Пространствата на СЛОВОТО



Боян Пенев
издателска къща

ПРОСТРАНСТВАТА НА СЛОВОТО

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК В ЧЕСТ НА ПРОФ. ДФН СВЕТЛОЗАР ИГОВ

ТОМ 1

БОЯН ПЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

Настоящето издание се реализира благодарение
на финансовата подкрепа
на Фонд „Научни изследвания“
при Министерството
на образованието, младежта и науката.

Институт за литература
Българска академия на науките
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ПРОСТРАНСТВАТА НА СЛОВОТО

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК В ЧЕСТ НА ПРОФ. ДФН СВЕТЛОЗАР ИГОВ

ТОМ 1

София • 2012
ИЦ „Боян Пенев“

© Институт за литература, 2012
Издателство „Боян Пенев“, 2012
© Съставители: проф. д-р Клео Протохристова, доц. д-р Елка Трайкова,
доц. д-р Александър Йорданов, доц. д-р Антония Велкова – Гайдаржиева,
гл. ас. Александра Антонова
© Яна Левиева, художник на корицата, 2012
ISBN 978-954-8712-77-4

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Александър Йорданов
Владетел на словесни светове 9

БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Димитър Кенанов
Исихасткото духовно братство
(Григорий Синаит – Теодосий Търновски – Калист) 32

Елена Попова
Търновската чудотворна икона – текстове и версии 42

Румяна Дамянова
Микроскоп, компас, карта 56

Раймонд Детрез
„Неравномерна постъпателност“ в творчеството на Григор Пърличев 66

Николай Димитров
Езикът на страха в следосвобожденската литература
за Априлското въстание (Перущица, Батак) 85

Иван Русков
Шопов или Тургенев? Генеалогия на излишния сюжет
в българския излишен роман 102

Биляна Курташева
Предантологийната фаза на българската литература:
възрожденският блян по антология 118

Камен Рикев
Вазовите баби 127

Станислав Симеонов
Константин Величков и Дон Кихот: между „стари и млади“
според шуменското литературно списание „Обзор“ 141

Пламен Антов
„Бай Ганю“ – роман. Археология на жанра 147

Радослав Радев
Българското веселие след Освобождението и сянката на Бай Ганьо 163

Младен Влашки
Ех, Пратер, Пратер! 173

Румен Шивачев
Ракурси на дълбинното в „Бай Ганьо“ 188

Сирма Данова
Пролог на „Кървава песен“: метаравнища на паметта 205

Емил Димитров
Литературният некропол 217

Антония Велкова-Гайдаржиева
Портретистът Симеон Радев на страниците на списание „Художник“ 229

Маргарита Славова
„Ужасните деца“ в българската детска литература 252

Петър Стефанов
Херменевтика на благата вест в стихотворението „Зимен сън“
на Асен Разцветников 262

Цветанка Атанасова
Българският модернизъм: текст и метатекст: синхрония и асинхрония 273

Елка Димитрова
Фрагменти върху модернизма 281

Виолета Русева
Фрагменти историчност 296

Мариета Гиргинова
Метаморфозите на l'ame moderne 310

Пламен Шуликов
„Авангардните“ галоши 326

Георги Янев
Гео Милев – издател и редактор. Издателство „Везни“ и библиотека „Пламък“ като неразделна част от двете списания 358

Цветан Ракьовски
Иван Мирчев (1897–1982) 369

Мари Врина – Николов
Солун в българската проза от междувоенния период: химери на националното съзнание и исторически превратности 387

Радосвет Коларов
Вторият сюжет: метаморфозата в „Грехът на Иван Белин“ 399

Милена Кирова
Огледалото и Другия в творчеството на Йовков 412

Емилия Алексиева
Пространство и време в разказите от сборника „Провинциални сенки“ на Калина Малина 421

Симеон Янев
Господин Константинов 430

Мира Душкова
Диспозиция и композиция в разказа „Хотел „Ниагара“ на Константин Константинов 450

Свилен Каролев
Емилиян Станев, „Когато скрежът се топи“ и Homo ludens 460

Радка Пенчева
Особености на творческия процес на Емилиян Станев в романа „Иван Кондарев“ (по материали от творческия му архив) 481

Бисера Дакова
Пол и идеология в романа „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев 493

Татяна Ичевска
От бледоликата „Робиня“ до „Чистата Беатриче“ (Образът на туберкулозната жена в българската литература след Първата световна война) 506

Константин Делов
Валери Петров в литературния контекст на 40-те години 522

Иван Станков
Първите критически отзиви за Васил Попов 537

Мая Ангелова
„Низината“ от Васил Попов – подземни богатсва и човешки ресурси 547

Дора Колева
Поетика на мотивите в прозата на Илия Волен 560

Илияна Димитрова
Проблемът за двойника в прозата на Георги Марков 569

Владимир Донев
Архетипното начало в сборника „Родихме се змейове“
на Йордан Вълчев 586

Сава Василев
А... Ако можеха да говорят?! Няколко минути разходка
из литературния двор 597

Силвия Шедлецка
Bułgarskie heterotopie. Objazd Błagi Dimitrowej (Български хетеротопии.
„Отклонение“ на Блага Димитрова) 615

Гергина Кръстева
„Поетическо изкуство“ или разноликият канон (Наблюдения върху
българската поезия от 60-те и 70-те години на XX век в контекста на
проблема за лирическата самонаблюдателност) 629

Галя Симеонова – Конах
Трансгресиите на авангарда, „малкият неоавангард“ и идеологемите
на нормативната естетика в контекста на постмодерното
в българската проза 646

Пламен Дойнов
Нестопленият дебют: „Присъствие“ (1965) на Николай Кънчев 657

Зоя Карцева
Предварительные итоги (болгарская проза 1989 – 2009 гг.) 681

ВЛАДЕТЕЛ НА СЛОВЕСНИ СВЕТОВЕ

Този научен сборник е посветен на проф. дфн Светлозар Игов – литературен критик и историк, поет и прозаик, есеист, автор на фрагменти и афоризми, преводач, редактор и университетски преподавател, ярка творческа личност с оригинални приноси в изследването на българската класическа и съвременна литература.

Като литературен критик Светлозар Игов се изявява и утвърждава още като студент в Софийския университет. Пръв открива неговият литературнокритически талант Минко Николов. В преглед на младата българска критика през 1965 година той споменава двадесетгодишния студент сред изявените млади критици. По същото време в своя дневник и проф. Петър Динеков отбелязва новото литературно име, като остава „приятно изненадан" от неговата литературоведска зрелост. Това е времето, в което Светлозар Игов се откроява главно в средите на студентските литературни кръжоци с отстояването на модерни литературоведски концепции, с различно и нестандартно мислене, с горещата защита на „неудобни" поети като Николай Кънчев, които „официалната" критика не приема. Много скоро става и председател на студентския кръжок по литературна критика в Софийския университет, където организира срещи с млади творци и паметни вечери за „забравени" интелектуалци като Симеон Радев и Иван Мешеков.

Публикациите му в литературната периодика от втората половина на 60-те години го поставят често в центъра на литературния живот, като някои от тях *(„Към една модерна апология на нашата стара литература"//Септември*, 1967, №9 и *„Актуалният смисъл на „вечните времена"* // *Септември*, 1968, №7) – предизвикват широк отклик и коментари в литературните среди с дръзките си новаторски идеи. Първата литературнокритическа книга на Светлозар Игов – *„Високо, при извора. Критики и есета*" (1974) получава заслужено одобрение и насърчаващи автора ѝ оценки от авторитетни по това време критици като Тончо Жечев, Боян Ничев, Иван Цветков, както и от неговите връстници – Сабина Беляева, Симеон Янев и др. Тази първа критическа рецепция на творчеството на Светлозар Игов остава актуална и до днес и го представя категорично като едно от най-значимите имена в съвременната българска литературна критика.

За разлика от мнозина свои колеги литературоведи, които странят от оперативната критическа дейност или имат епизодични изяви в нея и предпочитат да се оттеглят в по-спокойните територии на академичното литературознание, в теорията или историята на литературата, както и сред проблемите на чуждите литератури, Светлозар Игов дори и когато се изявява в различни

литературоведски и литературни области, продължава да следи текущия литературен процес, запазва острия си критически усет към новото и актуалното в литературния живот и съхранява свежестта на критическите си сетива. Той остава верен на литературнокритическото си призвание през всичките си творчески години, а това, заедно с трайното и дълголетно внимание към новите тенденции и явления в литературата, го прави наистина уникално явление в българската литературна критика. При това Игов е литературен критик, който в текущото литературно ежедневие успява да открие не просто стойностното в него, но и да го покаже и разкрие чрез живота на идеите и поетиката на цялата българска литература. И това превръща много от неговите оценки за книги и автори в пораждащо смислотворни послания стимулиращи нови литературни проучвания. Всъщност, дали поради преждевременна смърт, доброволно оттегляне или конюнктурно политическо или идеологическо отстраняване от литературния живот, никой от значимите български критици от втората половина на XX век, не е участвал толкова дълго и постоянно като оценител и тълкувател на текущия литературен процес.

От първата половина на 60-те години на миналия век до днес Светлозар Игов с проникновение наблюдава и интерпретира литературните имена и явления, като диапазонът на критическите му интереси е изключително широк – от вниманието, което отделя на книги, посветени на големите творци в българската литература до живия интерес към новото в литературните дебюти. Книгите *„Високо, при извора. Критики и есета"*(1974), *„Хуманизъм и творчество"* (1978), *„Грозните патета"* (книга първа – 1984, книга втора - 1989), *„Привечер"* (1999), монографичните студии за Богомил Райнов (1986), Николай Кънчев (1990), Павел Вежинов (1990), Иван Цанев (2001), Златомир Златанов (под печат), антологията „Начало на века"(2001), както и многобройните му публикации в печата, несъбрани в книги, са свидетелство за този несекващ интерес към творческите прояви на съвременната литература.

Особено място сред тези заглавия, но също така и в летописа на българската литературна критика, заемат книгите *„Грозните патета"*(1984 и 1989), в които критикът е събрал текущите си участия в съвременния литературен живот – рецензии и статии за нови книги и автори, критически портрети за писатели, есета, предговори, послеслови и доклади от научни форуми, мемоарни и юбилейни слова, литературоведски студии и вестникарски антрефилета. Текстовете са разделени в три дяла, съответни на основните интереси на критика – в първия са събрани работи посветени на литературната традиция, във втория – „живото" литературно съвремие, а в третия – наблюдения върху чуждоезична и преводна литература. *„Грозните патета"*, както и издадената десетилетие по късно *„Привечер"*(1999), силно се отличават от обичайните критически сборници, в които авторите обикновено избират „най-.хубавите" си текстове. Светлозар Игов сякаш демонстративно провокира този познат

критически подход на „себепреценка", като представя автентичното разнообразие от жанрови форми, с които реално литературната критика участва в литературния живот при това запазвайки тяхната темпорална логика.

Професор Светлозар Игов е може би българският литературовед с най-широк и многообразен жанров репертоар в българската литературна критика – от обширния литературноисторически труд („*История на българската литература*") до кратката афористична характеристика и литературната епиграма (за Исак Паси например – „*Предговарям, следователно съществувам*"). В този жанров диапазон присъстват още изследователската монография (за Иво Андрич, Павел Вежинов, Богомил Райнов) и критическата студия за отделен творец („*Поезията на Николай Кънчев*") или за една книга („*Бай Ганю*" *и Бай Ганю. Загадъчната творба за проблематичния българин*"), критическият портрет и мини портретния „медальон" от книгата „*Български писатели*"(2001), в която са събрани кратки портрети за 50 български литературни творци от Паисий Хилендарски и Софроний Врачански до Георги Марков и Александър Геров, панорамният литературноисторически преглед („*Българската литература през XX век*") и синтетичният критически анализ на отделни литературноисторически периоди („*Българската литература след 1989 година*"). Много от своите критически текстове Светлозар Игов създава като научен доклад или юбилейно и мемоарно слово, като и в тези „скучни" жанрове влага интелектуална фантазия, емоция, прецизна критическа оценка. Негово е уникалното жанрово хрумване за рецензия, която да представя сбор от няколко пародийни текстове във формата на рецензии, написани от въображаеми автори, визиращи обаче конкретни български критици с различни граждански и естетически позиции и различни интерпретаторски подходи. Такъв е например отзивът на Игов за „Дневник" на Борис Делчев публикуван във вестник „*Литфорум*" през 1995 година (*№36 от 18-24 октомври*).

В критическото си творчество Светлозар Игов не изневерява на възгледа, че основни смислотворни единици в развитието на литературата са отделната творба и индивидуалното литературно творчество, а от това логично следва, че негови любими критически жанрове стават ***рецензията*** (като отзив за отделно произведение/книга) и ***портрета*** (като очертаване на образа на отделно индивидуално творческо дело). И в двата жанра той е оставил великолепни доказателства за възможностите си да открива физиономичното, да усеща и тълкува поетиката на конкретната литературна творба и да възприема синкретично индивидуалното творческо дело. Още първите критически рецензии на Светлозар Игов разкриват способността му да „фотографира" незабавно новото и стойностното в литературата още в авторските дебюти (рецензията за първата книга на Николай Кънчев „*Отсъствие*"), да канонизира като класическа новопоявила се книга (рецензиите за „*Корените*" на Васил Попов и „*Легенда за Сибин*" на Емилиян Станев, като втората е и първи отзив

в българската критика за историческата проза на писателя). Същевременно рецензентските текстове на Игов не се ограничават само с оценка и анализ, но реализират и концептуална теза, поглеждат към други пространства на словото, поставят и важни методологически проблеми, какъвто е например проблемът за художествеността на старата българска литература (рецензията за антологията *„Старобългарски страници"* на проф. Петър Динеков публикувана в списание *"Септември"* през 1967 г.).

Силни интерпретаторски и оценъчни инвенции проявява Светлозар Игов, когато рецензира книги на новото литературно поколение след 1989 година. Откриваме ги в рецензиите му за *„Черешата на един народ"* на Георги Господинов, *„Книжно тяло"* на Станислав Градев, в отзивите за книгите на Милен Русков и Елена Алексиева. Тези текстове в определен смисъл въвеждат в литературата ни нови имена, а по този начин изпълняват и една основна и специфична задача, която решава истинският литературен критик и която има своя традиция в историята на нашата литературна критика. Но амбицията на Игов да овладява различни литературни светове го води към това да не подмине книгата на Владимир Сабоурин за испанския пикарески роман или *„Подготовката на романа"* на Ролан Барт.

Особено важно място в рецензентската критическа практика на Светлозар Игов заемат неговите рецензии за книги от областите на литературната критика, литературознанието, естетиката и хуманитаристиката, които не само дават проницателни тълкувания на възгледите на техните автори, но и представят теоретико-методологическото самосъзнание на самия критик. В различните периоди на своето творчество Светлозар Игов е успял да представи и оцени книги на мнозина свои колеги в критиката като се започне от преиздадените критически текстове на Иван Мешеков и Георги Цанев през 60-те години. В полезрението на критика попадат книги на Б. Делчев, П. Зарев, М. Николов, Цв. Стоянов, Е. Каранфилов, И. Паси, С. Султанов, Т. Жечев, Кр. Куюмджиев, Б. Ничев, И. Панова, М. Цанева, Р. Коларов, С. Янев, К. Протохристова, А. Кьосев. И естествено на млади автори. Така професор Игов не само очертава своеобразната панорама на българската критика и литературна мисъл, като анализира прецизно методите, концепциите и стила на българската литературна критика, но и представя собствената си *„поетика на критиката"*, разкрива своите критически концепции и методология. В този смисъл той е владетел и на „чуждите" критически светове, своеобразна средищна фигура на самосъзнанието на българската литературна мисъл.

Още през 60-те години на XX век бъдещият професор се очертава и като един от най-добрите познавачи на световната литературна мисъл и хуманитаристика. И не само с отделни текстове, които посвещава на автори като Георг Брандес и Томас С.Елиът, Виктор Шкловски, Михаил Бахтин и Лидия Гинзбург, Теодор Адорно и Карл Манхайм, Жак Дерида и Тери Ийгълтън, Йован

Христич и Миодраг Павлович, както и с позоваванията на още множество авторитетни световни имена, но най-вече със способността си да превръща идеи и концепции на известни или по-малко известни чуждестранни автори в смислотворчески инструмент на собствените критически инвенции и интерпретации. Светлозар Игов например не е писал специално за Умберто Еко, но неговата идея за *„отворената творба"* е иновативно приложена в цялостното му литературоведско дело. Няма отделен текст и за малко познатия у нас Льороа Гуран, но идеите на този автор за линейното и радиално пространство са превърнати от българския критик в ефективен и разширяващ пространството на интерпретацията критически ключ. Не е писал и за Гастон Башлар, но явно той е един от любимите му автори, защото още през 60-те години Игов използва неговата психоаналитична поетика на елементите в анализ на поетиката на водите, огъня, въздуха. Не е писал и за Харолд Блум, но не без основания Йордан Ефтимов го нарича *„българския Харолд Блум"*, видял очевидните сходства в посоката на мисълта между двамата критици.

Светлозар Игов е ако не пръв, то със сигурност един от първите наши литературоведи, които плодотворно използват в критическата интерпретация такива концепти на модерното литературознание като „очудняване", „обективен корелатив", „интенционална заблуда", „конфликт на интерпретациите", „страх от влияние", „погрешен прочит" и др. Но не защото държи да впечатли или да демонстрира литературоведски и интелектуални познания, една от „модерните" болести на българското литературознание, а защото самите му интерпретаторски открития при изследването на български литературни произведения го водят в тази посока. Такъв например е прочитът му на *„Старопланински легенди"* с изразената теза за *„интенционалната заблуда"* или възприемането на образите на Чардафон, бай Ганю и Боримечката, като покриващи модерната концепция за *„конфликт на интерпретациите"*.

Друг основен жанр в литературнокритическото творчество на Светлозар Игов е критическият ***портрет***. Тези му текстове носят духа на откритието, на новото и различното. Специално внимание заслужават неговите неподражаеми ***рецензии-портрети***, в които със завладяващо умение преминава от рецензентско тълкуване към задълбочено критическо портретиране. За близо четиридесет години критическа дейност Светлозар Игов е създал огромен свод от рецензии-портрети в широкия диапазон от Емилиян Станев и Павел Вежинов до Иван Цанев и Златомир Златанов. Достатъчно е в този контекст да се прочетат текстовете му за *„Апострофи"* на Радой Ралин (*„Остроумие и сатира"*), за „Спомен за страха" на Константин Павлов или за „Галактизиране на празнотата" на Николай Кънчев (*„Появяване в Нищото"*), за да се убедим в майсторството на Игов да превръща рецензентският прочит на една книга в критически портрет на автора. Впечатляващото е, че неговото критическо слово, дори когато е в жанра на рецензията или на критическия

портрет, е същевременно и в света на идеите за литературата, в който свят, интерпретацията на литературния текст дава възможност за „отлитане" на мисълта към същностни социални, хуманитарни, културологични и народопсихологически проблеми и духовни пространства. Светлозар Игов владее изкуството да превръща своите критически обекти в своеобразно критическо приключение, да представя автори и книги така, че те да задържат читателското внимание. В този смисъл неговата критика е *творческа* и много от критическите му текстове съперничат със своята образност и художественост на самата художествена литература. Като такъв го откриваме в критическите му портрети за Емилиян Станев, Васил Попов, Павел Вежинов, Богомил Райнов, Валери Петров, Петър Алипиев, Христо Фотев, Станислав Стратиев и много други.

Срещата с творческото дело на Светлозар Игов усилва усещането, че той сякаш непрестанно дописва и преоткрива творческия свят на своите любими автори. Не иска да се отдели и за миг от тях, обича да живее в тяхното духовно пространство, често се връща към словото им и всеки път го вижда с очите на първооткривателя. Затова може би и сам определя текстовете си за Атанас Далчев, Емилиян Станев и Павел Вежинов, за Йордан Радичков, Васил Попов и Георги Марков, за Николай Кънчев и Иван Цанев, за Иван Методиев и Златомир Златанов и дори за младите Георги Господинов, Милен Русков и Борис Минков, като *„портрети в движение"* и тази авторефлексия е същностна за неговото критическо изразяване. Затова и логично много от тези потрети след това стават основа за монографични книги – за Николай Кънчев, Богомил Райнов, Павел Вежинов, Иван Цанев, Златомир Златанов.

„Потретите в движение" могат условно да бъдат обособени в две групи *–критически портрети* и *литературноисторически портрети*. Това не е подялба според историческата хронология на разглежданите автори – съвременници или от литературното минало, а по-скоро визиране на спецификата на интерпретаторския подход към тях. Светлозар Игов винаги „вписва" своите съвременници в определена традиция, „изпраща" ги или ги дистанцира от пространството на литературната класика. И обратно – чете литературните класици като живи съвременници, с актуалните им послания и поуки. Критическите му портрети пресъздават цялостната смислова стратегия на едно литературно дело, а литературноисторическите му се оттласкват от традицията на съществуващите интерпретации, като я допълват или коригират с новаторски интерпретаторски визии. Като жанров образец могат да бъдат определени *критическите портрети* за Н.Кънчев, П.Алипиев, Хр.Фотев, Ив.Цанев, Ст. Стратиев, или *литературноисторическите* – текстовете от *„История на българската литература"* за Хр. Ботев и Ив. Вазов, П. П. Славейков и П. К. Яворов, Елин Пелин и Й. Йовков, Д. Дебелянов и Н. Лилиев, Е. Багряна и Ат. Далчев. Някои литературноисторически портрети – за Никола Вапцаров

(от *„Историята"*) или за Христо Смирненски (предговорът към изданието на *„Децата на града"* от 1992 г.), представят и първият деидеологизиран прочит на официално „канонизираните" в епохата на социализма поети. А портретът за Емануил Попдимитров от 2003 година (послеслов към *„Сънят на любовта"*), не само проследява критическата рецепция на поета, но и внася нов, и приносен елемент в интерпретацията на поетиката на българския символизъм.

Още първите рецензенти на първите критически книги на Светлозар Игов отбелязват склонността му да поставя и разглежда съвременните литературни явления в широк пространствено-исторически контекст. През 1975 година Тончо Жечев озаглавява рецензията си за първата книга на своя по-млад колега с показателното *„Жажда за традиция"* (*Септември*, 1975, № 5), което определение има пророчески смисъл за по-нататъшното литературоведско превъплащение на оперативния дотогава критик в *историк на българската литература*. При Игов този преход е закономерен, подготвен, тъй като дори и в своите текущи критически пътувания в съвременната литература, той винаги има пред себе си духовното пространство на литературната традиция. Предвестник на сериозното му насочване към проблемите на литературната история са и редица негови статии от края на 60-те и през 70-те години, които подхващат разглеждането на различни проблемни ядра от ключови исторически периоди на българската литература. Тук е достатъчно да спомена:

- програмният методологически текст за необходимостта от *модерни подходи към старобългарската литература*;
- концепцията за *преход от моногенетичен към полигенетичен подход* в разглеждането на произхода, развитието и поетиката на романа като жанр;
- новаторската идея за *трите етапа в развитието на българската Модерна*;
- теоретичната идея за *смяната на водещите жанрове* в литературното развитие (изложена още в ранната критическа студия *„Към нов социален роман"// „Съвременник"*, 1973, №.3);
- рамковата концепция за литературата като *„по-достойна и привлекателна алтернатива на социално-историческото ни битие"* (К. Протохристова).

През 1979 година Светлозар Игов, вече като научен сътрудник в Института за литература при БАН, се впуска в поредното творческо предизвикателство – написването на кратка история на българската литература, която до началото на 1981 година е завършена и обявена за печат в издателство „Наука и изкуство" (*АБВ*, 1981,№.1). Но твърде скоро става ясно, че този път наистина става дума за предизвикателство, защото трудът е спрян и забранен за печат от „най-високо място" по конюнктурни политически съображения.

Предприети са санкции срещу ръководството на института, допуснало написването на такъв научен труд от автор извън кръга на учените ползващи се с височайше политическо доверие и покровителство. Скандалният прецедент води до специално *„Решение на Секретариата на ЦК на БКП"* от 1982 година, с което е сменено ръководството на Института за литература и са *„взети мерки"* за ускорено написване на друга, колективна, академична многотомна история на българската литература под ръководството на академик Пантелей Зарев, която и до днес остава ненаписана независимо от настъпилите обществено-политически промени. Навлизайки в тези малко известни днес страници от биографията на Светлозар Игов е необходимо да отбележим още един интересен факт. Пет години след „скандала", през есента на 1987 година, група известни български интелектуалци изпращат писмо до държавния глава Тодор Живков с искане трудът на Игов да бъде издаден. Отговор няма. По ирония на съдбата събитието се случва непосредствено след отстраняването на Живков, като през 1990 година в издателството на БАН излиза една част от *„История на българската литература"*, която обхваща периода от 1978 до 1944 година, а през 1995 година в издателство „Просвета" макар и в съкратен вариант вижда бял свят цялата *„История"*, включително и „неудобната" – от 1944 до 1989 година. Едва през 2001 година издателство „Сиела" издава оригиналният и пълен вариант на *„Историята"* с добавката от 1944 до 1989 година, която вече във второто издание от 2010 година е разширена и с преглед на литературата след 1989 година.

„История на българската литература" е основният литературноисторически, а в определен смисъл и литературнотеоретически, *приносен* труд на Светлозар Игов, който още при появата си проф.Тончо Жечев определи като *„най-добрата авторска история на българската литература"*. И тази оценка е актуална и до днес доколкото *„Историята"* представлява най-пълното като обхват и задълбоченост на тълкуването концептуално представяне на българската литература от възникването ѝ до наши дни. В нея литературният историк дава и цялостна макро- и микро-периодизационна схема на историята на българската литература в контекста на балканските, славянските и световната литература, представя широка и гъвкава периодизационна рамка, която съчетава различни таксономични принципи и критерии. Светлозар Игов синтезира модерни „външни" с иманентистки принципи в разбирането на литературното развитие, преодолява съществуващия методологически разнобой при подхода към *историчността* и *литературността* на своя „обект" и наистина създава една модерна, жива и многопространствена история на литературата, която и до днес „измива очите" на българската литературноисторическа наука

Методологическите принципи, чрез които е изградена *„История на българската литература"*, органично включват единството на минало, се-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

гашно и бъдеще на литературата и нейната развойна стратегия и надисторичност в смисъла на Иво Андрич, постигната чрез трансисторичността на интерпретацията(Карл Ясперс). В органичното методологическо единство на труда съществува разбирането на литературната история като антропология (К. Ясперс) и тезата на Хайдегер за езика като „основа на възможността за история". Същевременно *„Историята"* документира по оригинален начин и трудността, и дори проклятието да внасяш „ред и смисъл" в хаоса на литературата в едно „разглобено", фрактално време (Херман Хесе, Шекспир).

Сред най-значимите методологически достойнства на труда на професор Игов е *синтезът на диахронен и синхронен подход*, което е може би най-проблематизираният аспект на модерното литературознание. Светлозар Игов демонстрира възможностите на процесуално-историческото осмисляне на литературния материал, представя своето диахронно мислене освободено от позитивисткия каузален детерминизъм. Дори когато срещаме Хегеловата развойна триада, тя не е плод на позитивистко причинно-следствено разбиране за литературата, а по-скоро на изведена от възгледите на руския формализъм за автоматизация и деавтоматизация на литературата, иманентистка развойна схема. В разбирането на Игов литературната история е не само *процес и път*, а и *свят, „непосредствено постижима и наблюдаема реалност", „конкретна територия с изразителен смислово натоварен релеф"*, както отбелязва Клео Протохристова.

Забележителен е синтезът не само на диахрония и синхрония, но и синтезът на дискурсивно, наративно и фигуративно мислене и изразяване. Изградена преди всичко като историографски наратив, *„История на българската литература"* вплита в своя основен разказ и подчертано дискурсивен изказ – в главата *„Теоретико-исторически модел на българската литература"* от *Въведението*, в главите *„Поетика на старобългарската литература"*, *„Просвещение"*, *„Романтизъм"*, „Модерно *и традиция"*, *„Поетика на българския символизъм"* и др. В съответствие с разглежданите литературни явления в *„Историята"* се променя не само гледната точка, но и „гласът" на литературния историк – откриваме го трагико-патетичен, иронично-фриволен, спокойно-информативен и този интелектуален полифонизъм разкрива автора като истински владетел на литературноисторическото слово. Светлозар Игов не просто „разказва" литературната ни история, а по-скоро сякаш показва нейният саморазказ, начина и местата, в които тя сама се е разказала. Той е само „галеристът", който е отворил пространството за този разказ. Не случайно *„История на българската литература"* на проф. Светлозар Игов получава висока оценка и признание от литературоведи от различни поколения. Вероятно, защото това е литературноисторическият труд, който отсрамва националната ни амбиция да имаме и ние своя истинска история на литературата. Друг е въпросът, че *„Историята"* на Светлозар Игов, както впрочем

всички големи дела в националната ни култура, все още не е пълноценно прочетена, нито на макроисторическо (като цялостна визия, периодизация, философия на историята), нито на микроисторическо (като концепции за отделни периоди, автори, творби, теми, мотиви и пр.) равнище. Но до появата на следващия подобен труд има още много време и то е достатъчно, за да осмислим по достойнство пространствата на литературноисторическото слово на проф.Светлозар Игов в неговата *„История"*.

Сред недостатъчно осмислените приноси на Игов на макроисторическо равнище на първо място несъмнено е идеята за трите макро периода – *теоцентричен, етноцентричен и антропоцентричен*, които отличават българската, балканската и повечето славянски литератури от общоевропейската развойна схема. Особено продуктивни като периодизационни принципи са идеите на Игов за *екстравертната и интровертна* историческа оптика, за *„осевото време"* в литературата, за смяната на *доминиращи жанрови формации*, като последната идея е изложена от него още в студията *„Към нов социален роман"*(1973). Тези идеи не само ситуират българската литература в по-широки културни контексти – балкански, славянски, европейски, световни, но и представят принос в модерното писане на литературна история въобще. Не по-малко плодотворни са идеите на Игов и на *микроисторическо* равнище – интерпретацията на отделни периоди, автори и творби. Тук задържат внимание наблюденията за противопоставянето на традиционния етноцентричен прочит на *„Извора на Белоногата"*, за *„пътят нагоре"* (у Ботев) и *„пътят надолу"* (у Йовков), разбирането за „Бай Ганю" като роман *in statu nascendi* и *„отворена творба"*, и много други.

В своя основен литературноисторически труд професор Светлозар Игов многократно подчертава принципната незавършеност на всяка литературна история (макар тя винаги да се пише от позициите на ситуиран „край"), финалната ѝ „отвореност". Тази „отвореност" се изразява не само в това, че трудът на Игов вече два пъти е „дописван" с раздели за периода 1944-1989 г. и периода след 1989 година, но и в обстоятелството, че се допълва не само линейно-хронологически, но и в радиален план – повечето от новите литературоведски книги на Игов след 1990 година (*„От Ботев до Йовков"*, *„Български шедьоври"*, *„Творби от българската класика"*, *„Привечер"*, *„Българската литература XX век")* съдържат студии и статии върху творци и творби от класиката и традицията, които разширяват, допълват и разработват идеи и концепции само нахвърляни или маркирани в „Историята" или пък представят нови интерпретаторски визии. Такива са *„Книга за Пенчо Славейков"(2006)* и *„Бай Ганю" и бай Ганю.Загадъчната творба за „проблематичния българин"(2008*), които разгръщат интерпретаторските идеи на Игов върху творби и творци, които винаги са стояли в центъра на неговия изследователски интерес. Тези книги показват несекващата критическа инвенция и възходящата

зрелост на литературоведа, което се потвърждава и от последната му засега книга – *„Три класически случая"* (2011), посветена на романистиката на Димитър Димов, Димитър Талев и Емилиян Станев. Особено плодотворна е идеята на Игов да прочете образа на бай Ганю през концептуализираното понятие на Ницше и Макс Шелер *ressentiment*, което представя смислотворчески най-релевантния досега интерпретаторски ключ не само за отгатване на загадката на този най-сложен и мъчителен за интерпретаторите образ на българската литература, но и за разбиране на така измъчващите ни провали на българското обществено битие.

С *„Историята"* и с допълващите я студии и книги, Светлозар Игов всъщност може да бъде определен като създател на най-мащабната и впечатляваща съвременна визия за българската литература, която се чете и като *философия на българската история*. Защото *„Историята"* е не само *история* на литературата, като проследяване на литературните процеси, жанрови генезиси и развития, поредици от индивидуални творчески поетики и взаимодействия между тях, проблемите на рецепцията и пр., но и *литературна* история на България в смисъл, че проследява как в литературата се е формирало и самосъзнанието за общественото развитие, при това с акцент върху демистифициране на романтичното историческо самосъзнание. По този начин Игов отговаря и на литературноисторическия парадокс, че *„когато е история, не е на литературата, а когато е на литературата не е история"*. За Игов историята на литературата е едновременно и синхронен метаисторически *свят*, и диахронен *път* на литературата през времето, сам творящ историческите времена. Тя самата е и *словото и пространството на словото*.

Професор Светлозар Игов е съставител и автор на няколко ***антологии*** на българския разказ и българската поезия, издадени в чужбина, както и на такива публикувани в България – на българската поезия (до 1944 г.) и на най-новата поезия (1989-2001). *„Антология на българската поезия"* (1995) и *„Начало на века"* (2001) представляват най-солидните и концептуално промислени антологии на българската поезия. Не случайно Игов се ангажира с твърдението, че самият жанр „история на българската литература" представя увод към възможни антологии. В този смисъл, *„Антология на българската поезия"* със своите обширни увод и послеслов, правещи преглед на досегашните антологии на българската поезия и излагащи съставителските концепции, обосноваващи авторовия избор, съчетаващ личен и репрезентативен литературноисторически критерий с „вътрешната" логика на самата „антология", представя най-значимият съвременен антотологичен проект, допълнен по-късно и с антология на най-новата българска поезия – *„Начало на века"*. Любопитното е, че сред антологичните трудове на проф. Игов има и неиздадени такива. Такъв е случаят с антологията на поезията от периода 1944 – 1989 година, чието отпечатване е осуетено поради фалита на най-старото българско издателство

„Христо Г. Данов", където е трябвало да бъде издадена още през 1996 година. Приносен момент в антологичното дело на Игов е включването и представянето на старобългарската поезия като част от художественото развитие на нашата литература, една теза, която Светлозар Игов отстоява още в статията *„Към една модерна апология на нашата стара литература"*.

Особено място в творческото дело на Светлозар Игов и забележително като жанр в българската литература, имат три негови книги с общо заглавие *„Призори"*, излезли съответно през 1988, 1994 и 2005 година, като последната включва и първите две. Това е неговата книга ползваща се с най-голяма популярност. През пролетта на тревожната 1989 година тя е четена от Румяна Узунова по радио „Свободна Европа" и е възприета от критиката като *„предчувствие за нещо съдбовно в българската и световна духовност"*(Елка Константинова). През същата година *„Призори"* получава и две награди – на Съюза на българските писатели за критика и есеистика и наградата на читателите, присъждана от вестник АБВ.

„Призори" съдържа ***фрагменти и афоризми*** или така наречените „некултивирани" жанрове в българската литература. Затова и още първите рецензенти я поставят редом с *„Фрагменти"* на Атанас Далчев. Сам Игов, в статия за тази книга на Далчев, групира тематично „фрагментите" на големия поет и същата класификация може да се приложи и към неговите, отличаващи се наистина с по-широко тематично и проблемно многообразие, фрагменти. Пространството на словото тук включва екзистенциално-психологически размисли и моралистично-сатирични афоризми, поетични миниатюри и философско-исторически, и народопсихологически наблюдения, цял цикъл от размисли за книгата на Алеко Константинов за „проблематичния българин" бай Ганю, и наблюдения върху различни изкуства, и дори „антология" на българската поезия. Това е истинско *„афористично литературознание"*, според сполучливото определение на Александър Панов, защото в лапидарен вид съдържа много от разгърнатите на други места литературоведски концепции, както и идеи и мисловни проекти, които могат да бъдат развити и в по-обширни критически текстове.

Светлозар Игов е не само литературен критик и историк, но и писател и поет. В богатата му творческа биография свое оригинално и незаменимо място има неговата ***художествена проза и поезия*** – *„Ранният край на лятото"*(1995), романа *„Елените"*(1998) и стихосбирките *„Отсъствие"* (1999), *„Tragelaphos и други стихотворения"*(2000) и *„Там"* (2005). Има някакъв парадокс във факта, че като поет Светлозар Игов „дебютира" само година преди края на тоталитарния режим. През 1988 г. в бургаският алманах „Море" се появяват негови творби, които по-късно са включени в *„Отсъствие"*, като дотогава те са познати в ръкопис само на тесен кръг от приятели и колеги. Парадокс, защото докато критическите текстове на Игов винаги са оставяли

ясни, дори и когато са метафорично изразени, социални послания или поне вълнения, то „*Отсъствие*“ представя един поет, който е извън „познатото“ за съвременния български литературен процес. Поезията на Игов в тази книга е подчертано а-исторична и метафизическа, тя „бяга“ от актуалната историческа действителност, не иска нито да я чуе, нито да я види. И настоява на собствената си затвореност и усамотеност. И наистина „*Отсъствие*“, както и следващите поетични книги на Игов, представят сякаш образа на най-самотната българска поезия от втората половина на XX век. Модерната чувствителност и съчетанието на сетивно-образна конкретност с метафизическа нагласа на съзнанието в нея тепърва очакват своите изследователи.

Оригинална като замисъл и жанров синтез (поезия и проза, мемоар и фикция) е книгата „*Ранният край на лятото*“(1995), в която е „вместена“ и цяла стихосбирка – „*Отсъствие*“. Този жанров синтез подсказва за стремежа на Игов към романовото слово и не случайно „същинският и експерименталeн роман“ на Игов „*Еленuте*“(1988) е приет единодушно от критиката. Романът бе прочетен от критиката с ключа на различни жанрови стратегии. Георги Цанков подчерта ерудитската му смислова наситеност, Розалия Лико-ва откpои сетивната свежест на възприятието на света и чувството за природа, Катя Зографова – любовният сюжет, Борис Минков – жанровото взаимопроникване. Известни български писатели искрено изразиха възхищението си от показаното разказваческо майсторство (Янко Станоев). Някои оценки заслужават да бъдат цитирани като тази на Борис Минков, който определи „Елените“ като „*може би най-доброто и със сигурност най-художественото, писано за годuните на прехода*“. Добра новина за българската литература би било, ако тази теза е спорна.

Докато в „*Елените*“ социално-историческото е само фон на екзистенциално-психологическата драма на главния герой, то в последния роман на Игов „*Там, на Балканите*“ (2011), екзистенциалната проблематика е подчинена на социално-историческата визия. Това е философско-исторически и политически роман за България във века на тоталитарните идеологии и практики. „*Там, на Балканите*“ е контрапункт на „*Елените*“ не само със своята хетерогенна жанрова структура като комплекс от различни жанрове и поетики – поема, драми, повест, критически студии, но и като концепция – своеобразна „песимистична теория за българския народ“. В жанровата мешавица на творбата съществуват внушения и идеи насочени към същностни проблеми на националното ни битие, представени от позицията на автора демиург, който гледа на сегашното през очите на историята и на вече случилото се в „истинската“ история – литературата. Това е *романология*, която сякаш идва да оживи матрицата на тъжното и песимистично човешко съществуване „там, на Балканите“. Затова и проблемните и жанрови полета на „*Там, на Балканите*“ логично предизвикват и различни гледни точки. Писателят оба-

свидетелствата на многобройни негови студенти, сред които днес има изявени писатели, университетски преподаватели, учени, учители, общественици и политици, Светлозар Игов е обаятелен и увличащ катедрен оратор, който умело съчетава високата академично-терминологична с живата разговорна реч, успява да изложи и най-сложните научни проблеми с изразителен и ясен стил, и език, да даде запомнящи се формулировки и представи познати неща от неочаквани ракурси, както и да предизвика към самостоятелно, и откривателско мислене. Като такъв, отдаден и влюбен в словото, *оратор* е познат той и на една много по-широка от студентската, аудитория – чрез стотиците му беседи и представяния на автори и книги в университети, училища и читалища, библиотеки и културни домове, писателски дружества, кръжоци и клубове на културни дейци в различни български градове през близо половин век. Публичното му слово е само на пръв поглед импровизаторска реч. В нея винаги се съдържат строго обмислени интелектуални тези и предизвикателни въпроси, дискретни алюзии и директни нападки срещу явления от актуалната култура и политика, неочаквани преходи от злободневно-земното към трансцендентното.

С многостранните си изяви в печатно и устно слово, Светлозар Игов е безспорно една от най-популярните литературни личности на съвременна България, въпреки несекващите, особено в недалечното минало, опити на т.нар. официални среди да заглушат гласа му. Неговите публични изяви и говорене често се превръщат в увлекателни интелектуални спектакли – без личната суета и показност, присъщи на мнозина негови събратя по перо. Светлозар Игов умее да раздава богатствата на своя дух воден единствено от желанието да популяризира литературата като висша ценност и инструмент за хуманизацията на света.

В многопосочността и привидната „професорска" разпиляност на творческите прояви и интереси на Светлозар Игов, се наблюдава една впечатляваща концентрираност и несъмнен идеен център. Това е съсредоточеността върху самата литература, олитературяването на живота, жаждата да се овладее до съвършенство *изкуството на словото*, което преоткрива или преобръща действителността. Въпреки че се интересува от звуковите и акустични аспекти на словесността, Светлозар Игов не е писал, за разлика от своя колега Никола Георгиев, за устното словесно творчество, което според него не трябва да се нарича „народно" (колективни творчества няма, макар че има ансамблови изкуства и изпълнения), а *„анонимно"* (когато още не е възникнала авторската институция). Но съсредоточеността му върху печатното слово не пречи да вплита в своите текстове образи, теми, мотиви, реминисценции, цитати от други изкуства, които очевидно добре познава. За такава „връзка" с *музиката* говори например непубликуваната му студия *„Едно необикновено приятелство:Николай Лилиев и Панчо Владигеров"*. Повече внимание об-

ръща Игов на връзката на литературата с *пластическите изкуства* и на пространствената и визуална образност в литературната творба. Негов е проектът за отделна литературоведска дисциплина (или по-скоро интердисциплинарно поле), която той нарича *„топологична поетика"* и която би трябвало да изучава пространствените отношения и образност в литературата. За такъв подход Игов загатва още в текстове като *„Към „софийския" роман на Иван Вазов"*, *„Между кръчмата и манастира"*, *„Георги Райчев: между селото и града"*, но той се разгръща в по-цялостна визия за българската литература в малката студия *„Пътят нагоре и пътят надолу"*, към която гравитират и още няколко текста посветени на символната литературна топология. А неразчетените още като проблематика *„екфразис"* в романа му „Еленине", разкриват и своеобразна теория на отношението между портрета и модела, която е разгърната и в голямото му критическо есе *„Фаталните портрети"*.

В литературоведските текстове на Игов откриваме силното присъствие на *философията*. Сам той неведнъж споделя, че най-много обича да чете философска литература. И вероятно е така, съдейки не само по многобройните преки и скрити цитати от философски трудове в текстовете му – от досократиците, по-рядко от средновековните християнски философи и до класиците. Както и трябва да се очаква, на особена почит са мислителите, които в еднаква степен са философи и писатели – от Платон през Монтен и Бейкън до Киркегор и Ницше, Гастон Башлар и Пол Валери, Морис Бланшо и Албер Камю, Елиас Канети и Емил Чоран. Размислите му за философията като литература и за литературата като философия са толкова чести и настойчиви, че и самата негова критика може да бъде четена не само като имплицитна философия на изкуството и теория на литературата, но и като имплицитна философия, както например Игов е прочел творчеството на Иво Андрич и Емилиян Станев.

Въпреки измамната лекота, яснота, четивност и дори художественост на изказа, литературоведските текстове на Светлозар Игов не са „импресионистични". Зад импресията на стила се крие строго конструирана мисъл и ясна концептуална арматура. Игов избягва сциентисткия литературоведски моден жаргон и терминологичността, които Томас Кун нарича „нормална" наука и научна общност. В този смисъл той е „граничен" и „трансгресивен" литературовед. Неговият литературоведски стил и жанрове могат да се определят по-скоро като *критически есеизъм*, макар и не в смисъла, който в България се влага в това понятие. В своите *фрагменти* Светлозар Игов дава следната дефиниция на критиката: *„прозаическо изкуство, което изисква поетическо вдъхновение и научна подготовка"*. Тя може да се приеме и като дефиниция на есеизма като начин на мислене и изразяване. Неговото литературоведско творчество осъществява пълноценно това изискване.

Въпреки че дебютира в литературата през 60-те години на миналия век и е посрещнат с признание, по-нататъшният път на Светлозар Игов в литерату-

рата съвсем не е лек. Още през втората половина на 60-те години срещу него и негови колеги започват да се сипят идеологически обвинения: в „структурализъм", „идеологическа диверсия", „нездрави" идейни влияния и пр., които не остават само вербални заплахи, а са последвани и от репресивни мерки. В началото на август 1968 година е „спусната" официална забрана за участието му на Международния славистичен конгрес в Прага, където е трябвало да изнесе доклад. Няколко месеца по-късно е отстранен като асистент от Софийския университет. Не се задържа дълго и като редактор в *„Литературен фронт"*, където не се толерира модерното литературоведско мислене и особено инакомислието. Повече от година остава без работа. Но дори, когато с подкрепата на авторитетни, ползващи се с „висше" партийно доверие, писатели и партийни функционери (Тончо Жечев, Дико Фучеджиев, Павел Вежинов, Пантелей Зарев, Александър Лилов), започва работа като редактор в списание *„Съвременник"*, не всички забрани са снети – задълго е лишен от научно – преподавателска работа, от защита на дисертация, от пътуване в чужбина. Когато някоя от забраните отпада, то друга остава и дори става по-категорична, какъвто е случаят със забраната за пътувания в чужбина, която дълги години остава в сила. А в края на 1980 година започва нов цикъл от репресии – забранен за издаване е трудът му *„История на българската литература"*, в печата се появява нова вълна от отрицателни статии срещу него с груби идеологически квалификации (показателни в това отношение са редакционната статия в списание *„София"* (*„Закъснял , но необходим отговор"// София,* 1980, №12 и текста на Христо Стефанов *„Опит за какво"* в официоза *„Литературен фронт"* в броя от 4 август 1984 г.), в които срещу него са отправени обвинения, че не признава социалистическия реализъм и „априлската линия" на управляващата комунистическа партия, както и че не познава и не прилага основни идеи на марксизма-ленинизма, а прокарва „отживели буржоазни" възгледи.

На 28 февруари 1985 година е изключен от Съюза на българските писатели. Но само месец по-късно изключването е отменено „отгоре" като основанието е, да не се допусне превръщането му в „герой" сред интелигенцията и младите литератори. Остава в сила и до днес т.нар. *„последно предупреждение за изключване"*. През септември 1985 година е възпрепятстван от службите на ДС да замине със семейството си за Прага, където е избран след конкурс за лектор по български език и литература в Карловия университет. Заради дързостта да протестира срещу тази забрана в писмо до диктатора Тодор Живков с въпроса *„Могат ли да бъдат патриоти хора, които смятат за наказание да живееш в родината си?"*, през март 1986 година е арестуван и задържан от органите на реда за две седмици. Продължена е забраната той и семейството му да пътуват в чужбина.

Едва след политическата промяна през есента на 1989 година става въз-

можно публикуването на основният труд на професор Светлозар Игов – *„История на българската литература"*, който е многократно преиздаден, а много от възгледите в него намират място и в *учебниците по литература*, като неговите текстове в тях и до днес остават ненадминати образци в системата на българското образование. Времето на демократичната промяна е и време, в което Светлозар Игов разгръща пълноценно своята литературоведска и писателска дарба. Затова и критическата рецепция на неговото творчество разкрива любопитния факт, че пренебрежително малкото на брой отрицателни отзиви са или „анонимни" редакционни статии или „поръчкови" отзиви на „поръчкови" критици, правени в хода на идеологически кампании и „активни мероприятия" и обикновено се свеждат до груби идеологически квалификации или откровени клевети с извънлитературен характер. Останалите над 150 отзива за неговото творчество (студии, статии, рецензии) са не само положителни, но и представят професионално компетентни оценки. Така например в рецензия за *„История на българската литература"* проф. Клео Протохристова отбелязва:

„За Светлозар Игов историята на литературата е непосредствено постижима и наблюдаема реалност. В сетивната плътност, с която литературната вселена присъства в Историята на Игов има нещо наистина феноменално. За него тя не е просто абстракция, сбор от текстове, имена на писатели или редуващи се периоди, а *по-достойна и привлекателна алтернатива на социално-историческото ни битие. И в тази реалност тя е не само процес, колкото конкретна територия с изразителен смислово натоварен релеф".*

Тези думи могат да се отнесат не само до *„Историята"*, но и до цялото литературоведско и литературно творчество на Светлозар Игов, изразявайки квинтесенцията на неговата творческа позиция – разбирането за литературата като автономна социална институция, *„обществена алтернатива на обществото"*, изразявано многократно и от самия него чрез фразата, че литературата се развива *въпреки* обществените условия, в които съществува. В това *въпреки* е целият Светлозар Игов – неговата трудна, но и щастлива съдба на литературовед и писател, но и неговите „незаети" , а сътворявани в интерпретаторския диалог с автори и творби, критически и литературноисторически *методи*, създавани в спор и с традиционалистки и с идеологически предубеждения, и с бързопреходни методологически моди.

Професор Светлозар Игов е една от най-значимите личности в българската литература и литературна наука, в чието творчество писателят и литературоведът живеят в щастливо творческо единство. Изследванията в настоящето двутомно научно издание дело на български и чуждестранни литературоведи,

както и мемоарните литературни записки на български писатели, дават богата и в много отношения новаторска представа за различни страни и проблеми на литературата. Те явно или скрито цитират идеи и творчески инвенции на професор Игов, подхващат любими негови теми и проблеми, като ги интерпретират по оригинален и нов начин. В този смисъл те дават своя принос за развитието на литературната ни мисъл и за утвърждаването на литературната критика, и на литературното изследване, като незаменими духовно-творчески дейности в националната култура. Те овладяват нови пространства на словото и са създадени с мисъл за непреходното и стойностното, което е създал в своя дългогодишен литературен и научен път професор Светлозар Игов – владетел на словесни светове, който заслужава нашето уважение и почит.

Александър Йорданов

ИСИХАСТКОТО ДУХОВНО БРАТСТВО (ГРИГОРИЙ СИНАИТ – ТЕОДОСИЙ ТЪРНОВСКИ – КАЛИСТ)

Димитър Кенанов

Възвишената, чистата и постоянната братска дружба, и любов в името на Иисус Христос е невидимо пространство за духовно общуване, нравствено усъвършенстване и готовност за самопожертване. В Стария Завет верният другар е съкровище за Иисус, син Сирахов (Сир.6:7-16); образец на искрено приятелство са Давид и Иоанатан (1 Цар., гл.18). В Новия Завет „идеал за дружба" са отношенията на Спасителя към ученика Му св. Йоан Богослов (Йоан.13:23), а след това – св.ап. Павел и св. ап. Тимотей[1].

В „Лествица Тълковна" се привежда началото на словото на Григорий Богослов към Григорий Нисийски сл ед ръкополагането (хиротонията) му за епископ през 371 г.: **Дрѫгъ вѣрнъ нѣсть измѣны шт сѫщи ничто <...> дрѫгъ вѣренъ, кровъ крѣпокъ**[2].

Григорий Нисийски е брат на Василий Велики, за когото Григорий Богослов написва прочутата епитафия – „похвално слово", където е отредено много място за силното им другарство. Заедно години наред, те са оприличени на телци, откърмени и приучени под един ярем. Разделянето им е сякаш разсичане на едно тяло на две. След като двамата завършват учението си в Атина, първи Василий напуска града. Григорий скоро го последва, тъй като не издържа на раздялата и подобно на Омировия кон (**ѡмирѣскѣ коню любы**), скъсва задържащия го оглавник и се затичва да намери своя приятел[3].

Запознат добре с този текст, *от него* Патриарх Калист[4] *заема сравнението* – като Омировия кон вече самият той е неудържим в стремежа си да бъде ведно с духовния си отец Григорий Синаит: **И Омирѣскаго конѣ желаніе творѧ. и тъщнѣ пакы азъ въ Кѡнъстантінь грⷭ придѡ**[5].

---

[1] Разсъжденията са парафраза на статията „Дружба". – В: Православный Библейский словарь, СПб., 1997, с.199. Отв.ред.: К.И.Логачев.

[2] Российская государственная библиотека (РГБ) – Москва, ф.173.I, № 91, Чети-Миней за януари, полууст., XV в., л.289 б. Вж. **Кенанов, Д.** Митрополит Киприан и новият Евтимиев превод на „Лествицата". – В: Киприанови четения,УИ, Велико Търново, 2008, с.186 и 190: http://www.uni-vt.bg/1/?zid=146&page=2840

[3] Вж. **Кенанов, Д.** Славянска метафрастика (с приложение на житие за св. Сава Сръбски), ИК „ЖАНЕТ-45", Изд. „ПИК", Пловдив – Велико Търново, 2002, 42-43..

[4] Подробно за неговия живот и дело вж. **Γόνη, Δ.Β.** Το συγγραφικόν έργον του Οικουμενικού Πατριάρχου Καλλίστου Α', Αθήναι,1980, 17-327.

[5] Житие Григория Синаита, составл. Константинопольским патриархом Каллистом.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Където и да се намира – в Синай и Атон, Константинопол и Созопол, Ливан и Парория, св. Григорий Синаит излъчва благодатна отеческа любов и отговорност, затова той се радва на рояк от ученици и последователи, сред които се открояват Калист и българинът Теодосий Търновски. Бидейки признателен възпитаник и съратник, Патриарх Калист (1350-1353, 1355-1363/1364) написва вдъхновено житие за своя учител Григорий, достоен възстановител и продължител с дело и слово на Синайското благодатно мистическо богословие от времето на св. Йоан Лествичник – новия боговидец Моисей. А като обичащ и верен духовен събрат, цариградският първосветител съставя житие на Теодосий Търновски, което има само старобългарски текст в единствен препис от 1479 г. в Рилския панегирик на Владислав Граматик.

Григорий Синаит е известен още с уменията на доброписец (калиграф) и дара на духовен писател. Неговите слова следват традицията, заложена от основателите на пустинолюбивото иночество – св. Антоний Велики и св. Макарий Велики, които споделят преживения си труден, но благодатен опит – „да търсиш Господ по пътя си, сиреч в сърцето си, като осъществяваш Неговите повеления". Невъзможно е да се върви правилно в подвижничеството без сърдечната правота – тихата, но „вътрешна молитва на ума, която показва страстите и чистите добродетели, възвещава какви са признаците на благодатта и на опрелестяването"[6] при изкачването на духовните степени от лествицата към непристъпната и несътворената Божия светлина. Пламенната и непрестанната молитва се съпровожда с вътрешно очистване и възстановяване на духовното зрение. Върхът на мистическия живот не е просто в озарението на Божията светлина, а в осъществяването на „лична среща с Христос, явяващ се в светлината. В общуването с Него" се извършва „събеседване на Св. Дух в сърцето на човека", чието същество се прониква от светлина и става светлина (по Синаитовия предшественик и учител Симеон Нови Богослов)[7].

Навременно обговорени и записани, словата на Григорий Синаит са преведени още приживе на старобългарски език от Теодосий Търновски и неговите близки сподвижници[8]. Един от тях е свещеноинокът Дионисий. Той има

Текст славянского перевода Жития по рукописи XVI в. и историко-археологическое введение. Посмертный труд **П.А.Сырку**. – Памятники древней письменности и искусства. CLXXII. СПб., 1909, с. 39. Отпратката е към Омировата „Илиада"(17:424-440) при Григорий Богослов, а от него израза заема Патриарх Калист. Срв. **Соколов, И.И.** Лекции по истории Греко-Восточной церкви.Т.2. Преп. Феодор Студит, его церковно-общественная и богословско-литературная деятельность. Житие иже во святых отца нашего Григория Синаита. О монашестве. Изд. Олега Абышко, СП., 2005, 203-204.

[6] **Препод. Григорий Синаит**, Творения. Перевод с греческого, примечания и послесловие еп. Вениамина (Милова), Новоспасский монастырь, М., 1999, с.3 и 5.

[7] Вж. **архиеп. Василий (Кривошеин)**, Преподобный Симеон Новый Богослов (949-1022), М., 1995, с.19 и 20.

[8] В старобългарското преводно издание, както и в претвореното Синаитово житие, се намират места, които отсъстват в гръкоезичните текстове. Освен че няма езикови прегради, това явление подчертава равноправния междукултурен диалог и духовното единство на българи и

за дреха само милота (**милотію єдиною одѣань, и сѣ хⷭ́дою**) и с постничество „изтънява докрай тялото" в желанието си да подражава на пророк Илия и Йоан Предтеча и Кръстител. Благоговейният Дионисий е премъдър в Писанието: **Бж҃твное же Писаніе обою єзыкоу грьчьское же и словенское на єзыцѣ носѥ. въ разоумѣ глъбокь**[9]. Заради изумителния си преводачески дар, получава почетното определение „Дивний", както ни уверява Теодосиевото житие.

Вгледаме ли се в антологията „Маргарит" от слова на Йоан Златоуст, подбрани от Дионисий Дивни[10], ще съзрем очертанията на исихастката епоха и ще дочуем драматичното дихание на историята!

Добре известно е, че в предверието на ръкописни книги или в началото на отделни дялове от тях върху заставки се изписват молитвени призиви към Бог да подкрепи предстоящия книжовен труд. В Дионисиевия „Маргарит" по препис от XIV век[11] просителното призоваване за Божие съдействие се измества от Иисусовата молитва на ума. Тя се чете върху заставка, която открива втората част на сборника – Златоустови проповеди срещу иудаизма[12]: **Гⷭ́ Іⷭ̃ Хⷭ̃ Сн҃е Бж҃ій помилоуи мѧ грѣшнаго**/*Господи, Иисусе Христе, помилуй мене, грешника.* Молитвата[13] преоткриват византийско-българските исихасти от XIV в. Към техния съкровен свят водят тематичните подборки в първата част за непостижимия по същност Бог (**ѡ непостижимѣмъ**) и третата част за встъпването по причастност в Дома на Бога, в непристъпната Божия Светлина, с Престола Господен и шестокрилите Серафими (**видѣхъ Гⷭ́ сѣдѧща на престолѣ высоцѣ**) (Ис. 6:1)[14].

гърци в обителите на Света гора Атонска и Парория. Вж. **Кенанов, Д.** Творчеството на Метафраст и богословските спорове през исихастката епоха. – В: Търновска книжовна школа. Т. 6, Велико Търново, 1999, 39–50. Препечатка: **Кенанов, Д.** Метафрастика. Симеон Метафраст и православната славянска агиография, Изд. „ПИК", Велико Търново,1997, 114-115.

[9] **Златарски, В.Н.** Житие и жизнь препод. отца нашего Феодосия...– В: Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (НУНК), т.XX.II,1904, с.18, гл.12.

[10] За него вж. **Ангелов, Б.Ст**. Търновският книжовник Дионисий Дивний. – **Ангелов, Б.Ст.** Старобългарско книжовно наследство, С., НИ, 44-54. **Сергеев, Ал.** Рукописная честь на проф. дфн Румяна Павлова, УИ, С., 2003, 351-357. **Спасова, М.** Приписка с името на книжовника Дионисий в български ръкопис от 1355/1365 г. – В: „България, земя на блажени...". Международна конференция в памет на проф. д.и.н. Йордан Андреев, Изд. „ИВИС", Велико Търново, 2009, 423-433.

[11] Российская национальная библиотека (РНБ) – Санкт Петербург, сб. на Ал.Ф. Гилфердинг, № 35, Сборник, полуустав, 1365-1375 г. (по Вл. Мошин), л.50а

[12] Заедно с препод. Теодосий Търновски, йеромонах Дионисий Дивни става инициатор и участник в търновския събор (1359 г.) срещу иудаистката пропаганда на евреите, подслонили се в Търновград.

[13] За нея вж. **архиеп. Василий (Кривошеин),** Дата традиционного текста „Иисусовой молитвы". – **архиеп. Василий (Кривошеин),** Богословские труды.1952-1983 гг. Статьи. Доклады. Переводы, Нижний Новгород, 1996, 32-38

[14] В отговора си на Григорий Синаит за възвежданата със сърцето молитва на ума светогорецът („ангел земен") Максим Кавсокаливит пресъздава покоряването на ума в благодат-

Да се извърви успешно нагорният път към Бога и Неговия дом като чрез практическите добродетели човек още тук, на земята възвърне в себе си пълнотата на загубения от Адам и Ева „образ и подобие Божие" – за личното осъществяване на тази подготвителна и спасителна мисия преди Възкресението мълвят двете жития на Патриарх Калист – за Теодосий Търновски и за общия им духовен предводител Григорий Синаит. Ето защо не бива да се спори дали Калист е автор на текста за Теодосий, запазен единствено в старобългарски превод[15]. Както в житиеписа за Григорий Синаит има български добавки в превода му[16], така и в преданието за Теодосий може да се очаква уместно присъствие на авторизиращо българско участие. Ето напр. българската гледна точка за Търново – втори Константинопол и за Света гора Търновска (житие, гл.4): **Трьновь достиже иже бльгарѡмь цр҃твоующи градь, вторыи сѹщь и словомь и дѣлы по Ѥконстан҃тиновѣ градѣ. и монастирь обрѣть тогда сѣлѡ нарочить въсеславные дв҃ы и Ѥщ҃е Хв҃ы мт҃ере, тамо въсели се, иже и обычныимь званіемь именоует се даже и до дн҃ь сг҃аа гора.**

В другарския и **съписателския** исихастки кръг на Патриарх Калист и Теодосий Търновски естествено е гърци и българи да работят задружно в желанието си да оставят най-вярното предание за духовно опитния и преданния учител Григорий Синаит, за предостойните му приемници, сред които се причислява и препод. Теодосий.

Духовната отговорност на св. Григорий Синаит и неговия кръг е дълбо-

---

ното пришествие на Св. Дух, Който го извежда в „невещественния въздух на Божествената и неизречима Светлина" с утешения и видения – като на *пророк Исаия*, видял Господ на висок престол и стоящи край него Серафими или като на *първомъченик Стефан*, който *„изпълнен с Дух Светий, като погледна към небето, видя славата Божия и Иисуса да стои отдясно на Бога. И каза: ето, виждам небесата отворени и Сина Човечески да стои отдясно на Бога"* (Деян. 7:55-56). В таинството на съзерцанието душата вече е *око* за съкровения, които очите човешки, сами по себе си, не могат да видят и сам по себе си умът човешки не може да ги постигне, *„защото Духът прониква във всичко, дори и в дълбините Божии"* (вж.1Кор.2:9-10).– В: **Добротолюбіе**, М.,1793, л. 111б-112а (по фототипното преиздание на проф. Дан Замфиреску, Букурещ, 1990); **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., XIV-XV.

[15] **Киселков, В.Сл.** Житието на св. Теодосий Търновски като исторически паметник, С., 1926, III-LII.

[16] Освен краткото добавление за Лука, свързал се с Амирал, най-съществената българска прибавка е разказът за успението на Григорий Синаит († 27 ноември 1346) г.). Калист е бил с учителя си до ктиторството на цар Иван Александър (1331-1371) в Парория, смята П.А.Сирку (с.LXXI). Така да изпрати Григорий в Царството небесно и да допълни житието му е могъл Теодосий Търновски, който завършва живота си след време на същия ден († 27 ноември 1363 г.). В старобългарския превод се пропускат подробностите в гръцкия текст за щедрите дарове на високайшия български цар (рибно езеро в Парория, овце и др.) и уподобяването на владетелското благоволение към манастира с великодушието на император Йоан Ватаци (1222-1254). Вж. **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., LXXIII-LXXV. **Соколов, И.И.** Лекции по истории Греко-Восточной церкви.Т.2..., с.169, 205-206. **Δεληκάρη Ά.** *Άγιος Γρηγόριος ο Σιναΐτης. Η δράση και η συμβολή του στη* διάδοση του ησυχασμού στα Βαλκάνια: η σλαβική μετάφραση του βίου του κατά το αρχαιότερο χειρόγραφο, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2004, σ.56, 255, 344-345.

ко свойствена черта на всички пустинолюбиви отци, излезли съзнателно на духовна бран, готови на постоянни трудове и изпитания, за да преодолеят преградите до непристъпната Светлина, до Дома на Бога.

Учението на ап. Павел (Еф.6:12-17) за невидимата бран по словата на Макарий Велики е непоклатима основа за духовно подвижничество на Григорий Синаит. Св. Макарий отделя изключително внимание на изкусната духовна бран,която води Сатаната в света срещу добродетелните люде, които са длъжни да не грешат в своите разсъждения, да не изпадат в мисловни заблуди и фантазии (**мъчтанıа**). Води се двояка бран: с видимите неща на този свят и с невидимите начала и власти на страшния светоуправник (Еф.6:12). Известно е картинното прозрително внушение за космическото противоборство при св. ап. Павел: „Ние станахме зрелище (**позорище**) на света – на Ангели и човеци"(1 Кор.4:9). В Синаитово тълкувание (достигнало до нас само на старобългарски език) за духовната бран в монашеското поприще се уточнява: уединеният постник и пустинник е **позорище а҃г҃лωмъ и бѣсωмъ събранıе**[17].

За да не се допуснат грешки в знанието за „съвършеното таинство на благодатта, ап. Павел (2 Кор.3:7-11) дава пример с озареното лице на пророк Моисей, обгърнато от славата на Св.Дух. Бог говори на Моисей и той записва „думите на Завета, десетте заповеди"(Изх.34:28). Тогава лицето на Моисей било с „преходна сияйност", сега с Новия Завет на оправданието, славата на Св.Дух осиява непреходно безсмъртния духовен, вътрешен човек. Грехопадението на Адам облича човешката душа в покривалото на тъмнината. С пришествието на Христос истинно вярващите могат да стигнат такава *мяра на святост*, че покривалото да се отнеме (2 Кор.3:16) и „всички с открито лице, като в огледало, гледайки славата Господня, *се преобразяваме в същия образ*, от слава в слава, като от Духа Господен" (2 Кор.3:18). Това духовно озарение е *нетварна, ипостасна Светлина*.

Ипостасна ослепителна светлина пресреща самия ап. Павел пътем (Деян. 9:8), с нея той бива взет на третото небе (2 Кор.12:2), за да стане свидетел на неизречими таинства, на свръхестествено озарение и богопознание. Така всяка душа, съвършена в усърдието и вярата си, се облича в Христа и встъпва в единение по причастност с небесната Светлина на нетленния образ.

Несъмнено с така изложените верови възгледи на св. Макарий Египетски се прояснява и въпросът за природата на Таворската светлина. Тя е божествена енергия, в която се преобразява Христос (Мт.17:1-2). Ето защо не ни изненадва, че името на светия пустинник се намира за подкрепа на исихастите в „Светогорския томос", съставен от св. Григорий Палама и подписан през 1340-1341 г. от атонските монаси, сред които има близки Синаитови питомци – „малейший между монасите Марк Синаит" и „из скита Магул малейший между йеромонасите Калист".

---

[17] **Кенанов, Д.** Метафрастика ..., 114-115.

В този възход на душата към Светлината препятствия издига със светлиновидните си преобразявания дяволът, отпадналият ангел на светлината. Пак по св. Макарий дава отговор Григорий Синаит на въпроса: **Что сътворимъ ꙗко прѣѡбразоуєт сѧ бѣсъ въ аггла свѣтоу и прѣльщаєть чл҃ка**? В старобългарския превод питането и отговорът за различаването на лъжеявленията се изписват дори два пъти в ръкопис от 1365-1375 г. (РНБ, сб. на Ал. Гилфердинг, № 47)[18].

За същото точно оразличаване на благодатните действия от признаците на заблуждението и опрелестяването по личен опит настоява светогорецът Максим Кавсокаливит в отговор на въпрос от Григорий Синаит: „Когда лукавый дух заблуждения действует в человеке, то возмущает его ум и делает его диким, сердце ожесточает и омрачает, наводить боязнь, и страх, и гордость, очи извращает, мозг тревожит, все тело в трепетание приводит, призрачно пред очами показывает свет не светлый и чистый, а красноватый; ум делает исступленным и бесноватым, и уста заставляет говорить слова непотребныя и хульныя; тот, кто видит сего духа прелести, большею частею серчает и исполнен бывает гнева, смирения совсем не знает, ни истинного плача и слез, но всегда хвастается своими хорошими подвигами и тщеславится ими, всегда без сдержанности и страха Божия поддается движениям страстей, наконец доходит до умопомешательства и совершенно погибает. Такова несчастия[19] да избавить нас Господь твоими молитвами, честный отче!“

Теодосий Търновски също е почитател на св. Макарий Велики, възможен преводач, както на неговите прозрения, така и на словата от учителя си Григорий Синаит. Свидетел е сигурно и на творческия процес при самото записване на Синаитовите откровения. Като преподобните си предшественици и наставници той бързо разпознава бесовското коварство на **аггла свѣтла** (житие, гл. 22) и помага на монаха Йов да се освободи от властта на измамните

---

[18] Подробно вж. **Кенанов, Д.** Метафрастика ..., 109-111.

[19] За съжаление, като опосредствано въздействие от отровната закваска на еретика Варлаам Калабрийски и инославните противници на благодатните исихасти, все още се срещат съставители на четива и изследователи, които припознават византийско-българските исихасти съответно за еретици, сектанти или приписват на исихастите бесовския „религиозен екстаз“ (описан от Максим Кавсокаливит) – „болезнено състояние“ от разстроени нерви, „пренасяне в царството на чаровни блянове“ и т.н. Вж.: История на Българската църква (Четива). Съст.: К. Динков, 1954, Враца (б.г. –фотокопирно), 128-129; **Киселков, В.Сл.** Григорий Синаит – представител на мистицизма във Византия през XIV в., С., 1928, с.29. **Начев, В.** Монахът (Опит за портрет). – В: Летописи, кн.3/4, С., 1995, 124-144 (особено първата част не е портрет, а лъжепортрет и поругание на православното монашество и анахоретство/ отшелничество). **Архиеп. Василий (Кривошеин)**, Преподобный Симеон Новый Богослов..., с.6. Срв.: **Райков, Б.** Неизвестен ръкопис на българския историограф Спиридон в архива на акад. Иван Дуйчев.– В: Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Научен център за славяно-византийски проучвания „Иван Дуйчев“. Т.1, С., 1987, с.343. **Йеромон. Павел Стефанов**, Неизвестен ръкопис от школата на преп. Паисий Величковски. – В: Паисий Величковски и неговата книжовна школа, УИ, Велико Търново, 1994,125-126.

светлини, които изпълвали неговата килия. Закономерно към разсъжденията на св. Макарий Велики и св. Григорий Синаит за действията сатанински ще се върне пресъставителят на Теодосиевото житие – йеросхимонах Спиридон Рилски от неоисихастката школа на препод. Паисий Величковски[20].

За признаците на благодатта св. Максим споделя: „Дух Святой, осеняя ум, совершенно хранить его и все чувства от развлечения и рассеянности, и потом, приводя на память человеку смертный час, грехи его и вечные за них наказания, невольно погружает его в смиренное о себе мнение, трогает и доводит до слез и плача. И чем более таким образом действует на человека благодать, тем совершеннее смиряет его, и в этом смирении утешает его безмерным человеколюбием Господа, Который пострадал за него. Вследствие же сего, ум, погружаясь в таинство созерцания и божественных видений, относит все это не к собственным своим силам и подвигам, а ко всемогуществу и силе Бога. Тогда ум человека восторгается божеским светом и просвещается светом божественного ведения, сердце делается тихим и кротким, и обильно источает плоды Духа Святаго: **благость, милосердіе любы, радость, миръ, долготерпѣніе** (Галат.5:22), и оплот всех сих плодов: божественное смирение. От этого душа чувствует неизреченное веселие“[21].

Ръководен от безмълвника (исихаста) Арсений, в съкрушение и умиление молейки се често с Иисусовата молитва на ума, и Григорий Синаит се изкачва по стъпалата на доброделанията (**дѣаніе, дѣланіе**, πρᾶξις, ἐργασία), очиства ума си, за да стане **свѣтовидень** (φωτοειδὴς), и възхожда към съзерцанието (**видѣніе**, θεωρία)[22]. Неговата храмина (**мльчалница**, ἡσυχαστήριον) се изпълва със светлина от сиянието на Божествената благодат (**видѣ свѣта зарѣ благодѣтнаго**)[23].

Преди подобно на „доброглаголиви ластовици“ иноците да съградят Кефаларевската обител, нейният предстоятел Теодосий след тригодишни трудове и бдения всенощни е грабнат от **видѣніе**: **И въ видѣни бывь, зрить ѳеѡсіе горѹ высоѹ испльнєнѹ различныи цвѣтовь, и дрьвєса чюдна и различна высачьскыи испльнєна плодовь. и нѣкоего свѣтла стоєща, и томѹ велєща нелѣностно обирати плоди. и въ себѣ бывь, разоумѣ Дх҃омь іако поустиня она напльнити се хощеть иноць, иже и множьства добродѣтѣлиєи въздадеть плоди** (житие,гл.11). Зара-

---

[20] **Райков, Б.** Неизвестен ръкопис ..., 339-340. **Кенанов, Д.** Метафрастика ..., 111-112.

[21] Цит. по **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., XV-XVI. Авторът предава житието на св. Максим Кавсокаливит по „Афонский патерик“ (изд.6-о, Т.I, 1891) и „Добротолюбие“ (Т.1, М., 1880).

[22] Към Григорий Богослов води изразът **дѣаніе видѣніѹ въсхожденіе** от житието на Григорий Синаит. Вж. **Цанков, Ст.** Патриарх Евтимий, С., 1906, с.83; **Кенанов Д.** Българското евтимиезнание през XX век. – В: Търновски писмена. Алманах за Търновската книжовна школа. 2/2009, УИ,Велико Търново, 2009, с. 149.

[23] **Δεληκάρη Ἀ.** *Ἅγιος Γρηγόριος ο Σιναΐτης ..., 232-234.* **Соколов, И.И.** Лекции по истории Греко-Восточной церкви.Т.2..., 143-148,181-184. **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., 9-12.

ди привързаност към „крайното безмълвие“, старецът Теодосий се отделя от братята си в място, несмущаемо от човешки гласове и стъпки. Тук за станало ново, прозрително събитие намираме свидетелство в „Похвално слово за Патриарх Евтимий Търновски“ от Григорий Цамблак, митрополит Киевски и Литовски.

Както вече бе казано, с молитвено самовглъбение, усърдие и покаянно умиление се постига висшата степен на пробуденото умозрение, когато се заслужава благодатният дар на душевно досягане до Небето – то се отваря и в състояние на изумление избраникът става приемник на нетварната Божия Светлина и на пределно допустимото знание за Бога и Неговия промисъл за живота и съдбата на Мирозданието. Този превисок духовен дар бива даден на Теодосий Търновски, а очевидец на исихасткото състояние е любимият му ученик Евтимий: „Видя духоносния онзи [старец] цял от глава до нозе – като огън (**въсего іако ѡгнь**) – прав да стои, както Писанието (**слово**) описва Самуила, нагоре преподобните ръце издигнал, без да прави каквото и да е движение, вдигнал и очи, като ръцете си“[24]. Огнената Светлина не обгаря, тя е благодатна, божествена. Срв. при Моисей (Изх.3:2): „Къпината гори в огън, но не изгаря“, а също и Светлината в Христовото Преображение.

Промислителните **видѣниа**, давани на човека, за св. Дионисий Ареопагит са форма на богоявление, „защото чрез тях към съзерцаващите идва Божествено озарение и те свято се посвещават в нещо Божествено“[25] . Затова след таинственото посвещение Теодосий пророчествува и вижда бъдещето. В това се уверява св.Евтимий, когато идва следващата нощ при великия старец и го намира „пред вратата на килията да седи и да ридае. И когато той падна при нозете му с лице към земята, зарида като него и запита за причината на сълзите: „Завладяването на страната от агаряните и пълното (**конечное**) запустяване на обичната пустиня – това е причината“ – отговори старецът. „Но ти, чадо, бъди мъжествен и нека крепне твоето сърце“ (Пс.26:14) – рече, – защото с вериги ще се удостоиш и с гонение апостолско“ (142-143) [26].

Очевидна е изключителната духовна бдителност на византийско-българските исихасти от школата на св. Григорий Синаит и св. Теодосий Търновски – последователи на апостолското учение за нетварната, ипостасната Светлина, която е слава Господня и животворяща Божия благодат.

Скиталчеството, доброволните или принудителните премествания в географското пространство от Балканите до Йерусалим и Синай са част от земния път на Григорий Синаит и на ред негови ученици. За тях, макар и с много усилия, устроението на монашеския свят е подвластно на волята и

---

[24] **Русев, П., Ив. Гълъбов, А. Давидов, Г. Данчев**, Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак, С.,1971, 140-141.

[25] **Дионисий Ареопагит**, О небесной иерархии, СПб., 1997, с. 47.

[26] По **Кенанов, Д.** Евтимиева метафрастика. Път и мисия във времето. ИК „ЖАНЕТ-45“, Изд.„ПИК“, Пловдив – Велико Търново, 1999, 44-45.

трудовете им, но не и устроението на гражданския живот, на държавата във време, когато османотурските нашественици биват улеснени от възможността да са наемници във военни сблъсъци, предизвикани от жажда за власт при ромеите (гърците) или разширение на територии (ромеи, българи, сърби). Вече с авторитета си на вселенски патриарх, Калист напразно ще се опитва да помири Йоан Кантакузин и младия Йоан Палеолог, да спре гражданската война, самоизтреблението, подсилено от сражаващите се турски наемници, които опленявали тълпи от мирното население и ги отвеждали в Мала Азия[27]. Патриарх Калист напразно ще пише постановления срещу ересите, заниманията с магии, срещу пиянството сред свещеници и монаси, отдаването им на търговия, скитничество и други недостойни дела – допускане на незаконни бракове, четирибрачие, кръвосмешение и многоженство. Праведният Божи гняв вече започвал да се надига – настъпват епидемии, глад, земетресения, самоизтребление и опленение на „рода християнски", разпродаван от самите гърци. Наемните отряди на турците водели в самия Константинопол пленници и ги продавали[28].

Същият обществен и духовен разпад застига българското царство на Иван Александър. Йеромонасите Теодосий и Дионисий Дивни подтикват царя да свиква църковни събори. От Килифаревската обител Теодосий се опитва да дава съвети за далновидно държавно управление и за канонически живот в редовете на Църквата. Патриарх Калист го подкрепя с нарочно Послание („Увещание"), но Теодосий Търновски, придружен от неколцина ученици, бива принуден да емигрира и да завърши земния си път в Цариград[29]. Своите градивни граждански позиции той ще предаде като завет на своя ученик Евтимий, който с изповедническа преданост ще ги отстоява като последен търновски и всебългарски патриарх преди многовековната нощ на агарянското османотурско робство. По стъпките на духоносните си учители, с всеотдайния си писателски и преводачески труд св. Евтимий ще доизгради народностносъхранителния верови щит – знаменателен, благодатен плод на исихасткото духовно братство.

---

[27] Вж. **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., XLIII-XLIV.

[28] По **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., XLVIII-LI.

[29] **Сырку, П.А.** Житие Григория Синаита ..., LVIII-LXIV (старобългарския текст).

Kenanov, Dimitar. Hesychastic Spiritual Brotherhood (Grigor II Sinait – Theodosii Tarnovski – Kalist).

In XIV c. Grigorii Sinait started a hesychastic literary circle together with his disciples Patriarch Kalist and Teodosii Tarnovski. Greeks and Bulgarians worked together united in their intention to leave the most accurate information about the personal spiritual experience of Grigorii Sinait. The article describes the participation of the three Orthodox figures in the public life of Byzantine and Bulgaria.

ТЪРНОВСКАТА ЧУДОТВОРНА ИКОНА – ТЕКСТОВЕ И ВЕРСИИ

Елена Попова

Посвещавам на моя наследен приятел Игов

Този текст е опит за систематизация на научни текстове – и за изясняване на механизма, чрез който съвременната изкуствоведска наука си проправя път към едно забравено минало, следвайки мъждивия светлик на оскъдни и неясни артефакти.

Иде реч за чудотворната икона на св. Богородица в енорийския храм „Успение Богородично" в махалата, наричана днес Асенова, а в миналото – Долна или Табашка в град Велико Търново. Съществуването на такъв феномен доскоро се споменаваше само в два стари текста – при това мимоходом и без конкретни сведения за иконата; върху тях обаче в последно време се надстроиха някои хипотези, обрастващи на свой ред с версии, чиято логика описва интересни браунови траектории. Реконструкцията на пунктирните параболи на научното дирене ми изглежда задача крайно занимлива – и несъмнено полезна, отколкото реконструкцията на самото минало.

1. Извори

Нито в старата житийна литература, нито в по-късни текстове, документи и приписки изобщо се говори за някаква чудотворна икона в Търново. Едва през 1855 г. я споменава Петко Р. Славейков, изброявайки в дописка до „Цариградски вестник" християнските храмове в Търновград („…тука по десний бряг на Етъра са църквите Св. вел. Георгия, Препод. Параскеви, а на левий – храм Богородици с чудотворна икона и бившата църква Св. 40 мученик…")[1]. Не пише коя е иконата, не описва култа ѝ. При това Славейков, даскалувал в школото към същия храм „Успение Богородично" (1843), би следвало да има ясни впечатления от формите на култа към тази икона и едва ли би се въздържал от ироничен коментар, какъвто прави например по повод на чудотворна Богородична икона, чествана в Силиврия[2]. През 1856-57 г. той ще се задържи

[1] Описанието на Търново е отпечатано в „Цариградски вестник", г. V, № 221 и 222 от 16 и 23 апр. 1855 г. Тук цитирам по: Славейков 1982: с. 180.

[2] „В Силиврия има църква и чютовна в околноста икона на св. Богородица, (считана) за чудотворна. На 15 август става голям панаир. Вечерта срещу празника допущат мнозина от гостите да спят вътре в църквата, дето стават големи безобразия и твърде много нечистотии, защото и ядат вътре. Челядните гости идат с кола та водят и некои от челядта си болни за изцеление, а повече здрави, които висят пред иконата на св. Богородица и ги харизват уж на св.

по-дълго като учител в същото енорийско училище, но чудотворната храмова икона ще остане извън полезрението му. Едва през 30-те години на следващото столетие краеведът Тодор Николов ще разкаже за този култ. Съдейки по глаголната форма в мин. ист. вр. можем да заключим, че това е разказ по чужди спомени, сиреч не съвсем „от първа ръка" – но комай е единственият разказ, с който разполагаме, поради което ще го приведа дословно:

„През последните години на турското робство и редица години след освобождението, храмовият празник Успение Пресветая Богородица на църквата – 28 август (15 август ст. стил) се празнувал два-три дни с голяма тържественост в присъствието на много богомолци – поклонници. За храмовия празник идвали богомолци от близки и далечни места из търновския край, първенство в посещението имали богомолците от с. Хотница. Голямото посещение на празника се дължало на това, че църквата се славела с чудотворната и целебна икона на Божията Майка с младенеца Иисус Христос. Богомолците – гости нощували в килиите. През време на празника бил устройван малък църковен събор, продавали се разни църковни предмети: кръстчета, икони, броеници и др. В църквата довеждали да нощуват болни и недъгави с цел да получат изцеление, също от време на време в килиите живеели душевно болни, за да получат облекчение от чудотворната и целебна икона на Божията майка с Богомладенеца" (Николов 1934: с. 105–106).

Дори в този текст обаче не срещаме някакво потвърждение на хипотезата, че „чудотворната и целебна икона на Божията майка" е именно старата икона на св. Богородица Елеуса, върху която в последно време се фокусира вниманието на изкуствоведите. Нито пък в т. нар. Летописна книга на храма, датираща от по-късно време, в която лаконично се упоменава наличието на чудотворна икона на св. Богородица.

2. Най-старата икона в храма „Успение Богородично" в Асенова махала – атрибуции и версии за произхода ѝ.

Най-древната и загадъчна икона в църквата „Успение Богородично" допреди десетина години бе съвършено неизвестна на научните кръгове – но и до днес нейната история остава неразгадана.

Иконата на св. Богородица Елеуса, инв. № 3 /1967 (149/1991), монтирана в дървен кивот на стената в емпорията на храма, за първи път бе публикувана едва през 1998 г. от неуморния изследовател на търновските старини Зарко Ждраков **(Ждраков 1998:** с. 96–104). Действително само опитното око на познавач би съзряло под плътните слоеве боя, напластявани върху оригиналната живопис, сияйната хубост на старите Палеологови модели. Според автора

Богородица, а утринта когато да си идат ходят пак пред св. Богородица да ги скупуват и се пазарят с попа, колко ще им земе св. Богородица. Между гостите има доста българи от околните села." (Славейковиятъ 1898: с. 290–291).

иконата е била изработена в някое константинополско ателие към средата или втората половина на XIV в.[3] и пренесена от византийската в българската столица, в храма „Св. апостоли Петър и Павел", където тя се е прославила като чудотворна. След него Диана Косева, изкуствовед с богата практика в Иконния отдел на Регионален исторически музей – В. Търново, внимателно проучи особеностите на живописните наслоявания, разгада графичната рисунка върху оригиналния грунд на иконата и я съотнесе към друг, по-късен художествен кръг: на критските зографи от втората половина на XV и началото на XVI в. (Косева 2001: с. 95–96; Косева 2005: с. 446–452).

Действително твърде оскъдни фрагменти от първоначалната живопис са останали незасегнати от по-късните интервенции – само лицата и ръцете, като дори един от най-характерните белези на иконографския тип, разголеният от коляното надолу ляв крак на Младенеца, бива благочестиво прикрит с диплите на наметалото. Това преизписване е станало през XIX в., както съобщава надпис на гърба на дъската: **ТѢѪ ЇКОНЯ СѪ ПОДНОВИ НЯ** 1860 **ГОДЯ МСЦЯ ДЄКЄМВРЇЯ** 5 **ДЄНЪ**; според Д. Косева тя е станала жертва и на груб вторичен опит за реставрация през XX в, в резултат на който дрехите на св. Богородица и Младенеца са преизписани – „буквално боядисани" с равен тон (Косева 2005: с. 447) – като окончателно са заличени финитe живописни модулации на гънките. С плътна синя боя е покрита и ризката на детето, която „била бяла, украсена с характерната (за критските модели, б. м.) орнаментация от малки кръгчета, разположени в триъгълни фигури, подчертаващи триединната същност на Бога" (Косева 2005: с. 447). Фонът е покрит със златен бронз и върху него са маркирани нимбовете около главите и са нанесени сигнатурите **МѢТИ БЖЇѪ МИЛОСТИВѪѦ** и **ХС**. Рамката също допълнително е закована към иконната дъска (с размери 54 x 78 x 25 см).

Запазените оригинални части на иконата оправдават склонността на нейния първооткривател да я причисли към средновековната константинополска живопис. Типът Елеуса (Ελεούσα, Умиление) с допрени лица на майката и детето; физиономичните белези на Младенеца със закръглени бузи, чип нос и плътни устни; ликът на Божията майка с бадемовидни очи, извити вежди, издължен фин нос, нежен овал и стройна шия, както и невероятно изящните, дълги пръсти на ръцете – всичко това съответства на византийския естетически идеал, който обаче и през поствизантийския период (XV–XVII в.) продължава да се възпроизвежда от критските зографи. Иконографският тип Елеуса обаче, при който детето е с разголено ляво краче и държи свитък с двете си ръце, започва да се интерпретира от критяни към втората половина на XV в. и остава популярен дори през XVII в. Икони от този тип са разпространени из цялата територия на православния свят. Д. Косева предлага немалко ана-

[3] По-късно авторът стеснява датировката и отнася иконата към византийската продукция от третата четвърт на XIV в. (Ждраков 2005: с. 220–222).

логии на нашата икона, предимно в гръцките колекции. През 2008 г. нейният списък е разширен и с паралели от румънски, руски, западноевропейски и др. иконни колекции от Иванка Гергова, която в още непубликувана монография за чудотворните икони (Гергова 2008: с. 255–259) отделя страници и за анализ на старата Богородична икона от търновската църква „Успение Богородично", като приема предложената от Косева атрибуция. Дотук имаме всички основания да се присъединим към мнението на търновската изследователка, че иконата е създадена през втората половина на XV или в началото на XVI в. – както и да се съгласим с нея, че Богородичната икона на известния критски художник Андреас Рицос от третата четвърт на XV в., намираща се в частна колекция в Рим (Косева 2005: с. 450, обр. 2)[4], стои най-близко до оригинала в Асенова махала.

Кога и как обаче този прекрасен образец на критската живопис е попаднал в енорийската църква на Асенова махала?

З. Ждраков и Д. Косева единодушно приемат, че преди да заеме сегашното си място, иконата е била притежание на митрополитската църква „Св. апостоли Петър и Павел" – до земетресението през 1913 г., когато оцелелите икони от всички долномахленски църкви биват събрани в енорийския храм. Според Ждраков обаче тя е била донесена от Константинопол през XIV в., докато Косева предлага интересна версия, основаваща се на други публикации на Ждраков (Ждраков 2001), а именно, че е възможно иконата да е създадена специално за църквата на Св. апостоли, и то от зограф Никола, чието име Ждраков бе разчел в абсидата на Митрополитския храм и определил като един от създателите на живописта от второто изписване на стените през 1442 г. И още нещо диференцира становищата на двамата учени – Ждраков априорно приема, че иконата на св. Богородица Елеуса е чудотворна, докато Косева не отваря дума за това, очевидно имайки резерви по въпроса.

3. Още хипотези за произхода на иконата на св. Богородица Елеуса

Крайно интересни са разсъжденията за произхода на иконата Св. Богородица Умиление на Ив. Гергова (Гергова 2008: с. 255–259), която подхожда към проблема от неочаквана посока, обвързвайки го с епитета на патрона на енорийската църква св. Богородица Темнишка и с наличието на чудотворна икона през Възраждането, която може би (с оглед на късния, поствизантийски произход на нашата икона) е наследила славата на по-ранна, средновековна чудотворна икона, донесена от с. Темене (или с. Темниско, дн. включено в територията на гр. Първомайци до Велико Търново) и дала името на църквата. Предпазлив и прецизен в атрибуциите автор, Гергова разглежда и друга въз-

[4] Иконата е публикувана в Балтояни 1994: Pl. 1, както и в други издания, понякога със сгрешена датировка, напр. В Пресвета Богородица 2003: с. 24–35, където в анотацията пише „трета четвртина XVI в.".

можност: „авторитетът на иконата като чудотворна да е създаден, за да компенсира загубата на предишната светиня в храма – мощите на св. Филотея."

Търсейки връзка между иконата и топонима „Темнишка", Гергова от своя страна се опира на статията на арх. Теофил Теофилов „Къде е манастирът „Св. Богородица" в Търнов?" (Теофилов 2007: с. 31–40) и на други негови публикации, в които авторът допуска, че до 1230 г. в столицата е имало една църква, посветена на Божията майка; победата при Клокотница в деня на св. 40 севастийски мъченици предопределила смяната на патрона. „Ето причината," – пише Теофилов, – „за появяването на храма Св. Богородица Темниска. Посягането на храм, посветен на св. Богородица, изисква непременно и неотложно построяването на нов с това име и прибавяне към него на нова Св. Обител" (Теофилов 2007: с. 71). Затова по времето на Иван Асен II започнали строителството и оформянето на прочутия впоследствие мъжки манастир „Богомайка Пътеводителка" на Света гора и „строителството на една нова Богородична църква – „Успение Пресветая Богородици" в близост до Великата Лавра – по-интимна и нежна, съответстваща на цялостната характеристика на Божията майка [...]. Към новата църква се основава скромен девически манастир, където да се приютяват мощите на св. Филотея и св. Теофано. Повече от сигурно при освещаването на новата църква тук е донесена в дар чудодейна икона на св. Богородица, с название Темнишка или Темниска, с чието име народната памет познава паметника до Възраждането" (Теофилов 2007: с. 37). Дотук звучи логично, но, отивайки докрай в разсъжденията си, Теофилов решава, че прозвището на иконата, а оттам – и на църквата, „иде от името на селището, от където е била донесена, където е творила чудеса, но по всяка вероятност е била и сътворена там". Оттук авторът обобщава, че в близкото до Търново, обозначено на късносредновековните карти селище Темене, е функционирало иконописно ателие и че „там са творили икони, които са били достойни за столичните църкви при наличието на сериозна художествена школа в самия Търнов" (Теофилов 2007: с. 38).

Ще се въздържа да коментирам последния извод, само ще вметна, че дори да приемем хипотезата за донесената от с. Темене чудотворна икона – нищо не дава основание да предполагаме, че е била създадена там; но дори и да е било така, не високите ѝ естетически качества биха я направили достоен конкурент на търновската художествена продукция, а способността ѝ на чудотворство. Впрочем, арх. Теофилов никъде не дава да се разбере, че въпросната чудотворна икона е тази на св. Богородица Елеуса от емпорията на храма.

Приключвайки с прегледа на теориите около произхода на тази икона, на свой ред бих предложила още една хипотетична възможност за появата ѝ в църквата „Успение Богородично", основаваща се на подробност, която също откриваме в цитираната публикация на Т. Николов – както и на правилото на Окам, че най-простото обяснение обикновено се оказва най-достоверно. Нека за момент се откажем от примамливите хипотези и приемем, че най-старата

Богородична икона в храма изобщо не е чудотворна. Не е донесена като скъп дар за Митрополитската църква, нито е поръчвана специално за нея по някакъв тържествен повод, нито пък е изписана от енигматичния зограф Никола през 1442 г. – още по-малко от иконописци от с. Темене.

Накратко – иконата е била създадена към края на XV или през първите десетилетия на XVI в. от критски иконописец на Атон и е била притежание на манастира Каракал. В Търново е донесена през XIX в. от иеромонаха таксидиот Никифор, когото след погромите около Гръцката завера през 1821 г. митрополит Иларион Критски настанява в килия при енорийския храм на Асенова махала.

„През 1822 година в една от килиите в двора на църквата „Пресветая Богородица" живял некой си иеромонах на служба в Търновската митрополия за неколко време" – пише Т. Николов, ползвайки текста на Житіе и мученіе святаго мученика Іоанна новаго Терновскаго, съставено от почтенних в іеромонасех Никифора и Іеротея, святогорски пострижници (Николов 1934: с. 106)[5]. Изследванията на акад. Ив. Радев (Радев, ред. 1998; Радев 2001: с. 205–206; Радев 2008: с. 62–78) изясниха доста подробности от биографията на йеромонаха от килията – всъщност: на самия Никифор, автор на Житието и активен участник в съдбата на неговия герой Иван Димов от Осман пазар (дн. Омуртаг), новопрославилия се български мъченик Йоан, загинал на 16 юни 1822 г. Родом от Севлиевско, замонашен в Троянския манастир, впоследствие като светогорски монах и таксидиот на манастира Каракал Никифор отново пребивава в родния край. Трагичните събития около Заверата и агарянските зверства при потушаването ѝ през 1821 г. „го заварват таксидиот в Севлиевския край" (Радев 2008: с. 69), откъдето, сам застрашен от издевателствата над българите, „търси сигурност и закрила в митрополията на търновския владика Иларион Критски" (Радев 2008: с. 69–70), който му отрежда килия в двора на църквата „Св. Богородица Темнишка". В тази килия атонският йеромонах се настанява заедно с две безценни реликви от манастира Каракал, придружавали го по таксидиотските друмища: „главата на светия великомъченик Меркурий" и икона на Божията майка. Естествено, „главата" ще да е била всъщност дребна частица от мощите на св. Меркурий (необходима принадлежност-светиня в кутията на всеки манастирски таксидиот) – самата глава, заедно с част от рамото на великомъченика, и до днес е сред най-прославените и святи притежания на тази светогорска обител. Що се отнася до иконата, също донесена от Каракал – както самият Никифор разказва в житието на светия мъченик Йоан Търновски – тъкмо от нея подирва благослов блаженият Йоан, тайно призован от йеромонаха в килията му („И така, блаженият стана

[5] Авторът цитира житието по издание в гр. Средец, 1884, с. 8. Всъщност то е включено в подготвения от монасите Никифор и Йеротей през 1822 г. сборник, озаглавен „Книжица сия". Първото печатно издание на житието е на Пандели Кисимов от 1869 г. във в. „Отечество".

и се поклони, целуна иконата на матер Божия, така също и ръката на духовника целуна и изричайки „моли се Богу, честний отче, за мене грешния", отиде в тях си"; (Радев, ред. 1998: с. 31). Това се случва някъде през зимата или ранната пролет на 1822 г.; на 16 юни новомъченикът бива обесен „на дараджата на Западните порти в Търново" (Радев 2001: с. 205–206), а скоро след това йеромонах Никифор, „заедно със зографския таксидиот Йеротей, предприемат своето пътуване в Северозападна България, през Нови Сад и Земун в Сърбия" (Радев 2008: с. 70). Този път мисията на двамата атонски монаси не е таксидиотска; иконата на Божията майка не ги придружава в опасното им пътешествие, а остава в дар на храма „Успение Пресвети Богородици". Разнасяна в дисаги из страната по време на дългите предишни таксиди[6], вероятно тя вече е била доста повредена и боята ѝ поолющена, което е наложило по някое време през следващите десетилетия нейното първо преизписване.

И този факт впрочем също говори в полза на становището, че тъкмо тази икона никога не е била чудотворна: ако бе такава, вместо да замазват повърхността ѝ с дебели пластове боя, щяха внимателно да я прикрият под сребърна ризница – така, както са сторили с друга икона на Божията майка в храма „Успение Богородично", поместена на царския ред на иконостаса.

4. Иконостасната Богородична икона в сребърен обков

От двете страни на царските двери са монтирани две големи икони на св. Богородица и Иисус Христос, чиято живопис бих отнесла към втората половина на XVI в.

Пръв Т. Николов през 1934 г. описва Богородичната икона в сребърен обков (инв. № 23/1967; 18/1991) със следната анотация: „Икона св. Богородица с младенеца в сребърна ризница. Последната е поставена по такъв начин, че остават да се виждат само образите на иконата, като покрива цялата останала част, включително и рамката" (Николов 1934: с. 129). Десетилетие по-късно Иван Снегаров ще бъде по-конкретен („Иконостасна икона Св. Богородица с младенеца в сребърна покривка с стихотворно посвещение от търновския митрополит Макарий от ноември 1809 год.") и ще цитира изцяло – макар и не съвсем точно – гръцкия надпис, изчукан върху долната рамка на ризницата (Снегаров 1943: с. 86). Следват десетилетия на мълчание по този въпрос. Само надписът междувременно бива преведен на български и английски език и прикачен към иконата на картонче с кратко разяснение, предназначено за туристите в старопрестолния град. То е следното: „Това е същата тази икона, която се споменава в Летописната книга като чудотворна. По време на турското владичество, според преданието, с молитвите и помощта на тази Богородична

[6] Размерите на иконата са по-големи от обичайните за малките мобилни таксидиотски икони. Това не пречи да допуснем, че – бидейки ценно лично притежание на Никифор – тя е била с него по време на по-важните му пътувания из страната.

икона били излекувани децата на турския бей. За благодарност иконата била обкована със сребърна риза." Преводът гласи: „О, каква благодарност изпитах от чудесата ти, срещу Опасността и с благоволение оставям този малък дар и с благодарност и вяра се моля на теб Богородице, опора, надежда, спасение Търновски Макариос 1809 ноември 21…"

Тук ще цитирам надписа тъй, както се вижда на обкова – поместен в пет реда, като най-долният е прикрит от дървената рамка на иконата:

ΩΝΑΠΗΛΑΥΣΑΧΑΡΙ^{Τ}ΩΝΚ[ΑΙ]ΘΑΥΜΑ^{Τ}ΩΝΣ^{Υ}ΟΑΡΡΗ^{Τ}ΩΝΑΠΕΡΙΔ
ΟΝΕΝΚΥΝΔΙΝΟΙΣΕΝΕΚΑΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗΣΑΝΑΤΙΘΗΜΙΜΕ
ΠΙΣΤ^{Τ}ΙΝΠΡΟΣΦΟΡΑΝ^{Τ}ΗΝΕΛΑΧΙΣΤΗΝΤΑΥ^{Τ}ΗΝΔΕΞΕΝΕΥΜΕΝΕΙΑΔΕΟ
ΜΑΙΣ^{Υ}ΟΠΑΝΑΓΙΑΚ[ΑΙ]ΓΕΝ^{Υ}ΟΜΟΙΒΑΚ^{Τ}ΗΡΙΑΚ[ΑΙ]ΕΛΠΙΣΚΑΙΣΩΤΙΡΙ
ΑΤΟΡΝΟΒΟΥΜΑΚΑΡ(Ι)ΟΣ [...].

Този текст Снегаров предава в стихотворна форма, обособявайки го в два куплета:

„Ὦ νάπη λάσια[7] χαρίτων
και θαυμάτων σου αρρήτων,
απέρ' ἴδον εν κυνδίνοις,
ενεκα εύγνωμοσύνης
ανατίθημι με πίστει
προσφοράν την ελαχίστην

ταύτην δέξε εν[8] ευμενεία,
δέομαι σου παναγία
Μαρία γένου μοι βακτήρα[9]
και έλεος και σωτήρα.[10]
Τορνόβου Μακάριος
αωθ ¯ω Νοεμβρίου.

Не бих се наела да търся поетичен аналог на този текст в класически стих; преводът, поставен пред иконата в храма, предава в най-общ смисъл неговото значение. Ако следваме буквално подредбата на думите, той би звучал така: „Откликвайки на добрините и чудесата ти неописуеми бидейки в опасност, в знак на признателност това малко дарение, принесено в обет и с вяра, приеми с благосклонност те моля, Богородице, опора, надежда и спасение", а битността му на поетичен текст позволява по-свободен превод: „След като се насладих на свещените ти милости и чудеса, когато се озовах в опасност, заради признателността си издигам с вяра това нищожно приношение, което, моля, приеми благосклонно, Пресвета (Богородице), и ми бъди опора, надежда и спасение. Макарий Търновски, 1809 ноември 21-ви"[11]. Както и да се вглеждаме в думите обаче, няма да открием информация за конкретно събитие – от надписа не става ясен нито поводът за дарението, нито дори към кого точно са адресирани стиховете: дали към св. Богородица, изписана върху конкретната храмова икона и извършила някакво чудо, или пък изобщо към св. Богороди-

[7] Прав. Ω ν'απηλαυσα.

[8] Прав. δεξ εν

[9] Прав. και γενουμοι βακτήρια, името Μαρία изобщо не фигурира в текста.

[10] Прав. ελπίς και σωτιρία.

[11] Този вариант бе предложен от колегата от Института за изкуствознание при БАН д-р Еманоел Мутафов, тънък познавач на гръцкия език и богослужебната книжнина, комуто дължа сърдечна благодарност.

ца, априорно явяваща се милостива и чудотворка, „опора, надежда и спасение“ на християните. Какво точно е била „опасността“? Според Летописната книга на храма преданието я свързва с болест, сполетяла децата на турски бей, но това е топос, който се среща в легендите и за други чудотворни икони по българските земи; с подобни истории за изцелението на мюсюлмани от християнски икони са обвързани например култовете към прочутата св. Богородица от Бачковския манастир (Архимандрит Паисий 1928: с. 144–145) или към иконата на св. Параскева в Пещера (Захариев 1973: с. 62). Върху ризницата е фиксирано името на митрополит Макарий. Макар и човек образован, едва ли той самият е съчинителят на стиховете. Несъмнено става въпрос за компилация от обичайните формули, които срещаме в извънредно популярните през тази епоха молитви към Божията майка, пригодени за всякакви поводи, а също и в текстовете на молебните канони, акатисти и тропари („опора, надежда и спасение“ например е топос, познат още от византийската химнична поезия на Теостирикт или Никифор Калист). Не става ясно и дали действително някакъв турски големец, от благодарност за чудотворно изцеление, е харизал на църквата определена сума, с която търновският владика е разпоредил да бъде изработена сребърната ризница на иконата – или пък обковът се явява изцяло лично дарение на митрополита? И от какво естество все пак е било чудото, предхождащо акта на ктиторството? Историята, фиксирана в кондики, актове и кореспонденция из българските и турските архиви, както и запазените приписки от онези времена, не дава никакви податки по въпроса.

Вече бях завършила този текст, когато излезе от печат Сборника в памет на Иванка Акрабова-Жандова, в който Д. Косева публикува своя превод и тълкуване на надписа (Косева 2009: с. 321–325). Нейният прочит, разсъждения и атрибуция на двете иконостасни икони (втората половина на XVI в.) се оказаха съвсем аналогични, поради което тук няма да ги цитирам. Не мога да не приведа обаче крайно находчивото обяснение на виталността на „бейския топос“, предложено от авторката: „Тъй като най-долната част на рамката на обкова е скрита под хоризонталната дъска на иконостаса, доскоро не можеше да бъде прочетен последния ред от надписа. Надредните знаци – ударения, придихания и титли, които се виждат от петия ред, създават илюзията за арабски знаци и поддържат жива легендата за чудното изцеление на детето на търновския бей.“ (Косева 2009: с. 324).

Нека обърнем поглед към самата икона и я разгледаме паралелно с нейния пандан – Христовата царска икона, монтирана вдясно от дверите, с инв. № 24/1967 (19/1991). Ив. Снегаров не я споменава в списъка на ценните притежания на църквата, докато Т. Николов отбелязва: „Икона на Исус Христос Пантократор (Вседържител). В левата си ръка държи отворено евангелие, с десната благославя. Около главата нимб от сребърна пластинка. Поясно изображение. По рамката са апостолите и евангелистите. От 18 век“. (Николов 1934: с. 129) На Богородичната икона авторът не е предложил датировка, ве-

роятно поради твърде оскъдната част от живописта, останала незакрита от ризницата, което неимоверно затруднява атрибуцията. Но и двете произведения имат еднакви размери, сходна композиционна структура и представляват част от един комплект, вероятно създаден за храма „Успение Богородично" (поне е ясно, че към началото на XIX в. те са били на иконостаса в старата църква).

„Нимбът от сребърна пластинка" около главата на Иисус Христос не може да служи като някакъв ориентир при датировката – очевидно създаден след изработването на ризницата на Божията майка през 1809 г.[12], той е сходен със сребърните ореоли, поставени върху значителен брой от иконите в храма „Успение Богородично", които при това до земетресението през 1913 са се намирали в различни храмове. Едва ли след това, в оскъдните военни години, енориашите в Асенова махала са имали средства за такива екстри, когато всеобщите усилия са били насочени към ремонта и строителството на разрушените църкви. По-вероятно е, че през XIX в. някое от куюмджийските ателиета на старопрестолния град е било специализирано в изработването на нимбове и други сребърни предмети за нуждите на храмовете из Търново и околните манастири.

Рисунъкът върху обкова на Богородичната икона не повтаря съвършено точно композиционната схема на изображението отдолу: в страничните полета са подредени 10 полуфигури на пророци, докато изписаните под тях би следвало да бъдат 12 – аналогично на 12-те допоясни изображения на апостоли, фланкиращи образа на Пантократора. Доколкото съдим по изчуканите на едро пластични форми, нарисуваните пророци явно държат свитъци и малки предмети-атрибути, които се тълкуват като старозаветни префигурации на св. Богородица съобразно текста на химна „Свише пророки те предвозвестиша" (върху обкова ясно се различава например праотец Яков, който лесто се идентифицира по малката лествица, която държи в ръка). Съмнително ми изглежда и присъствието в оригиналното живописно произведение на двата ангела, надничащи над облаци и държащи цветя над главата на Божията майка – включването им в общата композиция в този вид очевидно е плод на една по-късна, възрожденска по характер декоративна естетика, налагаща своя отпечатък от края на XVIII в. насетне. В оригинала може би има кръгли клейма с ангели (каквито срещаме в много икони от XVI в.), но ми се струва по-логично на тяхното място да стои само простичката сигнатура МНР ΘОУ, поставена дирекно върху златната основа, без медальон – по аналогия с изписаната с червени букви върху златното дъно на Христовата икона сигнатура ΙΣ ΧΣ. Пластичните одежди и тяхната орнаментална декорация също не биха могли да съответстват на живописта, която покриват – и това е особено видно във фигурката на Младенеца, очертанията на чиято дреха и анатомия (особе-

[12] Според Д. Косева нимбовете в двете икони са идентични (Косева 2009: с. 323).

но при дясното рамо и силно деформираната благославяща ръка) драстично нарушават логиката на изначалната ясна конструкция.

В добавка към всичко това установяваме, че и тези икони са надживописвани. За разлика от най-старата Елеуса от емпорията, чиято вторична живопис има точна датировка от средата на XIX в., тук намесата на втора ръка бих отнесла още към първото десетилетие на XVIII в., когато значителна част от иконите в църквите на Търново, Арбанаси и околните манастири биват „освежени" от четката на невероятно енергичен и плодовит иконописец. По всяка вероятност това е зограф Христо, познат с авторството на иконите на стария иконостас в арбанашкия манастир „Св. Никола" (където е оставил името си), на подиконни табла и икони в храма „Рождество Христово" в Арбанаси, както и на някои творби, пазени в Регионален исторически музей – В. Търново, чийто характерен почерк различаваме и върху огромно количество надживописани в началото на XVIII в. произведения от църквите в Търновско и Несебър. В нашия случай някои „корекции" в лика на св. Богородица, десницата на Спасителя и особено специфичният контур, очертаващ очите Му, свидетелстват за намесата тъкмо на този иконописец. Главата на Младенеца обаче не е деформирана от вторичното изписване и тя, както и изначалната сдържаност при трактовката на Христовата икона, сочат към стилистиката на поствизантийската живопис от XVI в. На този етап повече не може да се каже – по-точна атрибуция би могла да се очаква при евентуално сваляне на Богородичната ризница и реставрация на двете икони, която би възстановила оригиналния им вид.

Впрочем, споменавайки Арбанаси, не може да не припомним и обстоятелството, че там, в манастира „Успение Богородично", само на няколко километра разстояние от храма „Успение Богородично" в Асенова махала, също има чудотворна икона на Божията майка, чийто култ в някои свои форми твърде много напомня почитанието на нашата икона, описано от Т. Николов: „В църквата довеждали да нощуват болни и недъгави с цел да получат изцеление, също от време на време в килиите живеели душевно болни, за да получат облекчение" (Николов 1934: с. 106). В своите спомени за Арбанаси Д. Ив. Папазов, роден около средата на XIX в., разказва: „…те твърдо вярват, че поклонението в този манастир дава изцеление и помня, че в него са били водени дори душевноболни, които, ако са буйствали, държани са били в здраво затворени килии с железни решетки. Болните се докарваха тук за изцеление с коли от околните села." (Папазов 1937: с. 51). Откриват се обаче и някои различия. Папазов подробно описва обичая да се залепват монети върху повърхността на арбанашката чудотворна икона, както и приношенията на сребърни вотивни фигурки, докато при търновската икона липсват сведения за подобна практика. И нещо по-важно: при арбанашката св. Богородица кахърните и болни хора са се стичали целогодишно в очакване на изцеление, докато при тази в Долномахленската църква това се е случвало само веднъж в годината, на храмовия празник Успение Богородично. Славата на арбанашката чудотворка

се подклажда и до днес, докато в Търново, както пише Т. Николов, култът е съществувал „през последните години на турското робство и редица години след освобождението“, сиреч през втората половина на XIX в. През следващото столетие вече е бил забравен дотолкова, че днес сме затруднени дори да посочим категорично коя точно е била чудотворната икона на енорийския храм в Асенова махала.

Библиография:

Архимандрит Паисий 1928: Архимандрит Паисий Пастирев. Петричко-Бачковския манастир и гробът на св. Евтимий патриарх Търновски. – Станимака, 1928.

Гергова 2008: Гергова, И. Чудесата на Богородица в българското изкуство. – София Институт за изкуствознание при БАН, сектор „Изобразителни изкуства“, 2008 (ръкопис).

Ждраков 1998: Ждраков, З. За една чудотворна икона в Търновград от XIV в. // *Paleobulgarica / Старобългаристика*, 1, XXII (1998), с. 96–104.

Ждраков 2001: Ждраков, З. Търновският зограф Никола – подписани, атрибуцирани и и датирани творби от 1442 г. // *Търновска* книжовна школа. 7.: (Седми междунар. симпозиум „Търновска книжовна школа“, 8-20 окт. 1999 г.). – В. Търново, 2001.

Ждраков 2005: Ждраков, З. Къснопалеологовската живопис в Търновския край. // *Теодосиеви* четения. – В. Търново, 2005, с. 220–222.

Захариев 1973: Захариев, С. Описание на Татар-пазарджишката кааза. – София, 1973.

Косева 2001: Косева, Д. Итало-критска икона на света Богородица Умиление от Велико Търново. // *200 години* св. Райко Шуменски. – Шумен, 2001, с. 95–96.

Косева 2005: Косева, Д. За една итало-критска икона на Богородица Умиление от Велико Търново. // *Проф. д.и.н. Станчо Ваклинов* и средновековната българска култура. – В. Търново, 2005, с. 446–452.

Косева 2009: Косева, Д. Ктиторски надпис с името на търновския митрополит Макарий II (1806–1817). // *Иванка Акрабова-Жандова.* In memoriam. – София, 2009, с. 321–325.

Николов 1934: Николов, Т. Из историята на църквата и манастиря „Успение пресв. Богородица Темниска“. // *Велико-Търново, Общински вестник*, № 12–13, 29 септ. 1934.

Пресвета Богородица 2003: Пресвета Богородица. Иконе. – Београд, 2003.

Папазов 1937: Папазов, Д. Ив. Село Арбанаси. Лични спомени и събрани данни. // *Сборник БАН*, XXXI. Кл. Ист.-филол. и филос.-обществен, 17. – София, 1937.

Радев, ред. 1998: Вик от бездната. Лето 1821 / Под ред. Ив. Радев. – В. Търново, 1998.

Радев 2001: Радев, И. История на Велико Търново. XVIII-XIX век. – В. Търново, 2001.

Радев 2008: Радев, И. Литература и култура на Възраждането. 1. Личности и явления от „втория ред".– В. Търново, 2008.

Славейков 1982: Славейков П. Р. Търново. // *Пътища* и пътешественици (XIV – XIX век) / Под ред. Св. Гюрова. – София, 1982.

Славейковиятъ 1898: Славейковиятъ български географически речникъ. // *СбНУНК*,. XV. – София, 1898.

Снегаров 1943: Снегаров И. Исторически вести за Търновската митрополия. // *Год*. СУ, Богосл. фак.: Т. 20. – София, 1943.

Теофилов 2007: Теофилов, Т. Църквата „Св. Четиридесет мъченици" и манастирът Великата лавра в християнското храмово строителство на Търново: Сборник статии. – В. Търново, 2007.

Балтояни 1994: Baltoyanni, C. Icons Mother of God. – Athens, 1994.

Popova, Elena. A Miraculous Icon in Veliko Tarnovo – Texts and Versions.

There is an unique icon collection in the temple of The Dormition in Assenov block in Veliko Tarnovo. The icons descending from all the churches in the parish, destroyed by the catastrophic earthquake in 1913, may be dated from XV till XIX cc. Toward the end of the period of Bulgarian Revival one of them had the reputation of miraculous – but there are two old texts only mentioning it: we find the first in The Tsarigrad Newspaper by Petko R. Slaveykov (1855) and second in an essay by Todor Nikolov printed in the newspaper „Veliko Tarnovo" (1934) where we find out a brief information about an icon of the Virgin kept in the parish church, where in the day of The Dormition of the Virgin (August 28) every year toward the end of XIX and the very beginning of XX c. numerous sick and suffering people gathered in the temple praying the icon for help. But which was the miraculous icon? There are two probable old icons with the image of the Virgin in this church nowadays – each with its unknown origin and mysterious history.



Най-старата икона в храма.



Ктиторският надпис от 1809 г. върху сребърната ризница на Божията майка.



Царските икони на Богородица Одигитрия и Христос Пантократор.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

МИКРОСКОП, КОМПАС, КАРТА

Румяна Дамянова

Микроскоп, компас, карта – може да бъдат възприети като метафори на познавателния подход на възрожденския човек през XIX век. Конкретното им приложение в учебния процес става един от двигателите на новото, а метафоризирането им може да се възприеме като подстъп за познавателно отношение към заобикалящия възрожденеца свят.

В своята семантично-символна характеристика – микроскоп, компас и карта – включват няколко основни дейности и качества: прозорливост, дълбочина на виждането, организираност и ориентираност, вярност на избора, пунктуалност, прецизност. Всички те присъстват като различни страни от поведението на възрожденския човек, като вид изяви или участие в конкретно набелязани дейности. През този именно смисъл може да се говори за микроскопа, компаса и картата като **метафори на познавателния подход** на възрожденския човек в създаването на различни културноисторически ситуации през Възраждането. Погледнато през такава призма, участието на възрожденския човек в нея ще придобие конкретни измерения, ще обхване пространства, в които ще се съсредоточи позитивната енергия на Възраждането. Наред с някои отделни емпирични напомняния за нещо отминало, станало вече неактуално, но в своето време оставили „своя резчица“ (П. Р. Славейков), остава проблемът за **актуалността** на ставащото тогава, тя е **ядрото,** което захранва всички истории – актуалност, разбирана с всички естетически, художествени, нравствени или социално ангажирани присъствия в един, вече отминал, литературен живот. Защото маргиналното също има своите мигове на разбиране и приемане, създадени и утвърдени от същата общност, която ще го остави в периферията на действително литературното. Трябва само да си спомним елегичния вопъл на Петко Славейков „Не пей ми ся“, категорично спрян с Ботевото „Защо не съм!“ (публикувано през 1873 г. в „Будилник“). Но там, в отрязъка между двете, и само два броя след Славейковата публикация в сп. „Читалище“(бр.1, окт. 1870), е призивът на неизвестния днес Ангел Пюскюлиев „Пейте, Славейков“, публикуван в същото списание, в бр. 3 от 1 ноември 1870 г. Дали по този начин видният Славейков не „издърпва“ от периферията името на Пюскюлиев, за да остане то, макар и само с този призив, донякъде опознаваемо?

Литературната история, доколкото споменава дейността на А. Пюскюлиев, е най-вече с тази негова творба като част от корпуса на маргиналната „даскалска поезия“. Една по-приближена оптика обаче ще припомни и небез-

интересните му опити да тълкува преводите през Възраждането, да изразява своите доста актуални и днес (макар и вероятно донякъде компилативни) виждания за литературното, преминало през превод, с основното условие за правилност, според което „характерът на мислите състои в изражение". Дотолкова е убеден в своите представи за утвърждаващото се „художество", че със самочувствие го определя като „величие, лекост, изящност, приятност, деликатност, простота, тънкост, нежност, сладост, важност, обращение, движение, колорит и хармония"[1]. Може да впечатли това масирано разбиране за литературното (донякъде, на практика, непостижимо), като в същото време собственото му творчество изцяло остава извън него.

В отделните изяви, обаче, остава патосът на откриване на нови, различни подходи към **образите на историческото време**, понякога заличени, понякога частично възпроизводими. Самото време е оставило своите следи, също понякога заличени или частично възпроизводими, а в търсене на верния път към тях литературният историк трябва да измъква от различни изяви знаци, които да станат своеобразни мостове за преминаване към обемното понятие история.

В този смисъл направеното от възрожденеца **Сава Доброплодни,** може да се каже, е сред дейностите, които очертават **профила на културния и литературния живот** през Българското възраждане. Профил, изпълнен с делата на личности като Паисий и Софроний, Д-р П. Берон и Неофит Рилски, Ив. Богоров и Г. С. Раковски, и много други.

Сава Доброплодни не е сред фаворитите на литературната история, не е и сред „забравените" герои. Към него литературната история е ласкава и любопитна – през годините са издадени два сборника с изследвания и една доста богата библиография, която донякъде може да обезсили амбицията за написване на отделна специална монография[2]. Пътят му е проследен още в публикации от възрожденското време – първата от 1849 г. в една дописка до „Цариградски вестник" за назначаването му като учител в елинското училище в Шумен и информация за първите проведени училищни изпити. Следват подобни информации по дописки (те дават възможност „отвътре" да бъдат проследени доста от перипетиите в неговия интересен и напрегнат живот като учител), които отбелязват ключови моменти от педагогическата му дейност, от определянето му като управител на всички градски училища в Шумен, до отделни прояви, също и информация за готови книги, полемики, признания и

---

[1] **Пюскюлиев, А.** Няколко речи за превожданието. – *Македония*, IV, № 16,13 ян. 1870. Показателен за „придвижването" на А. Пюскюлиев от периферията е и интересният очерк на **Налбантова, Е.** Делото на Ангел Пюскюлиев. // *Ез. и литература*, 1986, № 2.

[2] Вж **Сава Илиев Доброплодни:** Сборник от науч. Докл. и съобщения, изнесени на сесията по случай 165 г. от рождението му (4 дек. 1985). – Шумен, 1986. – 160 с.; **185 години от рождението на Сава Доброплодни**: Сборник докл. от юбил. науч. сесия 1-2 дек. 2005. – Сливен, 2006. – 177 с.; **Сава Доброплодни**. Библиография. – Сливен, 2005.

обвинения, съобщение за неговия 50-годишен юбилей и други (общо 422 библиографски позовавания). Автори на различните изследвания са литературни историци, театроведи, културолози, езиковеди, историци, краеведи.

Следите на Сава Доброплодни във възрожденското време са ясни и отчетливи, някак отличаващи го от останалите – с невероятна интиуция за потребностите, с придобита висока култура за разбиране на навлизащите нови идеи и практики в едно постепенно излизащо от застоя и обърнато към европейското българско общество, със самокритично вглеждане в ненаправеното и с амбиции да се направи. Но във всички свои прояви той е човекът с мисия – осъзната, направлявана, изживявана.

За първите стъпки в този, открил се пред възрожденеца, път вдъхновено пише Иван Богоров в своята автобиография „Живота ми, описан от мене": „Потеглих за в Цариград, дето застанах на Кору-чешме при голямото черковно школо; там бяха дошле няколко нашенчета да са учат, един от които и да беше станалия прочут Раковски, та при вечерните наши разходки край лъскавото море у Мега-Ревма, при свирните от цигулките из султановия сарай, бленувахме заради заспалата българска народност, която по това време едвам се пробуждаше"[3]. В тази Народна гръцка школа по това време се учат Богоров, Раковски, Иларион Стоянович (бъдещият Макариополски), Доброплодни. А, както отбелязва и Б. Пенев, „между тях се е движил и Неофит Бозвели като организатор на борбата за освобождение от гръцката духовна власт"[4].

Запленен от новото знание, получено в авторитетното за времето си училище, от мащабите на изучаваните науки и от усетените перспективи, Сава Доброплодни се завръща в България и става първоначално учител в Котел. Тук той през 1842 г. за пръв път въвежда френски език в образованието, внася и първите модерни учебни пособия – микроскоп, компас, карта. Може да се каже, че учителстването му в Котел е неговият старт. Нововъведените **микроскоп, компас, карта** – стават основни пособия в българското училище. Но същевременно, може да се каже, че **символните образи** на тези нововъведения очертават цялостната му дейност. Те са един вид **ключ** към неговото собствено, саморефлексивно и изстрадано включване в перспективните процеси на времето.

Дейността на Доброплодни започва с **вглеждането** (сякаш през новата оптика на микроскопа) в реалната схема на българското образование, в основните прояви на социалните връзки, в някои социокултурни практики и най-вече вглеждане **в липсващото** в културния живот. Като учител в Котел и първите години в Шумен, Сава Доброплодни превежда, побългарява и подготвя за печат четири книги: „Игиономия,сиреч правила, за да си вардим здравието" (1846 г.), „Водител за взаимните училища" (1852 г.), „Писменник"(1853 г.) и

---

[3] **Богоров, Ив.** Живота ми, описан от мене. – София, 1887, с. 3.

[4] **Пенев, Б.** История на новата българска литература: Т. 2. – София, 1977, с. 612.

комедията „Михал“ (1853 г.). Тези четири книги парадоксално точно очертават бъдещите посоки на дейността на Доброплодни: това са грижата за здравната култура на българите, стремежът му към преобразуване на българската просвета, влогът в епистоларната култура на времето и големият му принос за създаване на българския театър. Всяка една от тези книги издава перспективното мислене на Доброплодни, едно модерно и прецизно разчитане на нуждите на нововъзраждащата се българска култура. Но същевременно издават и друго – придобитото модерно знание в училището в Куручешме отваря други възможности за осмисляне на присъствието в културния живот на XIX век и поставя Доброплодни в позицията на създател на нещо ново. Това е усетената потребност на времето да се приобщава към навлизащото модерно цивилизационно (като знания или реална практика), към всичко онова, което ще стане притегателна сила на европеизма отново с активното участие на Доброплодни. Постепенно патетиката на приобщаването ще завладее българското пространство, ще открои естествените полюсни позиции – на приемане или отхвърляне – ще има своите апологети и също така своите отрицатели.

Но Сава Доброплодни ще свърже името си с перспективно настъпващите промени, с което ще съдейства да се промени изцяло манталитетът на възрожденския българин. Защото зад полезните съвети по „здравословие“ (оказват се желани и навременни, поради това и тази първа книга по „игиономия“претърпява отделно ново издание) той ще обръща внимание и на нещо друго много важно – на духовността и нравствеността, възприемани и като основните опорни точки на всяка културна еволюция: “Вообще кога избираме един целител – ще напише Доброплодни в своята „Игиономия“ – треба да давами големо внимание в нравственността му (табихетите). На кое друго ходожество нравствеността е по много нужна освен на това…“[5]. Тази черта – нравственото възпитание на възрожденския човек – присъства във всички негови трудове, тя е основният аргумент книгите му да имат много спомоществователи, да бъдат разпространявани и четени. Интересно е, че в едно последващо по-кратко издание, вече един вид личен подбор от предишния превод (като „игиономия“ е заменено със „здравословие“), с едно интересно „въведение“ Доброплодни ще обясни на възрожденския читател всички причини, които подкопават здравето, сред които не е само простата хигиена на тялото, но и хигиената на духа. Сред причините за болестите на хората той вижда две много важни – „когато работят от вън силата си“ и „когато не отбягват от страстите, като от гняв, завист и прч“[6]. Следвайки класическата мисъл за здравето и силата на тялото и духа, Доброплодни не пропуска да от-

[5] **Доброплодни, С.** Игиономия, сиреч правила, за да си вардим здравието, сочинена на Гречески и Френски от целителят Архигена Сарантиев, а преведена на Българският язик от Савва Х. Илиевича Доброплоднаго Сливненина. – Цариград, 1846, с. 19; (2. изд. – Земун, 1853)

[6] **Доброплодни, С.** Кратко здравословие или уроци, за да си вардим здравието. Събрани и наредени от С. И. Доброплоднаго. – Болград, Училищна книгопечатница, 1865.

бележи нравствения аргумент, изграждащ спокоен и ведър характер, готов за промени, но освобождаващ своята енергия в положителни емоции, без разрушаващите гняв и завист. В емоционалната картина на възрожденското време подобни твърдения са редки, а неговото е от най-ранните.

Ако приемем, че универсалният образ на компаса е **символ** на насочване в една посока, която обаче задължително е вярната, то неговата характеристика е **ориентираността:** в явления, процеси, дейности. В този смисъл, персоналният компас на Доброплодни (фигуративно казано) целенасочено го ориентира в избора.

За да реализира издаването на своите книги, Сава Доброплодни започва едно безпрецедентно по своята същност пътуване – из българските градове, за да проучи интереса към подобни четива, да опознае условията за постигане на по-добро образование, да търси морална и финансова подкрепа за своите трудове. Както пише В. Сл. Киселков: „През лятото и през есента на 1852 г. той споходил почти всички градове и големи села в Централна България от Дунав до Родопите", с цел да стане „общобългарски просветител"[7]. Подобно пътуване той осъществява по-късно с помощта на Хр. Берон и посещава Виена, Бърно, Прага и Сремски Карловци, където остава учител за две години с подкрепа на молбата си от сръбския патриарх Йосиф Раячич. В пътуването из българските земи той посещава Търговище, Котел, Жеравна, Сливен, Ямбол, Стара Загора, Казанлък, Пловдив, Пазарджик, Габрово, Дряново, Търново, Свищов, Русе, Разград..."Реших да изгубя нея година (учебната 1852/53), за да обиколя България и Тракия – пише в своята „Кратка автобиография" Доброплодни – да подписвам спомоществователи, нъ и да се запозная по-отблизо с училищата из България, с програмите и успехите им..."[8]. Със събраните средства и ръкописи на бъдещите четири книги, през зимата на 1852-53 г. се отправя и в Земун Австрийски, за да ги отпечата в земунската бързотиска на Игнят Карл Сопрон, всяка с близо 5 000 тираж, само „Писменник" остава с около 2000 броя тираж.

Опитвам се да си представя това мащабно „невинно и верноподанско мое пътуване", както ще напише Доброплодни в предговора си към „Писменника" в навечерието на Кримската война, кога пеш, кога, както пише, „на добитък": „..пътувах цели три месяца с толко страхове, мъки и иждивления, за да видя отблизо училищните состояния и да мога да собира спомоществователи... Често от Земун ходя в Белград и оттам – тук (в Земун – бел. моя, Р. Д.), за да могат да ся напечатат книгите скоро, добре и без погрешки ... Ако не бях тук, Бог знае колко щяха да се бавят. И така не само изгубвам от учителството, но правя и толико иждивление, но пак ще остана премного возблагодарен и ще

---

[7] **Киселков, В.** Сава Доброплодни. – *Истор. преглед*, 1968, № 4, с. 77-87.

[8] **Доброплодни, С.** Кратка автобиография на Савва Хаджи Илиев Доброплодний. –София, 1893, с. 51-52

забравя всичките си трудове, стига само да мога да докарам някоя полза на отечеството си“[9]. За мисията на възрожденския учител има още какво да се напише, но в случая с Доброплодни е важна и една друга гледна точка – неговата собствена самокритичност, една трезва преценка на ползата от трудовете му. В първите десетилетия на XIX век, когато е налице само граматиката на отец Неофит Рилски, когато започват и дебатите за пътищата на българското образование, изданията на Доброплодни за училищата са още по-важни. Както и сам заявява „Но защото мислях, как ползата, която могат да принесат тия книги, има голяма разлика от всяка друга моя и за да не ся покажа лъжлив на спомоществователите си с забавянето, и за да може да излезе тая книга на свет с Взаимоучителните таблици и с Водителя техен (което беше най-великото мое желание) с Священата история и проч., по-скоро и по-добре без погрешки, видех чи е нужно да ида сам“[10]. Действително, „водителят“ (1852 г.) и училищните таблици, съчинени от С. Доброплодни, „професора в Великата Карловачка гимназия в Австрия“ (1857 г.) изиграват ролята, която им е отредил. А тази роля е свързана най-вече с прагматизма на времето, заявен през клишето – „полезното е добро“.

Така се очертава постепенно и картата на духовните пространства на възрожденското време, в които се реализира дейността на Сава Доброплодни. Основни центрове в нея са Котел и Шумен, Тулча и Сливен, Кюстенджа, Силистра, Варна…Възрожденският човек непрекъснато пътува – по търговия, на гурбет, учителства, на учение…Но **възрожденските маршрути** на Сава Доброплодни имат не само строго биографични основания. Той вече е учител с голям авторитет, а свързването на образованието в дадено селище с неговото име – доказателство за просперитет. Във всичките места, където учителства, Доброплодни внася нещо ново – издава учебници, „взаимоучителни таблици“, буквар…Той е единственият възрожденец – основател на четири читалища – в Шумен (1856 г.), Сливен (1861 г.), Силистра (1870 г.) и Кюстенджа (1872 г.).

А както пише и в своята автобиография, има самочувствието на пръв радетел за „европейската цивилизация в Шумен и от там се разпръсна и в други градове из България“[11]. През една друга оптика, обаче, неговият опит-подвиг е и вид заплаха. Така се ражда и образът на латентно зреещия във възрожденското общество конфликт – на манталитети, интереси, мирогледи. Доброплодни е често нападан за това, че въвежда „разкошност и наопаки сивилизация“ (из писмо на Ст. Гидиков до Раковски [12]) или че донася на младата си жена, сливенката хаджи Мария Хаджигенчева – Доброплодна, „европейски дрехи

---

[9] **Доброплодни, С.** Писменник (писмовник) сочинен от Сава И. Доброплоднаго, Сливняанина / Изд. перво. – Земун аустрийский, в И. К Сопроновата бързотиска, 1853, с. XIII.

[10] Цит. съч.

[11] **Доброплодни, С.** Кратка автобиография …. с. 50.

[12] **Раковски, Г. С.** Архив: Т. 2, с. 669.

(малаков и капелина), за които ходи нарочно във Влашко и Богданско“[13].

Проследяването на различните прояви на Сава Доброплодни в голяма степен е очертано и от собствените му мисли и признания в неговата автобиография. Надеждността на подобни текстове – по отношение на фактологията, а често и на някои защитени позиции – е проблематична, доколкото мемоаристичната литература (терминът е на Цв. Ракьовски) е интенционално субективна. Но в тази изразена и докрай защитена субективност проличава нещо константно – замисълът да бъде написана автобиографията. Той отразява направения избор, разкрива каква е авторската саморефлексия, какви задачи той си поставя, как ги изпълнява. „Кратка автобиография“ на Доброплодни съдържа немалко изречения, посветени на собствена невинаги лицеприятна оценка или на избор, за чиято цена той само се досеща. Но ако трябва да се очертае призмата, през която може да бъде видяно делото на Доброплодни – в неговото зараждане и в неговата плодотворност, а също и в неговата трудност – е нужно концентрирането върху следния откъс: „Аз влизам вече в обществото като учител. Трябва да пазя добре във всичко, за да бъда пример на учениците и гражданите. Това нещо не е твърде лесно. **Тук е основата на живота!“**[14] (подч. мое – Р. Д.).

Възрожденското време ни е оставило немалко следи за подобни признания – от клишираното „на ползу роду“, до всякакви определения, също изцяло клишета, за нуждата от труда за съвременните „любородци“. Но в това признание на Доброплодни може да се открие и друго – отговорността на просветителя, който трябва „ да бъде пример“, т.е. да „пази добре във всичко“, но с ясното съзнание колко е трудно да се осъществи. Сложните житейски криволици на личната му съдба не променят нито мисленето, нито поведението на Доброплодни, а само подчертават основанията в думите му за ролята на учителя през Възраждането, при това не само в училището, а като вдъхновител, радетел, отговорен за своите съграждани. Сега, в XXI век, може да се съзре в тези думи на Доброплодни едно почти изцяло забравено достойнство за смисъла на училището като „началото на живота“.

Презумпцията, че автобиографията е писана в края на жизнения му път присъства и в този кратък откъс – съзнанието, че учителят трябва да е за пример, изградено от дългия учителски път, усещането, пак резултат на изживяното, че „не е твърде лесно“ (нещо, което не може да се предположи от човек, навършил своите 22 години и получил първото си учителско назначение). Фразата „Тук е основата на живота“ издава обаче и нещо друго освен мъдрост от дългогодишен опит. Тя може да отразява едно предварително усвоено екзистенциално положение – с думите на Фр. Бейкън „Знанието е сила“ като проекция на просветенските веяния от възрожденския XIX в., **но** също така е израз и на едно мо-

[13] Цит. съч.

[14] **Доброплодни, С.** Кратка автобиография…, с. 38.

дерно виждане, което поставя пред възрожденското време основния въпрос: да се образоваме, за да се приравним към напредналите европейски народи. Това е и един от основните акценти на навлизащата модерност с нерядко срещания критичен рефлекс, заявен в ранната 1836 г. в предговора към книгата на Ан. Кипиловски „Краткое начертание на всеобщата история..": „ чи тес просвященни народи и сичка Европа не слязоха от небето таквис, и тии бяха някога си диви, груби и варвари, каквито и ний сега сми..."[15]. Така, неизбежно, с дейността си, обгледана подробно в автобиографията, Доброплодни се включва и в модерния за времето процес на себевглеждане, на саморефлексивно оценяване, но и в дебата за свое-чуждо, разразил се през Възраждането, в който възрожденският човек открива себе си, своите потребности, своите намерения, търсейки пътя за излизане от доморасловстта.

В такава посока видяно, делото на Сава Доброплодни достига един от своите, неоспорени от историческото време, успехи – написването и отпечатването на „Писменник"[16] (1853 г.). Какво е мястото на писменника на Доброплодни в епистоларната традиция на XIX век? Как той се включва и включва ли се въобще в епистоларната практика на века? Какво е новото, което Доброплодни предлага със своя писменник? Каква е връзката с традицията – епистоларна, реторическа, преводна и т.н.? Коя черта на писменника на Доброплодни става популярна през XIX век – интенционалната или функционалната? Преди всичко, вярно е твърдението на Я. Милчаков и Кр. Тенев, че „първата българска литературна теория израства върху материала и за целите на „нелитературната" езикова комуникация. Притежавайки структурата на литературоведското описание, „Писменник"-ът на С. Доброплодни функционално е включен в системата на епистоларната и ораторската практика"[17]. Отделно е писано и за значението на писменника като „първи учебник по теория на литературата" (Л. Ницолов). Но разглеждането на „Писменник" на С. Доброплодни в контекста на епистоларната традиция на XIX век неоднозначно очертава неговото място – това е едно по-различно издание от познатите дотогава издания на писмовници[18]. Най-напред трябва да се очертае критичното вглеждане на Доброплодни в епистоларната практика, потвърдено с думите му от предговора: „...времето

---

[15] **Кипиловски, Ан.** Към любезните прочитатели! Любезни братя болгари! // *Родолюбивий* и благоразумний народе български. Възрожденски предговори: Кн. първа. 1806-1865 / Събрал и наредил Дочо Леков. – София, 1992, с. 55.

[16] Вж по-подробно **Дамянова, Р.** Писмата в културата на Българското възраждане. – Шумен., 1995.

[17] **Милчаков, Я.** и др. „Писменник" на Сава Доброплодни и реторическата традиция на Възраждането / Я. Милчаков, Кр. Тенев. // *Сава Ил. Доброплодни*: Сборник от науч. докл. и съобщения, изнесени на сесията по случай 165 г. от рождението му. – Шумен, 1986, с. 83.

[18] Вж **Дамянова, Р.** Писмовниците – белег за зрелостта на писмото. // *Дамянова, Р.* Писмата в културния живот на Българското възраждане. – Шумен, 1995, с. 23-45.

на добрите ни писма не е достигнато още..."[19]. Той съзнава, че образците са типови примери, които не могат да отразят автентичните чувства на пишещия, затова не приема измислените примери: „добро писмо е онова, което изразява естествените чювства на едно благочювствително сърце: а измислените писма се писват от ум унужден и чювство лъжливо и присторено"[20]. Затова той изоставя наложилата се практика на механично преписване на едни и същи образци и предлага примери от автентични лични кореспонденции. Това съзнание за **истинността и уникалността** на всяко лично писмо отразява новаторството на Доброплодни, който се бори против унифициращите тенденции в епистоларната практика на XIX век, както сам заявява: „защо не може да ся случи и двама да ся се подканили от истите чувства за да пишат то писмо"[21].

Образът на Сава Доброплодни като един от най-изявените възрожденски дейци има своя венец – неговата театрална и драматургична дейност. Тя се ознаменува с комедията „Михал" и поставянето ѝ на сцената на първото българско читалище в Шумен през 1856 г., чийто пръв председетел е Доброплодни. Той недвусмислено заявява това в автобиографията си:"Това беше първо театрално представление в България на 1856 година"[22]. Самочувствието на първосъздател захранва неговия порив да продължва да създава произведения, които да се поставят на сцена. „Михал" е последвана от още творби – „Прошенописец", „Двамата взводни командири или приятелството", „Тримата ефрейтори", „Любов и религия", които, на практика, не надскачат своето време. Приносът на Сава Доброплодни за създаването и утвърждаването на възрожденската драма и театър е безспорен, участието му в театралния живот става част от културната история на XIX век.

Сякаш **картата на личните приоритети** на Доброплодни е попълнена. Но в това конституиране на собствената си позиция в света, това общо и неясно топологично посочване – „Тук е началото на живота" – разкрива ясната ориентираност на възрожденеца. Същевременно, една още по-прецизна оптика към делото на Доброплодни – завещал не само 50-годишна педагогическа дейност, но още 13 книги и продължителна просветна работа за постигане на европейска цивилизованост като добрия път за своя народ – ще открои съзнанието му за този необратим процес, който е и борба с домораслото, изостаналото, пасивното и инертното. Срещу тях се издига гласът на един от модерно мислещите хора на XIX век с думите " Аз постоянно се трудя, за да изчезнат ръждясалите духове"[23]– гласът на сливненина Сава Доброплодни.

---

[19] **Писменник** сочинен от Савва И. Доброплоднаго сивненина. Изд. перво. – Земун Аустрийский. 1853, с.XII.

[20] Цит. съч., с. VII.

[21] Цит. съч., с. X.

[22] **Доброплодни, С.** Кратка Автобиография..., с.50.

[23] **Раковски, Г. С.** Архив: Т. 2. – София, 1957, с. 738.

Damianova, Rumiana. Microscope, compass, card.

The article considers the microscope, the compass and the card as metaphors of the cognitive approach of the National Revival person. The newly introduced microscope, compass and card become basic Bulgarian educational school tools. The article interprets these tools as Sava Dobroplodni"s work and activities symbols. The microscope symbolizes the close look at what cultural life misses, the compass is suggested to be considered as a symbol of the right orientation of processes and initiatives. The card follows the National Revival adventure and innovative study routes of Sava Dobroplodni.

„НЕРАВНОМЕРНА ПОСТЪПАТЕЛНОСТ“ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ГРИГОР ПЪРЛИЧЕВ

Раймонд Детрез

> Линейно-историческата представа за литературното развитие може да бъде значително коригирана (...). От една страна, като се разруши представата за *равномерна* постъпателност на историческото време с присъщата на модерната историческа наука от Гурвич до Бродел идея за съществуването на множество различни времена в историята, които се движат с различна скорост, имат различни темпове, качество, смислова гъстота.
>
> Светлозар Игов, „*История на българската литература*“

Докато за временните граници на „същинското Възраждане“ съществува относително единогласие („от Одринският мир през 1829 г. до създаването на Екзархията през 1870 г.“), за началните и крайните „подпериоди“ на „дългото“ Възраждане се спори. (Даскалов 2002, с. 158) Съвременниците на епохата обикновено смятат, че Възраждането започва през 20-те или 30-те години на XIX век вследствие на инициираните от султан Махмут II реформи на Османската империя. В известната си статия за Паисий от 1871 г., Марин Дринов предлага да се приеме появата на *История славянобългарска* през 1762 г. като началото на Възраждането. Тази творба се смята и като първата проява на „новата“ или „възрожденска литература“. Иван Шишманов беше склонен да вижда дамаскините като началото на възрожденската литература, придавайки ѝ по този начин още по-голяма давност. (Шишманов 1928, с. 98) Боян Пенев се върна към Паисий като основоположник на новата българска литература и това гледище придоби гражданственост. Дамаскинарите все пак продължават да се смятат за „предшественици“ на Паисий. Опирайки се не на културни, а на икономически и общоисторически фактори, Христо Гандев в една студия от 1943 г. отмести най-ранния етап на Възраждането чак в XVII век. (Гандев 1976, с. 23–153) И за най-авторитетния български следвоенен историк на епохата, Николай Генчев, „ранното Възраждане“ обхваща целия XVIII век. (Генчев 1988, с. 7) Общата тенденция и в други изследвания изглежда е началото на „дългото“ Възраждане да се премести колкото може повече назад в миналото или ако вече се приеме *История славянобългарска* като началото на Възраждането и на новата българска литература, да се търсят явления, предсказващи за Възраждането, в по-далечно минало.

Тази тенденция може да се обясни с естествената склонност (да не го

наречем професионална деформация) на историка да търси причинни връзки на минали събития в по-далечно минало или пък с „патриотичното желание за по-ранно развитие и прогрес изобщо." (Даскалов, 2002, с. 159). Може би същата тази склонност обяснява защо, докато интересът към предзнаменованията на наближаващата нова епоха е огромен, интересът към остатъците на отдалечаващата се минала епоха е минимален. А не е ли достоен за вниманието на историка например следващият факт: въпреки че, както пише Пенев, за дамаскинската писменост „е отличителен, характерен духът на черковно-религиозната поука, онзи дух, който е отличителен и за старобългарската книжнина" (Пенев, 1976, с. 60), още през XIX век се създават не по-малко от 58 сборници, които принадлежат на дамаскинската традиция? (Петканова-Тотева, 1965, с. 237–255). Последните сборници се съставят чак през 40-те години на XVIII в., повече от осемдесет години след написването на *„История славянобългарска"* и плътно вътре в общоприетите „временни граници" на „същинското Възраждане". Нима заслужават и тези жилави отживелици на миналото същото научно внимание, което се обръща на плахите, често преувеличени или дори въображаеми предвестия на бъдещето? За подобно взаимно проникване на явления, свойствени на различни исторически епохи, струва ни се, намеква и Светлозар Игов, като отбелязва, че „времената на различните исторически редове (социални, икономически, културни) имат различни развойни темпове; автономни развойни темпове имат и различните изкуства; свои развойни темпове (забавени, ускорени, дори „спрели") имат и различните национални култури; различни развойни темпове имат отделните литературни области (жанрови формации, направления, индивидуални творчески развития) помежду си." (Игов, 2010, с. 18).

В настоящата статия се опитваме да покажем как тази историческа динамика действа в творчеството на Григор Пърличев (1830-1893). В някои негови произведения се наблюдава любопитно смесване на „възрожденски" и „предвъзрожденски" елементи или, казано по- (или твърде ?) просто, хронологично разминаване на формата и съдържанието, т.е. на жанровите и стиловете особености на творбата и менталните, и идеологически нагласи, които се изразяват в нея.

*

Необходимо е предварително да се задълбочим накратко в характера на българската литература през XVII и особено през XVIII век. Струва ни се, че, въпреки неоспоримата приемственост, която я свързва със средновековната литература, т.е. литературата на Първото и още повече на Второто българско царство, имаме работа с относително ново културно явление. Живеещи заедно в едни и същи политически, икономически, социални и културни условия, създадени от общата държава, под общата административна и духовна власт

на Цариградската патриаршия, православните народи в Османската империя – или по-точно техните огрaмотени елити – постепенно се сливат в една единствена надетническа религиозна общност, която нарекохме „ромейска" в смисъл на общността на православните християни в Османската империя. (Вж. Детрез 2008 за по-подробно основание на употребата на този термин.) Този процес достига върха си през втората половина на XVIII век. Както забелязва Ирина Макарова (2004, с. 271), тогава „в основной массе народа приверженность к общехристианской религиозной общности занимала едва ли не главенствующее место в общей структуре самосознания". Това не значи, че етническите разлики са напълно заличени или не се осъзнават. Значи, че религиозното, а не етническото е определящо за стойностната система на хората, за техния мироглед и самосъзнание, за тяхното възприемане на себе си и на „другия", накратко, за тяхната „идентичност".

В резултат на това, че религиозното, а не етническото самоотъждествяване е основно, се явява изумителна, но многозначителна неакуратност при употребата на етнонимите. Освен към етнически групи, етноними могат да се отнасят и към религиозни, социални, статусни и професионални групи. „Грък" може да значи и „православен християнин", „гражданин" (в смисъл на жител на град), „(заможен) търговец" и „образован човек". „Влах" се отнася и към всички хора от какъвто и да е етнос, водещи чергарски или полуномадски начин на живот. Всички въоръжени мъже (гавази, стражари, пъдари и т. п.) може да се наричат „арнаути" (албанци). Етнонимът „турчин" значи и мюсюлманин от който и да е етнически произход. „Двусмислеността" на етнонимите ясно говори за ограничената тежест, отдадена на етническата принадлежност в преднационалната (или предвъзрожденска) ера. Ако етническата принадлежност имаше значението, което ще придобие по време на националното възраждане, хората непременно щяха да ползват точна и недвусмислена терминология за обозначаване на своята идентичност и тази на другите.

Характерни за балканската православна общност както и за всяка общност, са, от една страна, вътрешната сплотеност и солидарност и, от друга, затвореността и често, и враждебността към други общности. В случая с ромейската общност се наблюдава крайно отрицателно отношение спрямо други религиозни общности – не само мюсюлманите, но и католиците и протестантите. Патриаршията впрочем води целенасочена политика на изличаване на етническата разделеност на паството си с оглед по-ефикасно да се защитава против заплахата – или съблазънта – на исляма. (Георгиева 1983, с. 43, 48). И прояви на вътрешна кохерентност и солидарност не липсват дори през XIX век. Гръцкото въстание от 1821 г. в началото има характер по-скоро на общо православно въстание. В състава на *Филики етерия* (Приятелското сдружение), което организира въстанието, влизат гърци, румънци и сърби, а в самото въстание участват и многобройни българи. (Данова & Христакудис 2003, с. 107–112; Тодоров 1973, с. 9–14). Показателно е, че в своите отчети за съби-

тията, българските участници понякога споменават за „гърци“ и „турци“, но иначе почти винаги използват „религиозната“ терминология „християни“ и „агаряни“. (Стоянов 1973а, с. 89–101). Те очевидно смятат религиозната принадлежност за по-важна от етническата и гледат на въстанието предимно като на сблъсък между християнската и мюсюлманската общности.

Нека сега да се спрем за момент и на културата и по-специално на литературата на тази ромейска общност. Както вече изтъкнахме, обстоятелството, че от XV век нататък всички православни християни в Османската империя живеят – желаят или не – в една обща държава под духовното управление на една обща църковна институция, води до усилването на взаимните контакти и културното взаимодействие и в резултат на това – до значително изличаване на етнокултурните разлики, особено сред градското население. Важен аспект на този процес е постепенното разпространение на гръцкия език като език на богослужението, на интелектуалната комуникация, на деловото общуване между търговци. Този процес придобива почти организиран характер към края на XVIII век, когато с въвеждането на модерни учебни заведения, посещавани от представители на всички православни етноси, гръцкият език окончателно се налага като общия език на цялата ромейска общност. Посредством него младата балканска буржоазия присвоява и разпространява и идеите на Просвещението, на научния и техническия прогрес, на либерализма и особено на просветата. През втората половина на XVIII век и първите десетилетия на XIX век, гръцкият език до известна степен функционира като книжовен език (в смисъл на езика на книжнината) на всички балкански православни народи от който и да е етнически произход. Това най-малко важи за сърбите, макар че имало гръцки училища на много места в Сърбия и „многа београдска деца чак и 1853 најпре ишла у грчку па и онда на српску школу“. (Ђорђевић 1896, с. 62). В България, забелязва Карл Гутшмит (1973, с. 100), „гръцкият език е изпълнявал в първите десетилетия на XIX в. поне отчасти функция на книжовен език: в елино-българските училища, в науката и в кореспонденцията.“ Това личи и от огромния брой гръцки книги, присъствуващи по българските земи през посочения период. От 1750 до 1840 г. в тях намират разпространение 1115 заглавия печатни гръцки книги, а български – само 52. (Стоянов 1957, с. 471–472; Стоянов 1978, с. 47–168). Причината не е, според нас, в някаква културна изостаналост на българите, както често се тълкува тази дискрепанция, но в непотребността от български книги: гръцките книги са достъпни и разбираеми за образования български читател и удовлетворяват интелектуалните му нужди.

При това трябва да имаме предвид, че до 40-те години на XIX в., когато в Кралство Гърция започва усилено изграждане на гръцка национална идентичност и гръцкия език става гръцка „национална собственост“, гръцкият като сакрален и книжовен език не носи ярки етнически черти. В сакралната си функция литургичният гръцки напомня латинския език в католическия запад, а като

средство за интелектуална комуникация гръцкият „учен" език напомня употребата на английския език в съвременната наука. Освен това, в двата случая, в които гръцкият се употребява като международен, етнически немаркиран език, става дума за език, който за необразования грък е горе-долу неразбираем. Самият гръцки народ говори друг, демотичен гръцки. Изглежда, че именно липсата на пряка връзка с гръцката етническата общност допринася за „приемливостта" на гръцкия език като общ ромейски език и за не-гърците.

Разбира се, в ромейската общност се употребяват и много други писмени езици, между които е църковнославянският. Успоредно с разпространението на гръцкия обаче употребата на църковнославянския все повече се ограничава до сферата на литургичното; другите му „светски" функции вече изпълнява гръцкият. Съчиненията на българския „народен" или „говорим" език, на първо място дамаскините, убедително се вписват в ромейска литературна система. Понеже гръцкият архаичен книжовен език се оказва почти неразбираем, за необразования грък се създават сборници с религиозно-поучителни текстове на „простонароден" гръцки език, най-известният от които е „*Съкровище*" (*Θησαυρός*) от Дамаскин Студит, публикуван във Венеция през 1561 г.. По подобна причина – употребата на църковнославянския – християнското учение не достига и до необразованите български вярващи. Затова недълго след излизането му „*Съкровище*" се превежда и на български. Първите преводи още са на език, близък до църковнославянския и поради това целесъобразни, но десетките следващи преводи и преписи вече са преобладаващо на говоримия, „простонароден" български език. (Петканова-Тотева 1965, с. 215–216). В резултат на тези практики се развива една своеродна „ромейска диглосия", състояща се от „книжовния" гръцки, от една страна, и „простонародния" гръцки, български, турски (използван от гагаузите и караманлиите) и т. н., от друга.

Към дамаскинската книжнина се причисляват и много сборници, в които не са включени само преводи от съчинения на Дамаскин Студит, но и новосъздадени текстове, които обаче по съдържание по нищо не се различават от „истинските" дамаскини. Пенев обстоятелно обсъжда „елементите на национално чувство и съзнание" в тях, но многократното прибягване към словосъчетанието „бихме могли да посочим" и нему подобни издава колебанието му в националния характер на тези елементи. (Пенев 1976, с. 400–419). Разбира се, дамаскинарите не се интересуват от етническото; фокусът им е на религиозното, общохристиянското.

И така, можем да говорим и за една „ромейска литература", предимно религиозна, но по-късно и просвещенска, написана най-често, но не изключително, на гръцкия език, от православни автори, повечето гърци, но иначе от най-различен етнически произход – литература, предназначена за православна многоетническа читателска публика. Творбите, принадлежащи на тази ромейска литература не съдържат нищо „национално", освен някои случайни и неизбежни реалии.

За читателя от XXI век, ромейската литература не е от голям художествен интерес, но за внимателния историк, тя представлява богат източник на информация за предвъзрожденското, т.е. преднационално светоусещане. Нека двата ни малки примера да не са от дамаскините. Известното предисловие (в стихотворна форма) към прочутия четириезичен речник от Данаил Мосхополски, съставен през 1760-1770 г., често се тълкува като „доказателство" за съзнателната и целенасочена денационализация на населението на Балканския полуостров от гърците:

Албанци, власи, българи, чуждоезични, радвайте се,
И се пригответе всички ромеи да станете,
Оставяйки варварските си езици и обичаи (...)

Чуждоезични досега народи, но благочестиви в божиите дела,
Усвоите езика и речта на ромеите,
Да имате голяма полза във вашите професии
И във всичките ви търговски начинания.
(Гръцкият текст в Иванов 1982, с. 161–162)

Един прочит с внимание за ромейските особености на текста показва, че авторът (който впрочем не е грък, а влах) се обръща изрично и изключително към православните християни –"благочестиви" (*ευσεβείς τα θεία*) не могат да бъдат мюсюлмани или католици, които всички трябва да станат „ромеи" (*Ρωμαίοι*). Както аргументира и Иванов (1982, 161), Даниил, макар че смята другите езици за „варварски", е далеч от мисълта за *етническа* асимилация на „другоезичните народи" – аргументите му за научаването на гръцкия език са по-скоро просвещенско-прагматични: „голяма полза във вашите професии" (*μεγάλως ωφελούμενοι και στο επάγγελμά σας*).

Другият пример е началото на едно стихотворение от 60-те години на XIX в. на поета и композитор Димитър Георгиев Попсимеонов или Димитракис Георгиу Папасимеониду, българин или грък, а всъщност „ромей" от Арбанаси:

Отечеството е Арбанаси в [околностите на] Велико Търново,
Не мога да мълча, трябва да се изказвам;
Прочутия Арбанаси възнамерявам да възпея.
Голямо, прочуто село в средата на България,
Обиталище на ромеи на един висок баир.
(Гръцкият текст в Стоянов 1973б, с. 157–158).

И в този случай имаме работа с произведение, което не може да се из-

тълкува адекватно с категориите на националното съзнание: последното не позволява такава нелоялност към майчиния език (ако авторът е българин), нито такава привързаност към българското „отечество" (ако авторът е грък). Съвсем обяснимо е обаче, като изхождаме от присъствието на ромейско самосъзнание. Възпяването през 60-те години на XIX в. на гръцкия език на „знаменито село", „близо до велико Търново", „в средата на България", освен това „обиталище на ромеи (т.е. православни християни", „*ρωμαίων κατοικία*"), а не на българи и/или гърци, показва, че ромейският манталитет все още е жив, дори след Великденската акция, смятана от мнозина за върха на „същинското Възраждане" и на процеса на обособяването и противопоставянето на българи и гърци като нации.

*

Във втората част на нашата студия ще аргументираме, че произведенията на Григор Пърличев, написани през 60-те до 80-те години на XIX в., по много признаци принадлежат към ромейската литература. Много противоречия в творчеството му могат убедително да се изтълкуват, ако се разглеждат от тази гледна точка. И на друго място сме се опитали да обясним живота и делото на Пърличев през призмата на ромейското му съзнание, без да ползваме този термин. (Детрез 2000). Тук се спираме по-подробно на три негови произведения, които са релевантни за нашата теза.

1. Сердарят

Сюжетът на епическата си поема *Сердарят* (*О Αρματωλός*) Пърличев заема от една народна песен, която разказва как сердарят (*арматолос*) Кузман капитан със своята дружина убива двама албански разбойника. (Пълният текст в Шапкарев 1972, с. 163–180) С изключение, може би, на структурата на строфата – четиристишие с редуващ се „граждански стих", типичен за новогръцките епически песни, и осмосричен стих („осмерецът" на южнославянската песен ?), които в тази комбинация впрочем изглеждат по-скоро като класицистична плетка – не намираме в пърличевата поема почти нищо в стила на народната песен, била тя новогръцка или българска. Пърличев композира поемата си като антична драма, с дълги монолози: героят загива, оплакван от майка си; целият народ, включително противниците му, превъзнасят неговите подвизи. Тъй като пише поемата си с оглед да участва в известния Атински поетически конкурс (който и печели), Пърличев при съчиняването ѝ преди всичко се съобразява с тогавашните художествени течения в гръцката литература и с вкуса на журито, който му е известен от публикуваните рапорти за предишните награждавания. Поемата е написана в „строга *катаревуса*" (гръцки „учен" език). Изобилстват не само омировски сцени (сражения, оплакването

на загиналия герой), но и романтични топоси (полудялата годеница, слепият просяк край пътя, който разказва историята на поета, и т.н.). И атинските романтици с голямо предпочитание възпяват героизма на *клефтите* (гръцки хайдути) в борбата им срещу турците. По този начин *Сердарят* отговаря на трите основни критерия на Атинската школа, която едва ли не монополизира конкурса: архаизъм, романтика и патриотизъм. Пърличевата поема обаче, се отличава с една интригуваща особеност: докато стилистично е напълно „в час" с времето си, конфликтът, тематизиран в *Сердаря*, е всъщност „остарял": той не е от етническо или национално, а от религиозно естество. Както забелязва Доротея Кадах, в *Сердаря* „вседоминиращият мотив [е] справедливата борба на един християнски герой против мюсюлмани". (Кадах 1970, с. 83) И от самата поема, т.е. от думите на самите герои, личи, че за Пърличев това, което ги разделя и противопоставя, е религиозната им идентичност – борят се християни и мюсюлмани. В кулминационния момент на поемата (строфите 123 и 124, точно в средата) майката на Кузман, Неда, казва на албанците, които докарват неговото тяло:

Ще отхвърля с удоволствие товара на живота,
А да видя отново сина [си].
Ти напразно го възпяваш като изключително смел,
Бидейки враг на неговата вяра.
(Алексиева 2010, 748; курсив мой.)

Докато рязко противопоставя две религиозни общности, Пърличев допуска етническата принадлежност на героите си да остава доста объркана. Той не осведомява читателите си ясно и недвусмислено от какъв етнос са християнските му герои. Някои от тях носят български имена като Νέδα, Στάϊκος, Ράδος, други пък „международни" християнски имена като Κοσμάς (в българските преводи на поемата „Кузман"), Μαρία или чисто гръцки имена като Φωτεινή. В първата от трите бележки, които Пърличев добавя към печатното издание на *Сердаря*, излязло няколко месеца след награждаването на поемата, и която се отнася към първата строфа, той пише следното във връзка със село *Галечник в Река*, където се развива действието на поемата:

Под името Река се включват над 20 села, разположени североизточно от Дивра [Дебър, Р. Д.], населени от *горди албанци, които единствени почти в Албания са запазили чиста и недосегаема православната източна религия*, която са възприели от прадедите. Те, заобиколени отвсякъде с турци, като овце сред вълци между тях, живеят живот мизерен, пъшкайки винаги от насилията на гегите от Дивра и околностите. Макар че често получават от правителството разрешение да се

> защитават въоръжени от разбойниците, но какво ли могат да направят многобройни земеделци пред диви мъже, многобройни по численост и живеещи от детска възраст с оръжие в ръка? (Алексиева 2010, с. 761–762, курсив мой.).

Оказва се, че населението на Река – християнските герои на поемата – са „горди албанци" от „източноправославната вяра". Главният герой Кузман е именно от тези, които като сердари „получават от правителството разрешение да се защитават въоръжени".

Мюсюлманите в *Сердарят* многократно се наричат „албанци" или „геги".[1] Така в крайна сметка излиза, че *всички* лица в поемата – и християни, и мюсюлмани – са албанци.

В третата бележка обаче, отнасяща се към думата *Пеласги* в строфа 118, Пърличев уточнява:

> „Всички жители на Албания по начин на мислене, физиономия, облекло, нрави и обичаи изглеждат явно, че *не са нищо друго освен гърци* (*εἶναι οὐδέν ἄλλο ἢ Ἕλληνες*). Общо взето, всички са надарени с великодушие, с остър ум и смелост. (...) Освен това в Албания е непознат турският език. Турци и християни говорят само един общ език – албанския, език войнствен. Изключение прави по-образованото племе на тоските, които често пред албанския предпочитат гръцкия език и гръцкото писмо." (Алексиева 2010, с. 762; курсив мой.).

От първата бележка можем да заключим, че за Пърличев всичките герои в *Сердаря* са албанци, включително и тези, които носят славянски имена; като обаче уточнява той в третата бележка, те „не са нищо друго освен гърци". „Турски" не говорят, защото в Албания и „турци" (т.е. мюсюлмани), и християни говорят албански.

Не можем за твърдим за поема, написана на гръцкия език от писател, чийто майчин език е българският, поема с албански герои, от които само някои носят безспорно славянски имена, с основна тема борбата между две религиозни общности – християни и мюсюлмани –, че тя носи някакви (каквито и да са) ярки *национални* черти. В нея се изразява религиозното общностно съзнание на автора, с типичните за ромейското съзнание небрежност или неосведоменост относно етническите реалии.

---

[1] Геги са албанци от северна Албания и Косово; те говорят гегийски диалект и са преобладаващо мюсюлмани, за разлика от тоските на юг, които говорят тоскийски и са православни християни.

Това „ромейско" съзнание на Пърличев обаче през 60-те години на XIX век не може вече да е „чисто". Както ни показват други източници, Пърличев по време на пребиваването си в Атина е под силното влияние на гръцкия национализъм, като едновременно или последователно в него узрява и българско национално самосъзнание. В две стихотворения, написани по повод един банален инцидент в руската черква в Атина и излезли респективно във вестниците *Атина* (*Αθηνά*) през ноември 1858 и *„Зора"* (*Αυγή*) през януари 1859 (Кадах 1971, с. 107–115), той заема доста агресивни прогръцки и антируски (или антиславянски) позиции. В отвореното писмо към своя съперник в поетическия конкурс, Теодорос Орфанидис, излязло във вестник *„Светлина"* (*Φως*) от 1 юни 1860, принуден от последния, Пърличев „признава", че е българин. (Кадах 1971–1972, с. 92). [2] В третата бележка към *„Сердарят"*, Пърличев изглежда пак се застъпва за гръцката национална кауза, като подкрепя лансираната точно през 1860 година по някои гръцки списания теза, че гърци и албанци като потомци на пеласгите образуват един народ, чийто единствен език е – или би трябвало да е – гръцкият. (Клейер 2007, с. 197–201).

Така двете антируски стихотворения и трите бележки, които имат повече публицистично-декларативен и дори конюнктурен характер и не са част от самата поема, показват развитието на Пърличев от ромейско към гръцко национално самосъзнание. Едновременно, както показва писмото до Орфанидис, в него узрява и българско съзнание: ромейското съзнание, което само по себе си не налага някаква вярност към етническа или национална общност, наистина позволява да се „избере" националност – процес на социална адаптация, за който са характерни известни колебания и (привидни) противоречия. Самата поема обаче все още отразява именно това ромейско съзнание. Получава се една „неравномерна постъпателност" на модерните за времето си форма и стилистични особености на поемата и „остарялото" ромейско светоусещане. Романтизмът – с типичното за гръцкия му вариант връщане към класическите или по-скоро класицистичните примери – е стилът на гръцкия национализъм *par excellence*, но в самата поема не се възпяват гърци (героите само *post factum*, в трите добавени после бележки, се определят като „гърци"), а православни християни в конфликт с мюсюлмани.

2. *Скендербей*

Ромейското възприемане на света още по-ярко се проявява в дългата по-

[2] Към „доказателствата" за българското национално съзнание на Пърличев по време на пребиваването му в Атина, които се намират в *Автобиографията* му, трябва да се подхожда критично, тъй като тя е написана повече от двадесет години след събитията от автор, който преди всичко иска да убеди читателите си в заслугите си за българската кауза. (Вж. Детрез 2001, с. 62–63; с. 89–101).

ема „*Скендербей*", с която Пърличев участва в Атинския поетически конкурс през 1862 година. Сюжетът е епизод от живота на легендарния албански вожд Герг Кастриоти (1414 – 1468), по-известен под името Скендербей. Епосът тематизира някои моменти на обсадата на столичния град Круя през лятото на 1467 година: османският пълководец от албански произход Балабан бей, който и преди това е обсаждал града, още в началото претърпява поражение и загива. Пърличев базира епоса си на исторически факти, но преподрежда хронологията на събитията, променя някои от тях и въвежда няколко второстепенни, фиктивни герои като черногореца Стефан Црноевич. По форма „*Скендербей*" плътно следва образеца на омировата *Илиада*. Метриката обаче не е хекзаметърът, а отново „гражданският стих" на средновековните гръцки епически песни (най-известната от които е *Дигенис Акритас*). Езикът пак е „строгата *катаревуса*". Обилно се употребяват думи от старогръцката литература и неологизми по модела на омировите съчетания. Както вече отбелязахме, връщането към класически форми като омировия епос, колкото парадоксално и да е в тогавашната гръцка литература, е начин на романтично търсене на „национални" изразни средства. Докато формата на „*Скендербей*" по тоя начин е „модерна", средновековно-религиозното светоусещане в тази поема още повече бие на очи, отколкото в „*Сердаря*". Още в самото начало на поемата, Пърличев изтъква за Скендербей, че „разби безбройните агарянски пълчища, възвеличи светата християнска вяра" (стихове 3–5, в Пърличев 1967, с. 119; и по-нататък посочвам това съчинение.). Срещу мюсюлманите – турци, албанци и други – се изправя не един християнски етнос, а представителите на повече етноси: Скендербей е албанец, вторият по важност герой е черногорецът Стефан Црноевич, Ариамнис Комнинос е грък и т.н.. Изрично се подчертава солидарността на християнските народи:

> „Много съседни племена, ненаситни на война, съединиха всичките сили с него [Скендербей], защото общ беше врагът, общи бяха опасностите, общи бяха и борбите." (57–60).

Намесата на Бог в развоя на събитията подсилва религиозния характер на епоса. Тя напомня постоянните интервенции на олимпийските богове в сраженията около Троя в *Илиада*, но всъщност носи ярки християнски черти. Пърличев се оказва привърженик на традиционното становище на православното духовенство за османското нашествие на Балканите като Божие наказание за греховния живот на християните, като включва в списъка на греховете и просвещенския стремеж към знанието:

„Изпълни се така неизбежната воля на Създателя, който се беше разгневил, като виждаше човешкия род възгордян сред удоволствия, надменен към Правдата, враг на всяка добродетел, роб на диви страсти, отдал се с ярост на религиозни раздори, търсейки да узнае божиите тайни, забранени даже и на ангелите." (125–130)

За този Бог османлиите са само инструментът, с който наказва Той непослушния Си народ. Благодарение на страхопочитанието си към християнския Бог Скендербей воюва с Негова подкрепа (170–173). Когато в разгара на битката Балабан бей призовава пророка Мохамед на помощ, Бог окончателно се отвръща от него:

„Великият бог възнегодува страшно, задето сквернoубиецът Балабан на първо място в клетвата си спомена лъжливия Мохамед; разтърси се на могъщия си престол, раздруса високото небе и заговори сърдито – а гласът му беше гръмотевица: „О нещастнико! Не стига, дето изневери на моя единороден син заради лъжепророка Мохамеда (...)." (3447–3453)

Правилно забелязва отново Доротея Кадах, че „Пърличев много съзнателно представя героите си като инструменти на Бога, като борци за християнството, което смята своите ратници като 'войници христови'" (Кадах 1969, с. 134). Докато в „*Сердаря*" конфликтът е между грабители и отбраняващи се селяни, при което първите са мюсюлмани, а другите християни, в *Скендербей* направо става дума за борба за надмощие между двете религиозни общности с личната намеса на Бог.

Невъзможно е през 60-те години на XIX в. да не се срещат и в *Скендербей* някои пасажи – коментари от автора или изказвания на героите, които биха могли да се изтълкуват като изрази на зараждащо се чувство на привързаност към родината и народа и които биха могли да се смятат за възрожденски елементи в произведението. (Детрез 1990, с. 64–78). Не винаги обаче е абсолютно ясно дали думата „отечество" не значи просто „родния край", какъвто е случаят по правило в предвъзрожденските текстове (Гандев 1976, с. 736), и дали „народът" непременно е народ в етнически смисъл, а не „християнският (на)род" – термин също така често срещан в предвъзрожденската книжовност.

В „*Сердарят*" и в „*Скендербей*" – две поеми, написани по време на „същинското Възраждане", се срещат многобройни остатъци на предвъзрожденското светоусещане. Те са още по-учудващи и „анахронични", като се разглеждат на фона на гръцката литература от 60-те години на XIX в., която изцяло вече се вписва в процеса на „построяване на нацията" (*nation building*). „Старото" съдържание обаче се изразява чрез „модерните" художествени форми на гръцкия романтизъм. Очевидно и в този случай „времената на различните исторически редове имат различни развойни темпове".

Макар че двете поеми са написани на строга *катаревуса*, език предпочитан от Атинската школа, ясно е, че те не са предназначени само за гръцка читателска публика. Не се възпяват герои от гръцкия пантеон на стари и нови герои, а някакъв непознат сердар от периферията на гръцкия свят и Скендербей, за когото едва, ли всички гърци са убедени, че „като албанец" е „нищо друго освен елин" и който по всяка вероятност повече вълнува албанска читателска публика отколкото – гръцка. Албанските съвременници на Пърличев оценяват ласкателните думи, които той е написал за тях — в *Автобиографията* си Пърличев разказва как дебърския владика Антим, албанец, бил добре разположен към него заради това, че „похвалил неколко албански добродетели" (Пърличев 1980, с. 306–307), но едва ли албанците са били негова избрана аудитория. Че Пърличев специално е имал предвид българска публика, е още по-невероятно: в *Скендербей* дори не фигурира нито един българин. Пърличев не пише за читатели от определена етническа или национална общност, любопитни да четат за приключенията на своите сънародници. Тематиката и начина на представяне на събитията са такива да занимават не някакъв етнос, а всички православни християни в Кралство Гърция и в Османската империя, а гръцкият език, на които са написани поемите, не е толкова националният език на Гърция, колкото общият книжовен език на ромейската общност. От кореспонденцията на Пърличев личи, че той активно се заел с продажбата и разпространението на отпечатаната си поема *Сердарят* по целия ромейски свят: Николаос Лалас (Никола Лалев), търговец от Битоля, отнася със себе си за продажба в Истанбул 400 екземпляра, а от Солун 600 екземпляра намират разпространение в цяла Македония. (Тилева & Коджаев 1976, с. 392–394).

3. *Автобиографията*

Подобно хронологично „разминаване" на формата и съдържанието, но „в обратна посока" наблюдаваме в пърличевата *„Автобиография"*. Тя е написана повече от двадесет години след Великденската акция и пет години след Освобождението от човек, който, в нея и в *Мечта на един старец*, настоятелно обявява своята българска национална идентичност. Това модерно самоотъждествяване с национална общност се изразява посредством новия, крайно популярен през Възраждането жанр на автобиографията. При Пърличев обаче, описанието на живота му носи и чертите на типичния за средновековната книжовност жанр на житието. Българската възрожденска автобиография от формална гледна точка е доста многообразна, но няма нито една друга възрожденска автобиография, включително, въпреки „средновековното" си заглавие, софрониевото *„Житие и страдания ..."*, която така вярно да следва шаблоните на средновековното житие.

Редица от ранните изследователи на *„Автобиографията"*, съвременници и дори очевидци на описаните в нея събития, са обърнали внимание на субективния характер на *„Автобиографията"* на Пърличев и на огромните пропуски в нея. (Баласчев 1897, с. 5; Матов, 1895, с. 157–158; Шапкарев 1895, с. 289–296). От една страна, както всеки автобиограф, Пърличев украсява автопортрета си, преувеличавайки своя дял в църковната борба в Охрид, а от друга страна тихомълком отминава исторически събития, в които действително играе водеща и решаваща роля. Тези особености губят противоречивия си характер, ако се приеме, че *„Автобиографията"*, която, разбира се, си остава на първо място реалистично изложение на случилите се през живота на автора факти, е композирана по образеца на средновековното житие на светец-мъченик. В житието разказът се разработва в различни епизоди, които отговарят на основните моменти в живота на Исус Христос и водят до централното и доминиращо събитие – страданията на светеца. (Станчев 1982, с. 123–127). Задължителни топоси са характеристиката на родителите, в случая на пърличевото „автожитие" – забележителните качества на майката; изброяването на изключителните морални и интелектуални качества на самия светец като дете, при Пърличев извънредните му умствени способности и крайната му чувствителност към социалните неправди; описването на дейността на светеца като проповедник на правата вяра, при Пърличев – като водач на църковната борба в Охрид, проповядващ новата „национална религия". Кулминацията във всяко житие, ако не самият повод за създаването му, е подробното описание на мъченията и страданията на светеца. В *„Автобиографията"* на Пърличев описанието на неговите „страдания" през няколкото седмици, прекарани по затворите на Охрид и Дебър, заема *около половината* от целия текст. Читателят остава с впечатлението, че цялата *„Автобиография"* е написана само заради възможността авторът да се разпростре върху преживяното през тези седмици. Въпросният епизод сам по себе си изобилства с топоси от житийния жанр: разпитите пред съдиите с риторическите монолози на Пърличев; прощаването му с охридчаните преди откарването му за затвора в Дебър; изпитанията, но и героичното му държане в затвора (описано понякога с неволен софрониевски хумор); подробното описание на многобройните молитви и благословия; появата в съня на свети Климент, който с пресичането на веригите му предсказва незабавното му освобождение, и т.н.. Както във всяко житие, и в *„Автобиографията"* на Пърличев не липсва моментът на изкушението, когато в Атина му се очертава блестяща кариера като гръцки поет и му се предлага възможност да следва в Берлин, но и на изкупително страдание, когато не се отказва от въвеждането на българския език в охридското централно училището и заради това влиза в затвора с пълно съзнание, че може да не излезе жив. И на края, житийният жанр не позволява подробното разказване на конкретни исторически събития. От средновековното житие обикновено малко научаваме за всекидневните занимания на светеца дори когато той е с

дълга кариера на епископ. Така и от „*Автобиографията*" не научаваме почти нищо конкретно за многогодишната дейност на Пърличев като политически деец в Охрид.

Тези особености на „*Автобиографията*" на Пърличев, които не се срещат в никоя друга българска възрожденска автобиография, можем да обясним само чрез въздействието на жанровия модел на средновековно-християнското житие, с който Пърличев е възпитаван и който продължава да оказва влияние върху него. Не е важно дали Пърличев при написването на своята „*Автобиография*" несъзнателно е взел житието като модел, или пък съзнателно е искал да се представя не толкова като светец, колкото като мъченик за националната кауза. В двата случая имаме работа с творческо прилагане на типичен *пред*възрожденски жанр в контекста на българската *след*възрожденска реалистична литература от 80-те години на XIX век.

*

Творчеството на Пърличев ни предлага три интересни примера на „неравномерна постъпателност" или „хронологическо разминаване на формата и съдържанието". Романтичната тема на разбойниците и на героя-закрилник на народа, която се разработва в „*Сердаря*" и се подхваща отново, и по-мащабно в „*Скендербей*", в двата случая се пречупва през призмата на религиозния, „ромейски" мироглед, докато художествените средства се оказват тези на гръцката романтична литература в ранната втора половина на XIX век. В „*Автобиографията*" се изказва български възрожденски писател, който свидетелствува за новото си (модерно) *национално* съзнание и изисква свое място в историята на българското национално движение, прилагайки за това – съзнателно или не – шаблоните на средновековното житие.

Старото бавно отмира и новото бавно взима надмощие. Нашата потребност от обозримост обаче често ни съблазнява да отрежем част от продължителността на историческите явления, за да ги вкараме в прокрустовото ложе на разни периодизации, пренебрегвайки сложните и противоречиви обществени процеси и опростявайки многостранната историческа действителност. Съвременниците на събитията вероятно не могат напълно да преценят обсега на старото и новото; двете са неразделни аспекти на всекидневния им живот – ту хармонично съжителствуващи, ту създаващи напрежение. „Неравномерната постъпателност" в творчеството на Пърличев може да е резултат на креативно и хармонично съчетаване на старото и новото, но и симптом на вътрешна драма на обществена неприспособимост и отчуждение. Въпреки отвореността му към новите просвещенски идеи, която личи от речите му, държани в Охрид и другаде, Пърличев изглежда бавно и мъчително се прощава със стария ромейски манталитет и със свързаните с него „отживелици" от миналото. Да напомним тук, покрай всичко посочено по-горе, само и за опита

му, осъден на провал от самото начало, през 70-те години на XIX в. да създаде архаичен „общославянски" език, близък до старобългарския, и на него да преведе *„Илиадата"* и гръцките си поеми.

Ако наистина съществува нещо като „ромейска литература", Пърличев се явява като последният, но най-новаторски и талантлив неин представител. Именно двете гръцки поеми по великолепен начин отразяват ромейския „манталитет" с религиозния си универсализъм и освободеността си от етнически предразсъдъци в ново, модерно за времето си художествено оформление. *„Автобиографията"* по съдържание вече не принадлежи на ромейската литература, но в нея модерното национално съзнание с, по всяка вероятност, несъзнавана от самия автор инвентивност се изразява във форма, заета от „ромейския" жанр на житието. Като се чете с внимание за деликатното напрежение между разказаните факти и средновековния модел, *„Автобиографията"* се превръща в съзнанието на опитния, преплувал повечко литературни води читател от XXI век в неочаквано „модерно" литературно произведение, вибриращо между трагизма на реалните събития и старомодната схематичност на средновековния модел с тънка, нетърсена от автора самоирония. С всички тези качества, пърличевата *„Автобиография"* се явява като достоен далечен наследник на *„Житието и страданията"* на Софроний, друг забележителен продукт на „различни развойни темпове". Но докато Софроний е напред от времето си, „изпреварва себе си", както пише Игов (2010, с. 169–170), Пърличев някак си постоянно се връща назад, което впрочем не дава по-малко вълнуващи художествени резултати. Който смята тази „ретроградност" за недостатък, трябва да се вслушва още веднъж в думите на Светлозар Игов който настоява че „[л]итературното развитие също така не е нито *прогрес*, нито *регрес* в ценностно отношение – следващите етапи не са нито по-висши, нито по-низши в ценностен аспект, те са само *други*." (Игов 2010, с. 19).

Библиография:

Алексиева, ред. 2010: Алексиева, А. Книжовно наследство на българи на гръцки език през XIX век, Т. 1, София, 2010.

Баласчев 1897: Баласчев, Г., Биографически и книжовни чертици на Григор С. Пърличев, София, 1897.

Гандев 1976: Гандев, Х., Проблеми на Българското възраждане, София, 1976.

Генчев 1988: Генчев, Н., Българско възраждане, София, 1988.

Георгиева 1983: Георгиева, Ц., Содержание и функции этнонима „болгары" в условиях османского владычества, // *Bulgarian Historical Review* X, 1983, № 2, с. 40–55.

Гутшмит 1973: Gutschmidt, K., Към въпроса за връзката между развоя на културата и книжовния език в епохата на българското национално възраждане, // *Езиковедска* българистика в ГДР, София, 1973, с. 98–105.

Даскалов 2002: Даскалов, Р., Как се мисли Българското Възраждане, София, 2002.

Данова & Христакудис 2003: Данова, Н., А. Христакудис, История на Нова Гърция, София, 2003.

Детрез 1990: Детрез, Р., От религиозно до национално съзнание, // *Лит. мисъл,* 1990, № 5, с. 64–78.

Детрез 2000: Детрез, Р., Криволиците на мисълта, София, 2000.

Детрез 2008: Detrez, R., Език и литература в „ромейската" общност, // *Tożsamość a język v perspektywie slawisticznej* / Под ред. Stanisław Gajda. Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, 2008, s. 151–176.

Дринов 1871: Дринов, М., Отец Паисий, неговото време, неговата история и учениците му, // *Периодическо списание*, I, 1871, № 4, с. 3–26.

Ђорђевић 1896: Ђорђевић, В., *Грчка и српска просвета*, Београд, 1896.

Иванов 1982: Иванов, Й., Гръцко-български отношения преди църковната борба, // *Иванов, Й.*, Избрани произведения: Т. 1, София, 1982, с. 157–182.

Игов 2010: Игов, С., Устория на българската литература, София, 2010.

Кадах 1969: Kadach, D., *Die Darstellung Skenderbegs und der Albaner in Prličevs „Skenderbens" und „O Armatolos", // Studia* Albanica Monacensia, 1969, c. 129–140.

Кадах 1970: Kadach, D., Armatolos und Serdarot. Zur griechischen und slavischen Fassung von Grigor S. Prličevs epischem Gedicht, // Beiträge zur Sьdosteuropa-Forschung, 1970, c. 83–105.

Кадах 1971: Kadach, D., Zwei griechische Gedichte von Grigor S. Prličev, // *Ελληνικά* XXIV, 1971, c. 107–115.

Кадах 1971-1972: Kadach, D., Die Polemik Orphanidis-Prličev anlässlich des athener Dichterwettbewerbs 1860, // *Zeitschrift fьr Balkanologie*, VIII, 1971–1972, № 1–2, c. 84–100.

Клейер 2007: Clayer, N., Aux origines du nationalisme albanais, Paris, 2007.

Макарова 2004: Макарова, И., У источников духовного возрождения (болгары под властью константинопольского патриарха, // *История* Балкан. Восемнадцатый век / Под ред. В. Виноградов, Москва, 2004, с. 267–288.

Матов 1895: Матов, Д. Г. С. Пърличев, // *Български преглед,* II, 1895, №, с. 3–4; с. 157–158.

Пенев 1976: Пенев, Б., История на новата българска литература: Т. 1, София, 1976.

Петканова-Тотева 1965: Петканова-Тотева, Д., Дамаскините в българската литература, София, 1965.

Пърличев 1967: Пърличев, Г., Скендербей / Прев. Х. Кондов, София, 1967.

Пърличев 1980: Пърличев, Г., Избрани произведения, София, 1980.

Станчев 1982: Станчев, К., Поетиката на старобългарската литература, София, 1982.

Стоянов 1957: Стоянов, М., Българска възрожденска книжнина.: Т. 1, София, 1957.

Стоянов 1973а: Стоянов, М., Гръцкото въстание от 1821 г. в българските ръкописи, // *Тодоров & Трайков* 1973: с. 89–101.

Стоянов 1973б: Стоянов, М., Опис на гръцките и чуждоезични ръкописи в Народната библиотека „Кирил и Методий" в София, София, 1973.

Стоянов 1978: Стоянов, М., Стари гръцки книги в България, София, 1978.

Тилева & Коджаев 1976: Тилева, В. & А. Коджаев, Непубликувани писма на Григор С. Пърличев, // *Изв.* Нар. Библ. Кирил и Методий, 14, 1976, с. 377–495.

Тодоров 1973: Тодоров, Н., Нови данни за доброволците от гръцкото въстание през 1821 г. в Дунавските княжества, // *Тодоров & Трайков* 1973: с. 7–18.

Тодоров & Трайков, ред. 1973: Сто и петдесет години от гръцкото въстание 1821–1828 / Под ред. Н. Тодоров & В. Трайков, София, 1973.

Шапкарев 1895: Шапкарев, К., Няколко критически бележки върху обнародваните досега материали по историята на възраждането на българщината в Македония, (Ч. 3). // *Бълг. Преглед*, II, 1895, № 9–10, с. 289–296.

Шапкарев 1972: Шапкарев, К., Сборник от български народни умотворения, Т. 3, София, 1972, с. 163–80.

Шишманов 1928: Шишманов, И., Кога се начева новобългарската литература? // *Родна реч*, I, № 3, препечатано в Шишманов, И., От Паисий до Раковски, София, 2004, с. 247–252.

Detrez, Raymond. "Incommensurable progression" in the Work of Grigor Părličev

Departing from some of Svetlozar Igov's observations on the particular dynamics of Bulgarian literary history, this contribution argues that the Bulgarian National Revival was preceded by a period in which the Bulgarians identified themselves not with their ethnic community, but with the large Orthodox Christian religious community within the borders of the Ottoman Empire, which we call here, mainly for the sake of briefness, the „Romaic community". This community possessed a shared religious and eventually Enlightened Romaic literature, mainly (but not exclusively) written in Greek and characterized by the fact that authors of

diverse ethnic affiliation contributed to it, addressing a readership which was ethnically equally diverse. Grigor Părličev's two main literary works, the Greek epic poems *The Serdar* and *Skenderbey*, are marked by the use of the stylistic devices of the then authoritative Athenian Romantic School, while unmistakably reflecting a prenational(ist), Romaic consciousness, while in his *Autobiography*, a modern national consciousness is expressed in a narrative, conceived after the model of the medieval or Romaic hagiography. For these reasons, Părlicev may be considered as a late, but most talented an innovating representative of Romaic literature.

ЕЗИКЪТ НА СТРАХА В СЛЕДОСВОБОЖДЕНСКАТА ЛИТЕРАТУРА ЗА АПРИЛСКОТО ВЪСТАНИЕ (ПЕРУЩИЦА, БАТАК)

Николай Димитров

„Във всяка епоха превъзнасянето на героизма е лъжовно: похвално слово, то оставя в сянка голям дял от действителността."

Жан Делюмо

В предговора към първи том на „Записки по българските въстания" З. Стоянов отбелязва, че най-важното събитие от българската история след падането под турско робство е въстанието от април 1876 година, че с всичките свои слабости то представя „най-блестящата страница от новата ни история". Така той поставя началото на сакрализацията на това събитие в съзнанието на българина. В първите десетилетия след Освобождението оценките за Априлското въстание от писатели, мемоаристи, историци са противоречиви. Все още са живи редица участници в него, които носят в паметта си болезнените остатъци от близостта, допира, емоционалното съпреживяване на действително случилото се, все още патината на времето не е запечатала възторгът и ужасът от изживяното, надеждата и отчаянието; все още е жива битовата памет за станалото, която не влиза след това в учебниците по история. По-късно националният канон ще забрави подробностите, за да конструира пантеонната памет на българина. Жертвите във Въстанието ще се героизират, ще бъдат издигнати в култ, в образец на подражание и все по-често ще се забравя фактът за истинските мащаби на събитието, за съотношението между герои, невинно избити и изтезавани и от друга страна – невъстанали, договорили се или предали се на турците предварително. Но националната трамва ще продължи да битува в паметта и подсъзнанието на поколения българи и много лесно ще отключва през определени периоди масови изблици на негодуване, противопоставяне, национално възгордяване или самоподценяване. И докато подобни изблици са нормални за масовото съзнание, то науката би трябвало да не се поддава на екзалтация и сакрализация на миналото.

Създаденият митологичен дискурс около Въстанието трудно разчупва своите рамки, българският учен е разпънат от дълга към националната кауза и дълга към научната истина и му е трудно понякога да открива същностния подход към явленията. Една изложба – проект, „Батак като място на паметта", 2007, развихри отново страстите около въстанието от 1876 г. и показа

за сетен път, че за това събитие с толкова много жертви, не може да се говори спокойно, може би, защото по-голяма част от тези жертви са невинни, може би, защото хората, запознати с фактите, не са вътрешно убедени в официалната митологизирана версия на българската историография за случилото се и неговия смисъл, може би, защото националната болка продължава да действа на едно подсъзнателно равнище върху колективната памет. Българите преживяват в своето многовековно развитие редица поражения, но като трамви се запечатват ония, които са свързани с унижението и самоунижението. В литературата на един народ (публицистична, научна, художествена) те предизвикват и най-остър отпор, най-силна воля за заличаване и реконструкция.

Ако фактите сами по себе си не носят достатъчно героична съдържателност, те могат да бъдат превърнати във времето в символни знаци на желаното. Пример е митът за българското мъченичество, който се заражда непосредствено след Освобождението. Единственият свидетел, оставил спомени за трагедията в Батак, Ангел Горанов (Бойчо), говори за християнското мъченичество на невинно изклани батачани. Ив. Вазов в пътеписа „В недрата на Родопите" определя символно Батак като българската Голгота. За изклани мъченици пише и З. Стоянов. Ил. Тодев (Тодев, 1994) обяснява баташкото клане с характера на батачани, които доброволно избрали смъртта, като видели, че не могат да победят. За да удържат клетвата си пред Христовото разпятие, у тях се е задействал мъченическият рефлекс, изграден под въздействието на християнската мартирологическа традиция. Нещо повече, той определя Априлското въстание не като „героическо", а като „мъченическо". (Тодев, 1994а, с. 88) Това навлизане на историка в полето на народопсихологичната есеистика и теология е твърде необосновано, но то е показателно за съхранените комплекси на миналото в паметта дори и на научните дискурси. При условие, че има съгласие за обективно-историческото значение на Априлското въстание в живота на нацията, защо продължават напъните да се извиняват рецидивите на робския страх, малодушие и конформизъм, утаявали се в гените на българина векове наред, да се търсят благовидни езикови формули за тяхното замаскиране? Явно трупаното като национална памет в съзнателните и подсъзнателните нива на духовното непрекъснато затормозява идентификационния импулс на една нация, функциониращ на различни нива в обществото – от високото академично говорене до профанизираните кафеджийски разговори.

Естествено е най-травматизиращите места в историята на един народ да са най-често обект на себевглеждане и национални дискусии. Но налаганите през годините митологични формулировки не са изчиствали рецидивите на националните комплекси, в чийто основи стоят страховете на миналото, даващи отражение и върху психологията на съвременния българин, макар и под други форми. А най-добрият лек срещу страха е неговото изговаряне и изясняване. Затова и нашата задача по-надолу е да оставим страховете в литера-

турата[1] за Въстанието да говорят в своята разкритост и в своята маскираност, да наблюдаваме изразността на страха в неговата първична афективност, полуприглушеност от срама или идеологическа ретушировка. Разбира се, трябва да имаме предвид, че езикът на страха е най-откровен, когато не се стреми да формулира или концепира страха, а когато изговаря неговите признаци и то най-вече физически. Ще наблюдаваме двуборството между иконическия език на страха и опитите му той да бъде символизиран за идеологически, морални и пр. цели. Страхът е един от най-трудно регулеруемите афекти на човешката психика и затова мъчно се поддава на прикриване и подправяне. Ето защо и погледът през неговата призма е може би най-адекватен за дадено събитие. Той е най-автентичен у непреднамерените разказвачи, които нямат някакви писателски, кариеристични или идеологически амбиции. За съжаление по една или друга причина те малко се спират на психологическите моменти в своята история. Ние ще им работа повече с художествени или мемоарни текстове, които имат свръхразказни амбиции, но ще видим, че и при тях езикът на страха може да запази известен автентизъм, поне на едно микросегментно равнище, и така ще влезе в спор с идеологизиращите езикови фактори в съответното произведение.

В настоящата статия вниманието ни ще бъде насочено върху литературната картина на Въстанието в Батак и Перущица, две селища, дали най-много невинни жертви, но и останали в колективната памет на българина с някои ексцесни прояви на насилие и саможертвеност. За историческата памет жертвите на Батак се превръщат в основен катализатор за Освобождението на България. Може би поради тази концентрираност на травматологична и героична памет едновременно, съдбата на тези две селища намират най-широк отзвук след Освобождението сред писатели, мемоаристи, публицисти, както и в устното митотворчество.

Да започнем с разказа за защитата на Перущица в „Записки по българските въстания“. След няколко локални сражения и жестокото посичане на една група, предали се жени, деца, недъгави мъже, перущенци се затварят в двете църкви „Св. Атанас“ и „Св. Архангел“ и оттам започват да се отбраняват срещу налитащите башибузуци, по-късно и войскари. Скоро отчаянието обзема масата. В нея има и по-решителни натури като Спас Гинев, Кочо Честименски, Иван Натев, които се опитват да повдигат духа на отбраняващите се, но напразно. З. Стоянов описва отделни прояви на храброст, като тази на Т. Велчев, който „с нож в устата и със запрегната пушка“, изскочил навън от църквата и след като изпразнил пушката, гонил с ножа 20–30 крачки турците като овце.[2]

[1] В тази глава понятието „литература“ ще се употребява в по-широк аспект, не само защото ще боравим с текстове на границата между художественото и документалното, но и защото дори и в текстовете с установена жанрова категориалност, които ще използваме, като например историографските, се забелязват елементи от други жанрови полета.

[2] Георги Натев, който е бил в църквата, разказва случилото се по друг начин. Едва към

Въпреки отчаяната съпротива съдбата на отбраняващите се била предрешена. Останали без вода, задушавани от дима и от телата на убитите, затворените в църквата „Св. Архангел" българи нямали вече сила за съпротива. Преди да нахлуят турците в църквата, в нея се случва нещо извънредно. Кочо Чистеменски и Спас Гинев избиват семействата си, а по тяхна молба убиват и други девойки и жени. За случилото се съобщава и летописецът на Перущенската съпротива Георги Натев, но го съобщава само като факт, че двамата извели семействата си на тавана на църквата и там ги застрелват, след което убиват и себе си, а кръвта започнала да се стича през дъските. З. Стоянов не може обаче да остави това събитие без оценка, без да определи същността му, но не от една психологическа гледна точка, а от позицията на националния идеолог.

Развръзката на събитията в главата „Въстанието в Перущица" започва с влизането на пашата в църквата, епизод, структуриран непосредствено след портретното отклонение, посветено на Кочо и Спас Гинев. В разказа се пропущат някои подробности за последните часове на защитаващите се, а именно преговорите с Рашид паша за предаване. Първите парламентьори на перущенци били убити, което удвоило паниката, но е имало втори парламентьор, Апостол Накев, който донесъл писмо от пашата, гарантиращо живота на тези, които се предадат. Нарочно или по други причини, не били отстранени башибузуците, които нахлули в двора на църквата и продължили да убиват, а това съвсем отчаяло останалите живи. Все пак след намесата на аскера, те били изведени на безопасно място. Между тях е и Г. Натев, който в края на летописа си за трагедията пише следното: „И така по този начин Перущица беше изгорена и съсипана. Жителите щ победени като въстаници и унижени като българи. Справедливостта го изисква тук да кажа, че Рашид паша със своите редовни войници превзе Перущица, но я превзе педя по педя, стъпка по стъпка. [...] Перущица се предаде скъпо на турците, но затова пък и те не оставиха камък на камък от сградите и зидовете щ." (Април 1876, 1987: с. 387) Сякаш Г. Натев разсъждава повече като войник, изгубил войната и крепостта, отколкото като човек, преживял ужаса на едно потресаващо злодейство. Позоваващите се на неговите спомени, пропущат заключението му, че панагюрци били „победени като въстаници" и „унижени като българи"[3], намирайки го, може би

края на съпротивата, когато преговорите за предаване по една или друга причина се провалят и башибузуците се опитват да нахлуят вътре, Т. Велчев и Стоян Канев, които са част от последните защитници на църквата, под напора на паникьосаната навалица са изтикани с други въстаници навън, след което двамата с голи ножове се хвърлят срещу войската, но били, веднага прободени с щикове. Това сведение звучи по-достоверно не защото е изказано от позицията на видяното, а защото е изказано с безличния език на фактите, а не с литературно-героизирания език на Захари Стоянов.

[3] В сборника със спомени за Априлското въстание от 1975 г. съставителят му, Н. Жечев, публикува откъси от последните страници на спомена до епизода с Кочо Честименски и Спас Гинев. Всъщност този сборник като цяло подбира откъси от спомени, експлицираци героичното и загърбва всякакви дискредитиращи моменти, свързани със събитията от онова време. Така,

недостойно за националната памет. А то е много важно за разбирането на духа на онова време, на онези българи, хванали се за оръжието не за да вдигнат шум пред Европа, какъвто е планът, не да се превърнат в жертвен агнец на свободата (това като че ли също влиза в плана), но с надеждата и увереността, че свободата е много близо, със самочувствието на хора, превъзхождащи по своите качества поробителя, които сега се чувстват победени и унижени, сякаш е бил възможен и друг изход от борбата. Разбира се, заслугата за тази самоувереност и илюзорност на очакванията се дължи и в немалка степен на агитацията, която провеждат апостолите. Тяхната задача е да накарат обикновения българин да повярва в собствените си сили, да му вдъхнат увереност и в тази задача те не подбират средствата, както вече стана дума. Те са стратези и идеолози на събитията, другите са редови бойци на въстанието. Затова последните ще си спомнят за въстанието от позицията на близкото и локалното, от позицията на войника, който е изпълнил или не конкретната задача, те ще говорят с лаконичния и оголен език на фактите, така, както говори войника, а другите, идеолозите на въстанието, ще продължат и в спомените си да го мислят такова, каквото е трябвало да бъде, ще продължават да вплитат езика на фактите в митологичните дискурси на националната идеология.

Захари Стоянов няма как да остави обезумелите от страх и отчаяние страдалци в църквата „Св. Архангел" просто като такива. Той трябва да ги сакрализира в народната памет, да определи като какви да бъдат запомнени, да ги назове мъченици, а за тази цел на страданието трябва да бъде придадена възвишеност. И ето в църквата започват да се чуват окуражителните викове на юнаците Кочо Чистеменски и Спас Гинев: „За свобода и вяра Христова ще погинем, братя, както е погинал и Спасителят." (Стоянов, 1977: 892) След малко те пристъпват и към дело, пренасяйки своите семейства и себе в жертвен агнец на свободата. Според Захари Стоянов, същите двама юнаци убили по тяхно желание още 18 жени и моми. Г. Натев не свидетелства за подобно нещо, но споменава, че още около 20 човека са избити по този начин.[4] Тук няма да навлизаме в психологическата мотивировка на един такъв потресаващ акт. Безспорно е, че не бива да изключваме страха като фактор в тази мотивировка, както и цялостната афектираност на въстаниците. Страхът от поругаване на женската челяд действа като непреодолим срам за мъжа-защитник.[5] Наранената мъжка гордост на воина, чувството на отговорност пред положената клетва, страхът от мъченията след това, отчаянието и ужасът на жените,

---

когато човек го прочете, остава с една идеализирана представа за 1876 г.

[4] Според изследването на К. Гълъбов такива убийства по собствено желание на жертвите са извършени и от други въстаници като Спас Икимчето (Спицерина), Иван х. Тилев, Стойчо Манастирски и др. Умрелите доброволно и самоубилите се били 32 души (Гълъбов, 1965: с. 152–155)

[5] Неслучайно разказите за изнасилването на жени и от едната и от другата страна ще поддържат жива националната травма дълго време след въстанието.

както може би и други фактори, които няма как да знаем, са повлияли върху вземането на това решение, което и трудно можем да наречем решение, тъй като става дума по-скоро за спонтанен акт. Според очевидците, на които се основава Захари Стоянов, когато „разяреният" Кочо обявил на своята съпруга, че трябва да умре, тя „без съпротивление", притиснала малкото си дете, коленичила пред него и се приготвила да приеме смъртта с „равнодушие". Дали зад това равнодушие се крие направен избор, осъзната безизходица, проява на извънредна смелост, следстресова апатия или нещо друго, няма как да знаем. Едно е видно, че изборът е направен от Кочо, а Теохана се е съгласила с него. С оглед на това, че и други жени се решават да умрат, не бихме могли да проявяваме съмнение в готовността на Кочовата жена да умре. За летописеца-национален идеолог е много важна обаче моралната мотивировка на станалото, неговата доброволност и осъзнатост. В случая обаче митологиращият език е допуснал известни „несъобразности" от психологическо естество (Кочо бил разярен, а жената била равнодушна), позволяващи разколебаване в тълкуването, без, разбира се, да се стига до преобръщане на знаковата натовареност в негативна посока.

В по-голямата си част езикът на „Записките" в значителна степен се самоконтролира в двуборството да служи, от една страна, на историческата и психологическата истина и от друга, да не остава равнодушен към националната кауза и памет, което много често води до вътрешно противоречие и напрежение в него, но и до едно своеобразно полифонично равновесие на разказа, добиващ неочаквана многоизмеримост. Когато обаче този език се изявява като език на несвидетелски разказ, втвърдява чувствителността си по отношение на психологическото и започва да го припокрива със символно идеологическото, т.е. престава да се държи като споменен и започва да функционира като художествено-публицистичен език. В това отношение той се сближава с езика на поезията, отразяваща станалото през април 1876 г., непосредствено след събитието, който, макар и с други средства, изпълнява сходна функция. Одата „Кочо" от „Епопея на забравените" е красноречиво доказателство за това.

Няма да се спираме как действат механизмите на национално идеологическото в структурата на целия цикъл, тъй като това е направено успешно в книгата на И. Пелева „Идеологът на нацията" (Пелева, 1994) Ще се опитаме да видим стихотворението през призмата на интересуващия ни проблем. Докато в разгледаните по-горе споменни свидетелства за станалото в Перушица, езикът на страха има различна степен на допустимост и знакова натовареност, но все пак присъства,[6] то в произведението на Вазов той е неутрализиран от

[6] Тук не става въпрос за отъждествяване на поетическия и мемоарно прозаическия език в тяхната изказна същност.. В риторическата поетика на патриотическата поезия страхът е по-скоро символно понятие, екстравертно, а не интровертно по своята същност, и участва в изграждането не толкова на емоционално-психологическата плът на произведението, колкото в неговата идейно-съдържателна дискурсивност. Съпоставянето на два различни типа езикови

езика на героичното. За непрестижното присъствие на страха само е намекнато в интродукцията, която съдържа едни по-общи моралистични оценки на цялото движение за освобождение на българите. Негативните елементи в антиномичната бинарност „славно – мрачно", „борба горда – падение", „геройство – срам", по-надолу в одата, а и в целия цикъл, ще бъдат смислово обвързани в обща знакова концептивност със страха. Композиционната структура на стихотворението обаче не поддържа равновесието в двата полюсни елемента на горната бинарност. Негативната знакова редица няма своята конкретна поетическа сюжетика, не е илюстрирана като действеност, а служи по-скоро като отправна точка на съотнасяне, сравнение, стимулиране, илюзия за обективност спрямо национално-идеологическата риторика, която обвързва борбата за освобождение с подходящите исторически факти, придаващи е престижността на героичното. Така защитниците на Перущица са представени като „въстаници бодри", които нямат никакъв страх от врага. Никой не си и помисля да си отвори устата за срамно предаване, всички, и децата, и бабите вземат дейно участие в отбраната. Нещо повече, страхът е обхванал главатаря на налитащите с „немощен гнев" башибузуци.[7] Миг колебание и мисъл за предаване настъпва след появата на редовна войска. Втората сюжетна част на стихотворението наистина се спира на ужаса от смъртта, обхванал затворилите се в църквата, но кулминационният му епизод, играещ и ролята на развръзка, визира извънредно смелата постъпка на Кочо, който убива своето семейството и себе си. Мотивираността на лирическия герой е свързана с неизбежността на смъртта и необходимостта да се спаси поне честта. Вазовият Кочо, за разлика от З. Стояновия, не е „разярен", а по-скоро разумен. Това внушение се поддържа от антиномичната епитетна конструкция „бунтовник стар" и „млада хубавица", както и от пряката реч на героя, в която той оставя избор на своята съпруга пред смъртта, а не налага решението си.[8] Този епизод в структурата на стихотворението внася необходимата доза осмисленост на смъртта и жертвите от морална гледна точка.

В „Кочо" предаването като възможен изход от борбата е отхвърлено. Мигът колебание в края на първата сюжетна част буквално е заличен от словесния и войнствен жест на една жена, която изгърмява срещу царската войска с думите „Чуйте! срам!". А стихотворението завършва с насилието над беззащитните жени, но не отваря и дума за предаване. Между двете епически

структури в случая се налага единствено от допирната точка но идеологическото, което в своята манипулативност на реалните факти се държи по сходен начин.

[7] Сходна визия на антиномията „геройство – страх" ни представя и ранното Вазово стихотворение, посветено на 1876 г., „Бунтът". В него народът се сблъсква геройски с тирана, който „потреперал от ужас неизказан". Борците посрещат смъртта „гордо и без страх".

[8] В „Записките" Кочо вдига револвера и обявява на вярната си другарка Теохана, че не трябва да живее вече. (Стоянов, 1977, с. 804) А ето и думите на Кочо във Вазовото стихотворение: „Невясто! виж, настая сеч / и по-лошо нещо...Ти разбираш веч...Искаш ли да умреш?"

части на произведението, засягащи храбростта и мъченичеството, стои една риторическа, която трябва да свърже тези две съставки на героичното в апологетичното цяло на славата. Така и срамът и падението, за които се намеква в интродукцията, са неутрализирани като възможна насоченост към героите на стихотворението. Тези негации на движението са някъде другаде, но не и в Перущица, чиято гибел, без срама от предаването, трябва да освети свободата на България. В риторическите похвати на свързващата, апологетична част много важен елемент се явява почти оксиморонното противопоставяне между знаците на светлината и тъмата. Характеризиращите знаци на поетическия топос „Перущица" са „гроб", „пепелище", „прах", „дим", все означаващи тъмнината и смъртта. Борбата, която водят перущенци е „черна". И въпреки това, пропадането в гроба е „сияйно", а дирята в историята е „светло слово". Този риторичен ефект на „светлинния парадокс" Вазов използва в целия цикъл, за да подчертае, оправдае, осмисли историята от гледната точка и на падналия. В стихотворението „1876" страхът, разгромът и мракът са в една смислова верига, както е и в целия цикъл. („Бунтът се удави в паника ужасна,/ де всичко високо падна и угасна./ Инстинктът на роба обади се пак/ със всичкий си ужас, със всичкий си мрак.") Впрочем в това стихотворение много точно е доловена връзката между срама, падението и робския атавистичен страх на българина. Срамът в поетическо-историческата перспектива на цикъла не идва от поражението в битката, а от страха, малодушието, отчаянието, предаването, предателството. Затова и падането на Перущица е „сияйно", докато поражението на Батак в творчеството на Вазов е обвързано със знака на мрака и срама.

Батак като поетически топос се среща в няколко Вазови стихотворения. В ранното „Векът" (1876) този топос не участва номинативно, но сюжетиката във втората част на стихотворението представя поетическа перифраза на едно безчинство, свързано с него, описано от кориспондента на „Daily News" Дж. Макгахан (Макгахан, 1880, с. 12-30) Явно силно впечатлен от натурализма в описанието на журналиста, Вазов също залага на него, за да придаде ужаса от поругаването на човешкото тяло, внушен с изключителна сила. Натурализмът, придружен с експресивността на бързо сменящите се „кадри" на насилието и разчленяването на човешкото тяло („На тук ръка паднала, там мъничко краченце / или главичка руса на някое детенце; / а татък – в кал се валят оглозгани глави..."), както и със силната емоционална ангажираност на лирическия говорител, постига убедителен илюстративен ефект, аргументиращ риторическо-философическия дискурс на цялото стихотворение и неговата основна теза за противоречивостта и фалшивостта на западната цивилизация. Трагическите събития в Батак като самостойна поетическа сюжетика намират място в стихотворението „Възпоменание за Батак" (1881). То е написано под формата на поетически монолог от името на едно от малкото оцелели деца на Батак. Имитиращият разговорност и непосредственост поетически разказ

пресъздава ужаса на едно зверство, видян в по-конкретен и интимен план в сравнение с „Векът“. Свидетелската позиция на лирическия герой внушава достоверност и доверие в читателската нагласа, а трагичната съдба на момчето предизвиква съпричастност и състрадание.

След горните две стихотворения, в които Батак присъства със страдалческо-трагическата си аура, в по-сетнешното си творчество Вазов натоварва този поетически топос с негативната символика на поражението, противопоставяйки го на героически топоси като Панагюрище, Брацигово, Перущица, Шипка и др.: „Батак се предаде, уви, пълзешком“ („1876“); „нека Беласица стара и новий Батак / в миналото наше фърлят своя мрак“ („Опълченците на Шипка“) В цикъла „Епопея на забравените“ на образа на Батак е отредена явно символната роля на падението и срама. Националномитологизиращият разказ за въстанието, осланящ се и на литературни и на научни авторитети, пропуска или забравя тази символика и се позовава единствено на мъченишкия образ на Батак в стихотворението „Възпоминание за Батак“. Но не забравя разказа на З. Стоянов, който с типични художествени прийоми се опитва да изгради „допустимия“ в националната памет образ на Батак. И двамата писатели са национални идеолози, но паметта за Батак в тяхното съзнание е различна. Трудно бих дал отговор защо е така. Полемиката на Вазов със З. Стоянов по отношение на въстанието е разглеждана в редица изследователски текстове, но защо се разминават във виждането си за Батак, трудно може да се отговори. Би могло да се предполага, че Захари Стоянов има особено отношение към Батак и поради това, че неговата апостолска дейност е била в този район и поради това, че Бенковски, най-големият авторитет за него, е възлагал особени надежди на батачани. Да си спомним как той плаши оборищенските народни представители, че ако не приемат искането за пълномощия на апостолите, ще отиде да вдига въстание в Батак. Причина може да бъде и особеното стратегическо местоположение на Батак, непосредствено след Освобождението, на границата на запазилия сравнителна автономност помашки ареал. Най-вероятният катализатор си остава патриотическият мотив – да се лекува националната травма чрез преобръщане на аксиологическите знаци на говоренето за нея.

В литературното отношение на Вазов спрямо Батак през 80-те години на 19-ти век като че ли се забелязва точно обратният жест на посипване на раната със сол. Това е неговият начин за лекуване на паметта или зад този жест се крият лични пристрастия и отношения? Трудно можем да отговорим и на този въпрос. В случая нас ни интересува изграждането на националния мит за Батак чрез или въпреки езика на страха в литературата. А той донякъде дава отговор защо в „Епопея на забравените“ Перущица и Батак са в полюсните зони на националната памет, след като съдбата им е идентична. Отговорът се съдържа по-явно или по-скрито в редица стихотворения от цикъла, но в поетически синтезиран вид ще го открием в последното, идейно обобщава-

що произведение, „Опълченците на Шипка“: „Нищо. Те ще паднат, но **честно, без страх** – / кат шъпа спартанци под сганта на Ксеркса.“ Поетическият език на национално идеологическото е формулирал своята препоръка пред угрозата от поражение. За него е много важно то да бъде морално оправдано, достойно за националната памет. Ако падането е „честно, без страх“, то няма да се превърне в падение, защото героичното се определя преди всичко от моралната мощ на приносителя му, а тя изключва страха като проява на самосъхранителните инстинкти на човека. През тази идеологемна формула е осмислено и цялото Априлско въстание в цикъла. Тя трансформира отрицателната знаковост на поражението в положителна символика на национално-героичното. Перущица „пада храбро“, Брацигово пада “подир славни битви“, „Панагюрци храбри след десет дни горди“ предават града. Но Батак, уви, се предава „пълзешком“ така както и Копривщица „ляга при първата буря“. Но докато копривщенци спасяват поне града, то в Батак националната чест на българина е унижена докрай. Ето какво пише писателят в пътеписа „В недрата на Родопите“: „Страшната погрешка на предаване на оръжието си, без да спаси Батак, направила е агонията му по-зла и е отнела на гибелта му оня печат на героизъм, който прослави Перущица.“ (Вазов, 1977: с. 207)

Когато пише „Епопея на забравените“ през първата половина на 80-те години на 19 век, Вазов явно не разполага с много сведения за станалото в Батак. Познава журналистическите материали на Макгахан и Скайлер, познава и някои от устно разпространяваните версии за случилото се там. Така че той знае повече за поражението след доброволното предаване на оръжието от батачени, знае и за жертвите, но не знае нищо за самото въстаническо движение там. Това проличава от една негова реплика в посочения пътепис: „За битки около Батак малцина може би да знаят у нас. И аз, признавам се, не подозирах такова нещо, преди да прочета книгата на г. Манчова [...] Знаеше се само за приготовление за бунт, но за битки и черешови топове – не. А в горната книга намирам всичките тия фактове и още много други, които ни доказват, че полудата на бунта не е била тука по-малка, отколкото другаде...“ (Вазов, 1977: с. 205). Този пасаж обяснява до голяма степен механизма за изграждането на отрицателния мит за Батак в съзнанието на Вазов. Той се поражда явно от срещата на незнаенето на всичките факти и от друга страна, на концептивната предвзетост на цикъла. Да не забравяме, че според признанията на самия поет първите пет произведения в него са написани под силното въздействие на публикуваното в русенския в. „Работник“ известие на З. Стоянов за „имената на въстаниците, посегнали сами на живота си.“ В патриотическия език на онази епоха самоубийството в името на запазване на честта или верността към клетвата се приема като изключителна проява на смелост, превръщаща самоубилия се в герой. Имената на Левски, Каблешков, Бенковски, Братя Жекови, Кочо, (всички взети от З. Стояновия списък) освен с делата си са осветени в историята и със саможертвения акт на смъртта си. Перущенци не се

предават докрай, а постъпката на Кочо[9] надминава всички човешки очаквания за героичното. Батачени се предават от страх, а с това си запазват място в сенчестата страна на българската история.

Когато след години Вазов прочита „книгата на г. Манчова“[10], той променя становището си за мястото на Батак в българската история. Ето какво пише той във „В недрата на Родопите“: „Излишно е да прибавим, че без Батак нямаше свободна България! Ние въздигаме величествени паметници на юнаците в борбата за българската свобода: Хеопсовата пирамида би била малка за паметника на Батак, комуто се дължи освободителната война.“ (Вазов, 1977: с. 202) В словото на Вазов Батак е оправдан с изграждането на новия мит за неговата изключителна роля за Освобождението на България. Но и тук, в пътеписа, тази роля е обвързана с жертвите, ужаса, но не и с храбростта. Хеопсовата пирамида на мъченичеството взема връх над паметниците на храбростта. Подобна визия за историческото значение на Батак откриваме и в „Записките“ на З. Стоянов,[11] но неговият разказ за станалото търси други компенсаторни механизми на национално идеологическото, които не се свързват единствено с мъченическото.

Според този разказ след появата на башибузуците на 24 април в околностите на Батак се е състояла среща между техните водачи и пратеници на селото, на която последните казали, че **„българският народ се е наситил вече на омразното робство и не желае да остане и занапред покорна рая“** (Подч. мое – Н.Д., Стоянов, 1977: с. 910). След това батачени поставили някои условия на своите комшии, които били приети раболепно от турските пратеници. В този епизод като че ли ролите „господар – рая“ са разменени. Разбрали за силите, с които разполагат батачани, башибузуците стават настъпателни и техният водач Ахмед Барутанлията изпраща човек в селото с предложение да се предадат. Пратениците се върнали със следния отговор: „Батачени не са вече рая; тия са се отказали окончателно от онова подло правило, че п о к о р -

[9] В списъка на З. Стоянов липсват другите самоубили се перущенци, тъй че е съмнително сведението, което ни предоставя К. Гълъбов в спомената по-горе книга, че Вазов е знаел за масовите самоубийства в църквата „Св. Архангел“, но поради художествени причини не ги превръща в художествен обект на внимание. Може би ги научава по-късно, не по времето, когато пише „Кочо“, иначе едва ли щеше да пропусне възможността да засили патриотическото въздействие на произведението с този невероятен акт на саможертвеност.

[10] Всъщност Д. Манчов е издател на книгата „Въстанието и клането в Батак“ (1892) от Бойчо (Ангел Горанов).

[11] Той започва своя разказ за въстанието в Батак с една апологетична интродукция на преклонение пред светите жертви на свободата. „Славният и злочест „ Батак е определен като много по-важно историческо място за българина, което е затъмнило славата на Велико Търново с неговото историческо минало, „помрачило е отечеството на старите войводи – Сливен. Това лирическо въведение, в което батачани са наречени борци и юнаци, предполага и по-натаъшния ход на разказа за събитията, случили се там през април 1876 г.

на глава сабя не я сече;“[12] (Разр. на автора, с. 912) В това време се намесват „калпавите“ чорбаджии, които започват да уговарят съселяните си да се предадат. Въпреки това били спечелени първите две сражения с башибузуците. На 1 май имало друго решително сражение, в което въстаниците удържали победа, а башибузуците били обезкуражени. Тогава Барутанлията си послужил с хитрост, обещавайки на батачени, че ако предадат оръжието си, хората му ще си отидат и всичко ще бъде по старому. Благодарение на противниците на въстанието, чорбаджиите като Ангел Кавлакът и Георги Серафимов, подлият план на турчина се осъществил. Обезоръжени и обезсърчени батачени били подложени на масово клане. По-нататък разказът на Захари описва зверствата на турците и ужасът, обхванал затворените в църквата българи, повечето жени, деца и старци. Въображението на разказвача е допълвало картината с множество детайли, придаващи пластичност, жива осезаемост на описанието. Откъслечните свидетелски показания в неговото съзнание са се свързвали в нещо цяло, като в много случаи се е действало на принципа на типологизиране на единичните факти с цел постигането на по-голяма ефектност на внушението от една страна, и от друга, се е търсело известна завършеност на разказа, което е довело и до неговото белетризиране, но това е друга тема за изследване.

Така през очите на З. Стоянов въстание в Батак има и то не се различава по своето развитие от станалото в други вдигнали се селища. И тук се наблюдава първоначалното опиянение и самонадеяност на въстаналите. И тук се водят сражения с променлив успех, в които първоначален превес имат въстаниците. И тук има група благоразумни, които мислят за предаване. И тук една от причините за поражението е, че баташките въстаници са близо до семействата си и мислят повече за тяхната сигурност, заради което напускат позициите си. Другата основна причина за обезсърчаването им е разлагателната пропаганда на чорбаджиите и коварството на башибузушкия предводител. За страх у въстаниците не се говори, защото те минават за най-големите юнаци от всички въстанали селища. Ужасът обхваща батачени по-късно, след обезоръжаването им, когато башибузуците нахлуват в селото. Беззащитните жители на Батак умират като мъченици. Не случайно паническият страх, от който са обхванати е предаден на няколко пъти с вариация на библейската

[12] Отговорите, които батачани дават на поканите за предаване, в езиково отношение са подчинени на патоса на тогавашната революционна изразност, характерна за агитационната книжнина преди Въстанието. (Вж. подч.) Тъй че словестният жест на храброст и достойнство е плод по-скоро на късна патриотическа формулировка, отколкото на конкретно-ситуативна. С това съвсем не отхвърляме възможността за проникване на революционните езикови трафарети в речта на редовия съзаклятник и въстаник. С оглед на това, че в случая батачени трябва да дадат отговор и то в устна форма, не на представител на някаква институция, а на предводител на една необразована, фанатизирана паплач, подобни патетични словесни жестове звучат неуместно.

синтагма „страх и трепет“ – „ужас и трепет“. Това сближаване с религиозния език в случая има явно за цел да градира изживяването до крайна степен и не влага някаква целенасочена знаковост спрямо чисто теологичното значение на израза. Въпреки това, макар и интуитивно, употребата разчита на вторичното наслагване на религиозна знаковост за внушаването на извънредност и жертвеност на ставащото. Сближаването с религиозното, в различните му стилистични реализации, в езика на „Записките“ се извършва в ония моменти, когато трябва да се постигне внушението за сакралност, възвишеност на ставащото.[13] Главата за Батак започва с подкана към читателите да застанат на колене със смъкнати шапки пред развалините на Батак, светилището на българската свобода.

Историографът на Априлското въстание Д. Страшимиров ще каже, че от „всичко що е написал З. Стоянов, най-фантастичен е в разказа си за съдбата на Батак“. (Страшимиров, 1996: с.245) Всъщност разказът на З. Стоянов като събитийна логика се доближава до този на единствения летописец на Баташкото въстание А. Горанов. Затова и няма да препредаваме хронологията на събитията в спомените на последния. Фактологическите разминавания между двата разказа са обект на исторически проучвания, каквито ние не правим в момента.[14] Целта ни е да проследим разминаванията в психологическо-идеологическите основания на двата разказа. Това, което липсва при З. Стоянов, е говоренето за страха, обхванал батачени, още след обявяването на Въстанието. След убийството на двете заптиета, дошли на разузнаване в Батак, много скоро възторгът се заменя от отрезвяване и тревога за сетнините от този акт. Наложило се Петър Горанов да издаде заповед за наказване на всички, които критикуват станалото или „изказват страхове и опасения за бъдещето“. След проведените разговори с пратениците на околните помашки селища, в които батачани се държат нависоко, последват нови пристъпи на тревога при поява-

[13] В редица случаи обаче религиозният език се употребява и за постигане на иронични или пародийни ефекти. Знаковата натовареност на конкретната ситуация, която Захари обобщава емоционално със словосъчетанието „ужас и трепет“, почти изключва подобни ефекти, макар че не може да не се досетим за оня неочакван финал на Вазовото стихотворение „Кочо“, в който се говори за невъзмутимостта на господа. Писъците, молбите за пощада и милост на батачени остават напразни, затова останалите живи решават да се бият докрай. Описаното по-надолу сражение е огласено от виковете „Аллах“ на турците и „Удряйте, братя“, от страна на българите, които разчитат единствено на собствените си сили. По-резонни биха могли да бъдат апокалиптичните тълкувателски асоциации. Впрочем в един споменен текст за Батак може да се намери подкрепа за подобна допустимост. Описвайки обстрела на селото от околните височини, А. Горанов, влагайки въображение, сравнява летящите в мрачината куршуми и подпалени маслени пачаври с огнен дъжд и нажежени камъни, падащи от небето като „божие наказание за някакви неизплатими с друго грехове освен с кръв и огън“. (Април1876, 1987: с. 403)

[14] Спомените на А. Горанов излизат след смъртта на З. Стоянов. Когато пише за Батак в един по-късен етап от работата над „Записките“, при всички случаи той се е възползвал, ако не в писмена форма, то в преки срещи, от сведенията на сина на баташкия въстанически водач Петър Горанов.

та на въоръжени башибузушки чети в близост до селото и убийството на едно воловарче. Тази тревога се усилва все повече и се предава на цивилното население, преминава в суеверен страх, подклаждан от разчитането на съдбовни природни знаци като появилите се от три дни над селото грачещи черни гарвани. „Тайният вътрешен глас на страховитите предчувствия" карат много въстаници да напущат позициите си, за да се грижат за семействата си. Преди първия сериозен бой, някои батачени като Г. Божин и Н. Бачов показали малодушие и забегнали, други се приготвили да последват примера им, та се наложило воеводата да ги спира с чифтето си. Пред вида на башибузушкото множество и най-разпалените момци губили куража си. „Мечтите и илюзиите се заместили от отчаяние, отчаяние пасивно, мъртвешко, отчаяние, което внезапно и ясно определило всичките по-напред храними потайни подозрения в грозни предчувствия." (Април 1876, 1987: с. 401) Имало е, разбира се, и малки победи над башибузуците в сраженията в местността Галагонката и на Петрово бърдо, но много скоро съпротивата била сломена навсякъде и селото обградено. Започват кланетата. А. Горанов прави потресаващо натуралистично описание на клането при Богдановата къща, придружено с психологически характеристики на доброволно съблечащите се и отиващи на дръвника българи: „Батачани стоели бледни, посърнати, със замръзната хладнокръвност, с благодушни, но мъртвешки изражения, със спокойни, но безмислени погледи...Направеният удар върху трупа от касапина ударил право в сърцата им, заледил кръвта им, засъхнал насълзените очи, сковал треперливите им устни! [...] Кръвта тръгнала на потоци по земята! Смъртоносните удари непрекъснато следвали един подир друг, приглашавали на околните диво-радостни ръмжения и отваряли вратата на вечността за мъчениците християни! Жертвите стояли и с някакво тъпо и сънливо хладнокръвие чакали реда си... Никакви плачове, никакви сълзи, никакви разкаяния и жалости, никакви вълнения и страсти – нищо, нищо не движело и не безпокоило никого!" (Април, 1876, 1987: с. 408)

Този пасаж ни разкрива едно свръхгранично състояние на страха, при което изживяния до последната допустимост на натоварване на психиката ужас се трансформира в някакво ненормарлно за самосъхранителния инстинкт състояние на апатия пред смъртта. Да оставим обаче на психологията да обяснява този феномен. Нас повече ни интересува как психологическият и идеологическият език се опитват да се напаснат и да изградят едно цяло. В езика на страха се преплитат думи от мартирологичния речник и раздвояват представата за станалото. Ясно е, че хладнокръвността в това описание не е плод на смелост и овладяност на психиката, а означаващо на липсата или притъпеността на реакция. За това говорят определенията към съществителното, „замръзната", „тъпо и сънливо". Отсъствието на плачове, сълзи, вълнения явно е свързано със скованата от страх реактивност на психофизичната способност (сковаване на устните, пресъхване на сълзите, забавяне на сърдечния пулс). Наред с

негативните признаци на страха в описанието се прокрадват и определения като „благодушни", макар и „мъртвешки изражения", „спокойни", макар и „безмислени погледи", които носят в себе си положителна конотативност. Наред с липсата на афективна и когнитивна възбудимост („безмислени погледи", „тъпо хладнокръвие") липсва и емоционално-чувствена такава – „разкаяния и жалости", „вълнения и страсти". Първите две съществителни в тази редица като че ли предават някакъв положително-моралистичен нюанс на поведението, но тези пробиви в негацията на страха си остават илюзорни в целостността на психологическата картина. Затова в психологическото описание се е наложило една по-категорична инвазия на идеологическия език: смъртоносните удари „отваряли вратата на вечността за мъчениците християни"; „Като че никой не мислил за живота и като че такива мисли съставлявали тежък грях пред горещата кръв..."; „ – Нека се напият с човешка кръв! – повтаряли със затвърдяло и ледено презрение обречените християнски и за народа мъченици."

Така психологическият и идеологическият (мартирологичният) език в описанието се оказват неадекватни един спрямо друг. Те се разминават в логическата си напаснатост, което не им пречи да се съберат в националния мит за мъченичеството на батачени. Вазов, който внимателно прочита книгата на А. Горанов и гради редица от описанията на зверствата в Батак въз основа на нея, като че ли не е допуснал горното разминаване: „Нечеловеческият ужас е бил сковал устата, затъпил чувствата, унищожил съзнанието за нещата; ужасна хипнотизация на смъртта въз жертвите си, които я чакали и приемали с някакво тъпо и сънливо хладнокръвие, което би било сюблимен героизъм, ако да не извираше из паниката." (Вазов, 1977: с. 208) Психологическата характеристика на ситуацията с клането при Богдановата къща е заета от А. Горанов, но е проанализирана от Вазов без намесата на идеологемния език, единствено през оголения език на страха. Той е намерил една много точна формулировка на спокойствието и сънливото хладнокръвие, обхванало тези хора пред вида на първата отсечена глава – „хипнотизация от смъртта". Въпреки че подобен тип поведение не може да бъде наречено героическо, Вазов продължава да нарича батачени мъченици на свободата.

От горното наблюдение се вижда колко пропусклив е езикът на страха спрямо надграждащите стремежи на идеологическото. Разказът на А. Горанов се огъва в патриотическите си основания и цели именно това под диктата на допуснатия в него език на страха. А той говори, че всъщност батачени са се уплашили още в началото на бунта и реална съпротива срещу башибузушките тълпи няма, а след доброволното предаване на оръжието си били изклани като овце. И докато националният идеолог Вазов, макар и да отчита реалността на нещата, и въпреки тях, налага компенсиращата идея за мъченичеството, то историкът Д. Страшимиров не е така благосклонен в оценката си за станалото в Батак. Интересното е, че той си служи с езика на страха, за да обясни

разгрома на Батак: „Мястото, което държали батачени, е здраво и надеждно, а сами батачени не бяха ни здрави, ни надеждни. Още откак виждат сега отблизо врагът на среща си, страхливия червей ги заяда много дълбоко в сърдцето. Късо и ясно: бягството почва преди да пукне първа пушка; тези, които останали, те не помнили от страх себе си. „ (Страшимиров, 1996: с. 234) На друго място пише: Изобщо всичко що е разказано за Батак, като сражение и дори малкото престрелки, които и аз сам споменувам тука, би трябвало да се земат, като част от общото бягане, при което единични личности прибягват до самозащита“ (Страшимиров, 1996: с. 239) Макар че е имало все още живи свидетели на баташкото клане, Д. Страшимиров гради своите наблюдения както и много негови колеги след това, въз основа на спомените на А. Горанов, чийто същински автор според историка, е бащата Петър Горанов. Оспорвайки „фантастичния“ разказ на З. Стоянов за Батак, Страшимиров е видял събитията през призмата на страха, т.е. неговият прочит на Бойчовите спомени се е движил по ниските, подземните етажи на тези спомени, а не по високите идеологемни надграждания, които, както видяхме, стоят немотивирани от психологическите структури на разказа, нещо, което Захари не е допуснал в „Записките“. Прочитайки трагедията на Батак чрез езика на страха, Д. Страшимиров си е позволил да даде една неласкава оценка за баташкия бунт, иронизирайки високия патриотически език, който си служи с идеологемното понятие героизъм, чиято смислова обемност винаги може да бъде разширена според случая: „Ако геройството се заключава само в способността да се подложиш под секира, няма геройство по-голямо от онова на батачени.“ (Страшимиров, 1996: с. 226) След Д. Страшимиров българската историография тръгва по пътя на национално-идеологическото, както стана въпрос в увода на тази глава, служейки си с едни и същи трафарети, за героичната съпротива на батачени, за „доблест и саможертвеност“, за мъченичество. Когато езикът на страха е отстранен, пътищата на митологичния остават свободни.

Библиография:

Април 1876, 1987: Април 1876: Сборник спомени / Ред. С. Гюрова, Т. Тихов, Е. Миладинова, София, 1987.

Вазов, 1977: Вазов, И. В недрата на Родопите // *Вазов, И.* Събрани съчинения: В 22 т.: Т. 11, София, 1977.

Гълъбов, 1965: Гълъбов, К. Въстанието на героична Перущица, София, 1965.

Макгахан, 1880: Макгахан, Е. Д. Турските зверства в България, София, 1880.

Пелева, 1994: Пелева, И. Идеологът на нацията, Пловдив, 1994.

Страшимиров, 1996. Страшимиров, Димитър. История на Априлското въстание: Т. 3. Фототип. изд, София, 1996.

Тодев, 1994: Тодев, И. Април 1876 или българското разпятие. // *Нови* очерци по българска история. Възраждане, София, 1994.

Тодев, 1994а: Тодев, Илия. Проблемът за смисъла на Априлското въстание в българската марксическа историография. // *Нови* очерци по българска история. Възраждане, София, 1994.

Dimitrov, Nikolay.The language of fear in the after Liberation Bulgarian literature on the April Uprising.

The April Uprising is the subject of many personal memoirs, autobiographies, publicistic and historiographical studies, published after the Liberation of Bulgaria from the Ottoman Yolk. The Bulgarian literature of this period is trying to form an acceptable image of the April Uprising for the national memory. For that reason a language implying fear is not „a welcomed guest" in the literature. Nevertheless, it appears in some memoirs and fiction works like „Notes on Bulgarian Uprisings" by Zachary Stoyanov, where the implications of fear in the language have an impact on our concept about the historical events. The current study discusses some texts about the April Uprising using the language of fear in order to give some kind of untraditional vision of the events that took place in the spring of 1876.

ЗАПИСЪТ НА ИЗЛИШНИЯ В ГЕНЕАЛОГИЯТА НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН. ИЗ ДИАЛОГА ТУРГЕНЕВ – ШОПОВ

Иван Русков

Като проследявам ракурси от диалога на романа „Десетдневно царуване" с повестта „Дневник на излишния човек", пропускам: предисторията на романа; предвестното в срещата Шопов – Тургенев сред достолепните пазви на вестник „Стара планина"; динамиката в културноисторическите перспективи на българския автор, преоформени в Петербург и ред пътувания из Русия и Европа; смяната на един повествователен подход с друг, за да се конструира образ на Априлското въстание. Изложеното не е достатъчно пунктуално, за да се настоява, че „царуването" борави с пътя и пътуването като сюжетоизграждащ компонент, съответно – че в полигенетичния модел на романа у нас съществено място заема „пътеописанието" в пряк и преносен смисъл: от „пътни бележки" за конкретни места към пътя и мястото на човека в етносъзидателни проекти, в любовни приневолия, всеки от които се оказва подстъп към неизброимите пътища и смазващите необятия в полите на равнодушната природа. В мрежата на тези „пътеописателни" конструкти е положен Шоповият текст, при това с неочакван акцент върху излишния човек, акцент, който изисква самостоятелно проследяване в контекста на структурно-семантичните особености на „Десетдневно царуване". Но това ще бъде проблем на друго писане. По-долу темата за излишния човек засягам само доколкото се преплита с даден аспект в съпоставката.

I
Полоси на не/съзвучните диалози между Чулкатурин и Л.

Макар че се различават преките причини, и двамата пишещи пре/осъзнават своята излишност, а по-общо – излишността на човека в мирозданието. И провалилият се любовник (в текста на Тургенев), и избраникът любовник и бунтовник (в текста на Шопов) по свой начин ще заживеят със съзнанието, че са излишни. Темата за излишния човек у Шопов обаче, макар да смятам, че има своето начало в срещата си с Тургенев, е сравнително сложно вплетена в романа, където всъщност е „внесена" чрез дневника на Олга, любимата на Л., също нов персонаж за литературата ни, изключително умна, образована и красива девойка, божество, но и талантлив автор на „пътни бележки" (дневник), преценени като начало и в същото време връх за несъществуващата бъл-

гарска литература... В рамките на различието между повестта „Дневник на излишния човек“[1] и романа на Шопов тук откроявам полоси за съпоставка, без да навлизам в многоаспектната тема за излишния човек нито в контекста на нейните вариации и нива у Тургенев, нито в структурно-типологичен план за сюжети и персонажи в руската литература от Пушкин и Лермонтов насетне, нито, както вече казах, за начина, по който тя е снета и функционира у Шопов. Опорните точки в полосите, които маркирам и на които поставям условни заглавия, не следят някаква съществена тенденция в дневниците, а дават шанс да се надникне в „интертекстуалната библиотека“ на „българското разказване“, вплетеностите и снадките в което нямат ясна и отчетлива диря. Формата на изложение (дневник) не би била нещо повече от формално-типологичен белег на архитекстуалното родство между Тургенев и Шопов, ала определени елементи от текстовете са снели присъщите свойства на контактологичния обмен (или поне могат да се схванат и по този начин). Независимо доколко и как бихме приели да разглеждаме представените по-долу полоси, сред които ще открием и (сякаш) дословни съвпадения на микроединици от текстовете, струва ми се, че в при/видимия диалог на Шопов с Тургенев (и то доста преди Вазов да напише „Под игото“[2]) тече и несъгласие: относно конкретната ценностна система и дейност на героите, тип не/ангажиране с проблеми на определена културно-историческа ситуация, избор на събитие и пр. На равнището на философемите обаче (без да реконструираме техните начала и интертекстуални преобразувания, съответно – кой от персонажите, защо и как ги изразява и мотивира в даден сюжет) разноречие по същество няма. Когато в подбраните по-долу примери Чулкатурин говори и за излишността си, подчертавам изразите независимо от „фокуса“ на съпоставимото. Темата за излишния у Шопов обаче, отново ще кажа, има и своите вътретекстови обусловености и акценти в дневника на Л., към които тук няма да мога да се насоча. Убеден съм, че пристанът на темата у Шопов се дължи на тургеневски прилив. Но не е маловажно да се проследи и случилото се на българското крайбрежие, приневолността на пристаналото, оказало се непригоден годеник в матката на литературната героика. Засега обаче ще останем в полосите на компаративистичните не/установености относно бримките на интертекста. Полоси в полюсите Тургенев: Шопов...

(1) Мемоарното в дневник. Текстовете са оформени като дневник от предсмъртните дни на героя: той описва последните си мигове, припомня картини от миналото, изразява отношението си към акта на писане и към написаното, разсъждава за случилото се и човешката (си) орис. У Шопов са

[1] Повестта цитирам по **Тургенев 1980**. Когато в кой да е цитат от Тургенев и Шопов има курсив, той е според оригинала. Всички подчертавания и потъмнявания, както и курсивите извън цитатите, са мои. В скоба след цитатите обикновено изписвам само страницата, авторът и творбата се подразбират.

[2] Вж (Наг 1970).

включени и писма, и дневник в дневника. И Чулкатурин, и Л. се самоопределят като излишни в личен житейски и във философско-антропологичен план. Болестта (туберкулозата) ги приближава бързо към отвъдното. Извън собствената си обреченост, те са убедени и в нищожността на човека спрямо природо-космическите измерения и закони; в излишността на човека. Въпреки това пишат: тази дейност впримчва *събития от миналото* и *изповед-послание към...* – второто е неизбежно следствие от жанровите „притворства". В хода на писането, посредством подчертаването на излишността си, и то тъкмо когато вече не е способен за каквото и да било дело освен писане (пряко сили), пишещият не само избира и откроява момент/и от сюжета на своя живот, но и избира начина, по който да стане писането в дадените условия. Неизменно се отрича „литературното писане", а философското разсъждение жестово се поставя „настрана". Тоест трябва да приемем условността, че дневникът е нечие „откровение", „непосредна същност", макар, разбира се, писаното да не се е получило точно такова, каквото пишещият би желал то да е. Затова се явява желанието му да изгори написаното. Но пламък няма. Подобни риторически стратегии на самонаблюдението „увъртат" около участта на излишния, но самото писане и писано е дело, е продуциране в двоен режим: то уж представя (настоява за) нечия излишност, правейки я все пак значеща, даваща израз на желанието на човека за оставане с „нещо" „тук" след смъртта. Тази не/значимост е вписана в прибавката на „издателя" – многопластово иронична при Тургенев, или изписана от автора – патетична и утвърждаваща делото на героя си при Шопов. Изложеното в дневника се представя за извлечено от личния опит, но е принципно познато, преповторимо в своите философски аспекти: преутвърждава и поддържа репертоара за бремето на себе/познанието, от една страна, и за неудовлетвореността от себе си и „пиесата" на своя живот, от друга.

Във финала на дневника си Чулкатурин пише, че умира на 1 април. Следва „бележката" на „издателя", че под последните редове се намира профил на глава с перчем и мустаци, с очи en face и лъчеобразни ресници, а под главата с друг почерк се откроява допълнително маркиран с орфографията „паметен прочит", сякаш адресиран до „милостивия господар". Този „прочит" е от липсващо в редовете на Чулкатурин лице – Пъотръ Зудотьошинъ, несвързано изразяващ, че не одобрява писаното в дневника... „Издателят" заключава (вж. с. 215), че Чулкатурин действително е починал в нощта на 1 срещу 2 април 18... г. в родното си място Овечьи Воды. Не ни е даден ориентир как точно да схванем фамилията *Зудотешин*, но и така камъкът на почитанието е виден, както впрочем и при фамилията Чулкатурин... Последният запис на Л., умиращ в родното си село Т. в Бесарабия, е без дата (предпоследният запис е от 16 ноември 1876 г.). „Заветните" редове на Л. са „в режим" откъслечно лаконично писане, свързващо умиращия с ориста на любимата, на панагюрци и на отечеството. Изписаното е сред порой от точки (бездна на изнемогата и

мълчанието...). В края, на отделни редове измежду точките, се откроява сбогуването с житейските опори: „Отечество! / Олга! / Прости!!“. Последните три реда са само от точки – това е най-ценният прилив на мълчанието в цялата книга, която е образец на словоизлияние („естетика на прекаляването“; „поетика на търсещия изказ“...). След това се появява образът на автора – Шопов (вж. подр. с. 307–308), който не съобщава къде и как е намерил ръкописа, но го поднася на читателя със съжаление, че не може да представи по-подробни сведения за смъртта „на нашия герой“.

Начало на дневника у Тургенев – 20 март 18...; край – 1 април. Пролет.

Начало у Шопов – 15 септември 1876; край – след 16 ноември (да речем на 17.). Есен.

Героят на Тургенев е 30-годишен. На Шопов – приблизително толкова.

И двамата са на смъртен одър: у Тургенев още в началото героят предполага, че ще умре след около 14 дни, а у Шопов – че ще умре скоро.

Героят у Тургенев представя „частица“ от своя живот, съсредоточена върху провала на любовта му към Елизавета (Лиза). В очертания любовен триъгълник *Чулкатурин: Лиза: княз Н.* необичаният, губещият, нетактичният, грубият е Чулкатурин. Оттук усещането му за пето колело. Обратно, любовта между Л. и Олга е неразривна.

Въпреки разочарованието от себе си Чулкатурин обича живота. Героят на Шопов не намира смисъл да живее без своята Олга, но прави всичко възможно да разкаже за нея и за въстанието. Писаното е неговият паметник на любимата – все пак ръкотворен паметник...

(2) Рефлексия за вечността. „Перед вечностью, говорят, всё пустяки – да; но в таком случае и сама **вечность – пустяки**“ (с. 166). <> По йероглифите в дневника читателят ще съди за последните минути от живота на Л. „...в предвечерието на оная тъмна **вечност, която е вечна единствено защото не съществува**. Земният живот не е освен миг, той не може да бъде освен ад, защото съществува; небесното блаженство е вечно, небесния живот не може да бъде освен рай. Ето де е рая – смъртта, ето де е мъката – живота...“ (с. 209).

(3) Устойчиви сравнения:

а) ***Белег на туберкулозния***: „... я должен сознаться в одном: я был совершенно лишним человеком на сём свете или, пожалуй, совершенно лишней птицей. И это я намерен доказать завтра, потому что я сегодня **кашляю, как старая овца**“ (с. 172–173). <> „... аз започенах да **кашля(м) като престаряла овца**“ (с. 55).

б) ***Център на внимание***: „Я ждал довольно долго. **Князь всё время был окружён хозяином, именно окружён, как Англия окружена морем**, не говоря уже о прочих членах семейства уездного предводителя и остальных гостях; да и притом он не мог, не возбудив всеобщего изумления, подойти к такому незначительному человеку, как я, заговорить с ним“ (с. 198). <> Л. е пленил Олга и баща ѝ с разказа си за своето заточение. „... **аз бях обсаден от**

тяхното внимание и любопитство тъй както е обсадена Англия от море" (с. 58).

(4) Излишният син на природата: нечакан и неискан гостенин. „Лишний, лишний… Отличное это придумал я слово. Чем глубже я вникаю в самого себя, чем внимательнее рассматриваю всю свою прошедшую жизнь, тем более убеждаюсь в строгой истине этого выраженья. Лишний – именно. К другим людям это слово не применяется… Люди бывают злые, добрые, умные, глупые, приятные и неприятные; но лишние… нет. То есть поймите меня: и без этих людей могла бы вселенная обойтись… конечно; но бесполезность – не главное их качество, не отличительный их признак, и вам, когда вы говорите о них, слово «лишний» не первое приходит на язык. А я… про меня ничего другого и сказать нельзя: лишний – да и только. Сверхштатный человек – вот и всё. **На моё появление природа, очевидно, не рассчитывала и вследствие этого обошлась со мной, как с нежданным и незваным гостем**" (с. 173). <> „А аз съм далеч от да благоденствувам; аз съм бил всякога в безпристанна борба със строгата съдба, която като че ме е считала всякога за человек съвършенно излишен, за същество несъществующе. **Моето появление, моето рождение и съществувание на тоя грешен свят естеството, както се види, не е искало и предвиждало и затова се обхожда с мен като с нечакан и некалесан гост**; като че не иска да ме знае за свое дете, като че нарочно, в замяна на любовта, която имам към нея, ме е изхвърлила из недрата си слаб, беззащитен, изложен на всевъзможни мъки и лишения" (с. 10).

(5) Светският код: общуване с жени. „С женщинами же я вовсе не умел обращаться и в присутствии их либо **хмурился и принимал свирепый вид**, либо глупейшим образом скалил зубы и от **замешательства вертел языком во рту**. С Елизаветой Кирилловной, напротив, я с первого же раза почувствовал себя дома" (с. 178). <> „Дългото ми заточение беше ме отучило да се обръщам с жени, па не само с жени, а и с общество. (...) На въпрос и отговор – и нищо повече в разговор с жени. Същата вечер, когато се запознах с младата дъщеря, аз исках да ѝ говоря, да я питам, да ѝ разсказвам, но на место думи **моето лице ставаше някак си свирепо, неволно се мърждеше, а езикът ми се (с)хващаше**" (Шопов, с. 54).

(6) Страданието, стимул за творчество. „Когда человеку очень хорошо, мозг его, как известно, весьма мало действует. **Спокойное и радостное чувство, чувство удовлетворения**, проникает всё его существо; **он поглощен** им; **сознание личности в нем исчезает** – он **блаженствует**, как говорят дурно воспитанные поэты. Но когда, наконец, минует это «очарование», человеку иногда становится досадно и жаль, что он посреди счастия так мало наблюдал за самим собою, что он размышлением, воспоминанием не удвоивал, не продолжал своих наслаждений... как будто «блаженствующему» человеку есть когда, да и стоит размышлять о своих чувствах!" (с. 179) <> „**Спокойното и удовлетворително чувство** не е толкова плодовито; человек не е в състояние

да произвожда, когато всичкото негово същество е приникнато от радост и удовлетворително чувство; **той е погълнат**, **личното съзнание в него като че се изгубва** единственно защото той има всичките възможности да **благоденствува**. А аз съм далеч от да благоденствувам; (...)" (с. 10).

(7) **Чувството на влюбеност.** Използвам тази полоса не толкова заради очевидните разлики с Тургеневия текст, а за да уплътня представата за странното в писаното от Л. – бунтовника и любовника. Чулкатурин се влюбва в Елизавета. Неговото щастие е мимолетно, около 20 дни. Чувствата не са били взаимни, но в началото той не проумява това. Любовното щастие преобразява него, излишния човек. Спирам се само на един детайл: „**Счастливый человек – что муха на солнце**." Когато си спомня за тези три седмици, не може да съхрани в съзнанието си точното впечатление. „Эти двадцать дней являются мне чем-то теплым, молодым и пахучим, какой-то светлой полосою в моей тусклой и серенькой жизни" (с. 179). <> Без така афористично да съизмери щастието на човека с мухата на слънце, героят на Шопов представя обилието от лъчи в любовното въстание... Около 20 дни е и щастието на Олга и Л. Тя е „Прекрасно сложената Рафелова Галатея"; „по-подвижна и от жавака, жива като пупала, летяща като птица"... (с. 82). Всеки миг е запечатан ясно: „Аз треперях. Олга бе пламнала в огън. (...) Нашите гърди се повдигаха в едно време. Нашите погледи изгряваха от един исток. И обикновенния наш разговор, красноречивото, всезнающето мълчание, се започена. Ние мълчехме, но ние всичко си разбирахме. Ние сами бяхме картините в текста на нашия ням разговор..." (с. 189). Кулминацията на любовното щастие съвпада с първия ден на въстанието: той разказва, тя слуша „с приятна и пленителна усмивка, най-сладките стрели на която излазеха из пламака на нейния поглед". В продължителното гледане погледите им се срещат, поздравяват, прегръщат. „Бог знае кого и какво искаха тия дълги погледи, но ний и двоица жадно вкусявахме тяхната сладост. Аз говорех и тя ме слушаше, но от друга страна поетическите струни на нашите души взаимно се питаха и си отговаряха" – и пр., и пр. (с. 228).

Представената картина на юнака и либето, преливащи от щастие, защото се сбъдват личните и общностните им желания, без да си противоречат, запълва липсващи страници от българската литература, която обаче не иска такива страници. Вместо по яворовски да изпее хайдушкия припев („мяна бих сторил...") и да загине юнашки, юнакът слуша как любимата му вие китката на метафоричното припознаване на въстанието и свободата: то прилича на цветето, което учените наричат *алое*, а простите – *столетник*, цъфтящо веднъж на сто години, садено от бащата, мирисано от внука: „Сегашната наша свобода аз бих уприличила на това цвете" (с. 229). Л. намира сили да уточни, че нашата свобода е разцъфтяла след пет века. След това той възпроизвежда миговете на щастие като в недосънуван сън: „Ний дишахме не въздух, ний плавахме в щастие. Пред нас, под нас, около нас – светлината, небето и земя-

та, всичко земаше участие в нашето щастие. Всичко беше електричество, молнитиязм, *главнизм*. Същия въздух като че беше напълнен с величие и блеск" (с. 230). В тази нажежена атмосфера – при постепенното гаснене на дневната светлина – блести и свети лицето на Олга, озарено от „сладка, нежна, даже самозабвенна усмивка...". И в този миг на сцената в полите на царствуващето Панагюрище удря приневолен гръм, чието ехо заглъхва в полите на Витоша години по-късно: „И внезапно, една невидима сила ни хвърли един на други в обятията. Главата ѝ тихо легна върз мойте гърди, под мойте треперающи и загорели устни... Тя ми шепнеше, аз слушах нейния глас, аз помня нейните думи. Тя ми даде залог, че е моя, че ще бъде вечно моя. Взаимните уверения, искрените преданности, сърдечните тайни ний потвърдихми и подпечатахми със сладка, *преданна и пламенна целувка*. Сестрата се предаде в ръцете на брата си. Това беше най-щастливата минута в моя живот, това беше първата целувка на мойта младост" (с. 230). Вечерното слънце сякаш завистливо се усмихва на щастието им и ляга зад върха на гората. Тогава настава вечерта. Но без хайдушка песен и самодиви: „Настана вечер, най-приятния сезон за въображенията, мечтанията, пламенно-щастливите. В царствующето Панагюрище се въцари нощ, която завари Олга не в мойте, а в бащините си обятия" (с. 230). Шансът да се оплоди Девата на българската литература е пропуснат...

Пропуснат въпреки съучастието на природата: „Сама природата беше ни предоставила, струваше ми се, най-топлото гнездо в своето величественно лоно. Ний плавахми в блаженни вълни, а на около ни от всъде духаше безсмъртно участие. Нашите сърдца пламтяха. Ах! това щастие, то беше тъй близко, тъй възможно... но нашия кораб не се докосна до желаемия бряг." На гребена на тези блажени вълни все още не се оглеждат островните проекции на българското, нито се повдигат въпроси дали да следваме лова на Тургеневия запис, или да се лутаме сами в гората от символи...

(8) Преломът: момичето става жена. „Спешу заметить: Лиза нисколько не была в меня влюблена. Я ей нравился; она вообще никого не дичилась, но не мне было суждено возмутить её детское спокойствие. (...) И, между тем в тот самый вечер, при мне, началось в ней то **внутреннее, тихое брожение, которое предшествует превращению ребёнка в женщину**... **Я был свидетелем этой перемены всего существа**, этого **невинного недоумения**, этой тревожной задумчивости; я первый подметил эту внезапную мягкость взора, эту звенящую неверность голоса – и, о глупец! о лишний человек! в течение целой недели я не устыдился предполагать, что я, я был причиной этой перемены. (с. 181) [...] Перелом, тот перелом, о котором я говорил, в ней совершился. Она перестала быть девочкой, **она тоже начала ждать... как я... чего-то**. Она недолго ждала" (с. 183). <> При срещата с Олга Л. се затруднява да говори... „Едничкият орган, който ми се най-много покоряваше, бяха очите; аз гледах и се наслаждавах. А подобно наслаждение аз никога не съм чувствувал, аз го почувствувах първ и последен път само тогава, същата оная

вечер, когато погледът ми откри и **в нея едно тихо, вътрешно движение, едно пламенно превращение**, което се забележва само у юношата, когато юношеството го оставя вече, когато небесният гений го привожда пред олтаря на зрялата възраст и той се намерва в едно **невинно недоумение**, в едно особно душевно настроение осеща за първ път глада и жаждата, святото и тайно онова чувство, което донася само пролетната младост... Да, **аз бях свидетел на туй съществено променение в нея**, в красивата наша гостенка, аз сам видях, че **тя тоже започена да чака нещо**... Но кой знае... може мен тъй да се показа, защото и аз не бях чужд на вътрешният и приятен преврат" (с. 54–55).

(9) Не/доволство от написаното. „**Я перечёл то, что вчера написал, и чуть-чуть не изорвал всей тетради**. Мне кажется, я слишком пространно и слишком сладко рассказываю. Впрочем, так как остальные мои воспоминания о том времени не представляют ничего отрадного, кроме той отрады особенного рода, которую Лермонтов имел в виду, когда говорил, что весело и больно тревожить язвы старых ран, то почему же и не побаловать себя? Но надобно и честь знать. И потому продолжаю без всякой сладости" (с. 184). <> „**Вчера аз прочетох написаните си до сега дневници; малко остана да ги хвърля в огъня**. Нищо в тях ми се не нрави." Липсвали сълзите и душевните вълнения, точността и естеството, в които е облечен материалът в ума му... (с. 55). Самонаблюденията и разсъжденията на Л. за писаното и спомените са твърде пространни, срещат се на редица места и биха могли да се разгледат самостоятелно. Но за разлика от Чулкатурин, обвиняващ се за своето прекалено пространно и сладко разказване, макар всъщност то да е лапидарно – особено в сравнение с разказването на Л., – Шоповият герой няма никакво съзнание за своето безмерно разпростиране. Само на с. 8–10 напр. спомените се оказват „убийственни", но в същото време припомнянето на миналото „с всичката негова пълнота и строгост (...) святост (...) печални и раздирателни сцени" „е най-питателната храна" за него „днес"...

(10) Любовта е болест. „Да и притом: **разве любовь – естественное чувство**? Разве человеку свойственно любить? Любовь – **болезнь**; а для болезни закон не писан" (с. 185). <> „... онуй, което ме мъчеше, **не бе чувство**, то бе един вид **болест**, защото человек чувствува, когато се развива нещо в една само част от негова организм. А у мен тогава и тялото и душата ми се намерваха в едно известно съвършенно особенно състояние. А това състояние, тая **болест** отведнаж ме **сполуди**, в няколко само минути ма обзе. Като че **треска или холера**. Неужели любовта прилича на холерата? Неуже ли всякой, който обича, трябва да е трескав?..." (с. 71–72); „Любовта е по-скъпа от всичко; тя предполага, обещава и прави всичко, но тя много често е готова и да жертвува всичко. И умните и учените хора са готови да ѝ прощават всичко, защото, разсказват, тя била без възраст, всякога отрок..." (с. 312).

(11) Как и за кого да се пише. „Так как я не сочиняю повести для благо-

склонного читателя, а просто пишу для собственного удовольствия, то мне, стало быть, не для чего прибегать к обычным уловкам господ литераторов" (с. 188). <> „Но що? Просто и сухо да прекарвам през умът си неотдавнашното минало? – Не, против мъченията на времето, аз намерих по-добър цяр. Аз започевам да копирам онова, което е на всегда напечатано в умът ми, което е добило същество в мен, в моята душа и следователно, което аз ще занеса заедно със себе си там... там на мъченически загиналите... ней, в дар от тоя свят." Вижда писаното като „друг памятник" на любимата, различен от дървения кръст, и този паметник е длъжен да издигне „не на една шепа пръст и пред светът, а пред себе си и в себе си, собствено за себе си" (с. 9).

(12) Хората – жалък род. „Итак, я страдал, как собака, которой заднюю часть тела переехали колесом. Я только тогда, только после изгнания моего из дома Ожогиных, окончательно узнал, сколько удовольствия может человек почерпнуть из созерцания своего собственного несчастия. **О люди! точно, жалкий род!..**[3] **Ну, однако, в сторону философические замечания...**" (с. 204). <> **„О хора! има ли по-жалостен и по-забравен род от вас!... Но на страна философските размишления...**" (Шопов, с. 11).

(13) Обичащата жена. Лиза за любовта си към княз Н., който я е изоставил: „Пустота, страшная пустота!" (...) „Я не могла быть его женой; но я была счастлива… недолго… я была счастлива" (с. 211). „Что делать! я чувствую, что я до гроба его любить буду. Я простила ему, я благодарна ему. Дай бог ему счастья! дай бог ему жену по сердцу!" (...) **„Он недолго меня любил, но он любил меня!** Он никогда меня не обманывал: он не говорил мне, что я буду его женой; я сама никогда не думала об этом. Один бедный папаша надеялся. И теперь я ещё не совсем несчастна: мне остаётся воспоминание, и, как бы ни были страшны последствия…" (с. 212) <> Олга би се подписала под всяка от тези думи... Но както знаем, сюжетът при Шопов изключва „третия" в любовните взаимоотношения. Князът изоставя Лиза, но тя продължава да го обича, ненавижда Чулкатурин. Олга и Л. се обичат до гроб – буквално. Разбира се, и двамата *могат да кажат, че недълго са обичани, но са били обичани и обичали*, докато смъртта ги раздели... В контекста на литературата ни двойката *Олга – Л.* е сантиментално превращение на двойката *любима (самодива) – юнак*. Макар че в началото на 80-те години на 19. век ботевският модел не е всеобщо познат, още по-малко канонизиран и митологизиран, двойката *Олга – Л.* работи сякаш срещу този модел не защото го отрича или пародира (пародийното – поне днес – отекване не е изключено), а защото го продължава (и/или успоредява) и осъществява в идилични перспективи, кръстосали етнокултурни и революционно-жертвени жестове с учеността и сценичността на писмото в „женското" конструиране на сюблимното: „Силвио, Олга иска да е при тебе,

[3] „Мысль, заимствованная из стихотворения Пушкина „Полководец" (1835): „О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!" – отбелязано в бележка (Тургенев 1980: с. 596).

когато се бориш за българската свобода“ – пише бесарабската дева в пространно писмо (с. 110–117; цитат с. 116) до Л. и продължава да нарежда приказки за бъдни времена... Баща ѝ може да каже, че това, т.е. бунтовническите дела, не са женски работи. Олга обаче е решителна: „Но в същото време аз помня що съм ти се обещала и ще го испълня“ – следва обяснение, че където се бият, там и падат, има ранени, които тя ще превърже; че ако мъжът знае да умира, жената знае да плаче на гроба му, „да му бъде вярна цял век“. Нека Л. одобри желанието ѝ: „Мъчениче, удобри го, защото е невъзможно да угасне в мен убеждението, че е приятно нещо да страда человек със страдающите (...)“ – и пр., и пр.; писмото е с дата 8 април. Симптоматични в това отношение са и думите *за* и *на* умиращата от раните си Олга (вж. подр. с. 304–307), край която са Л. и баща ѝ. Очевидно е, че отново се обръща моделът, чрез който при/познаваме героиката в литературата ни – не любимата (самодивата) е при умиращия, а тя самата е тази, която реди предсмъртни думи заветни: „Силвио, всичко се свърши; да, между нас всичко се свърши – преди още да се започене. Конеца скоро ще се скъса, аз бях ти се обещала, че лавровия твой венец святата само любов ще сплете и приготви, но завистливите божества не позволиха. Те наложиха на главите ни венци от търне. Те ни наказаха за нашата любов, за нашите надежди, за нашето блаженство. Те от завист са способни да направят още повече; те с ярост гледат и на настоящата минута, и на нейното мигновенно течение“ (с. 304–305). Не се спирам на трепетните изживявания, които Л. се е постарал да опише в детайли. Природата е немилостива: „А луната погледна на нас с каквата зловеща светлина“ (с. 306) – и в тази картина угасва любимата му звезда, подавайки златното си кръстче и споменавайки, че е „пред железната врата на смъртта“. Последните ѝ слова са: „...скоро събуди баща ми“ (с. 307); с тях – ако не друго – проговаря и нелитературното в девойката...

(14) Арията *Пето колело* срещу арията за *Любовта в смъртта*. Чулкатурин, след женитбата на Лиза за Бизменков: „Ну, скажите теперь, не лишний ли я человек? Не разыграл ли я во всей этой истории роль лишнего человека? Роль князя… о ней нечего и говорить; роль Бизьменкова также понятна… Но я? я-то к чему тут примешался?.. что за глупое пятое колесо в телеге!.. Ах, горько, горько мне!.. Да вот, как бурлаки говорят: «Ещё разик, ещё раз», – ещё денёк, другой, и мне уже ни горько не будет, ни сладко“ (с. 213). <> Само в любовта си с Олга Л. не е излишен човек, не е в ролята на излишен, не е пето колело, той е Силвио Пелико... Олга се е родила посредством нервите му и така е в „мозъка на излишния Българин“ като уникално „любовно откровение“, отпечатък от нейните редове и черти на лицето ѝ (вж. подр. с. 90). „Една само звезда още блещука на моя печален запад: здравата мисъл и топлата фантазия, тая небесна моя спътница – живата още любов, е която обърща мойте развалини, мойто пепелище в какъвто рай. И в тоя рай аз се топя, в тоя рай аз ще да изгасна. Съзнанието, че съм бил обичан и че съм в състояние още да обичам

тържественно ме влече в безконечността. Страданията са за мен нищо; аз посрещам и испращам своите нещастия, своите мъки с велико и пишно дълго търпение, с добродетел. (...) Аз изгасвам, но от моите устни не слази любовната усмивка; тя все не иска да се прости с живота, но аз ще я занеса със себе си“ (с. 300–301). Л. принадлежи на Олга, „докато догори и последната жива искра“, „додето сърдцето се движи...“, неин „и зад гроба“...

Разбира се, думите в тази ария на любовта биха развълнували романтичните сърца от определени групи и вкусове и в наши дни, но те звучат оперетъчно в контекста на поетико-биографичните сцени за любов и гибел на юнака, които литературата от 80-те години пре/открива и завещава: „... аз страдам, и в твойто име страданията ми са рай (...), аз бягам от тия земни пустини, за да се приближа до тебе; страданията ми са вкусни, защото ме водят към тебе... Смъртта напразно ме покрива със своите бледни сенки, аз виждам още деня през тяхната бледост. Яви се, о, таинственна спътница! изгрей, оживи сърдцето ми; займи на умиращите очи мистически лучи!“ (с. 301).

(15) Предсмъртни редове. Чулкатурин в предсмъртните си мигове усеща успокоение, но и страх; извръща се от безмълвната и зинала бездна, която го поглъща, и с жадно внимание оглежда нещата около себе си (с. 213), като и най-дребното нещо му е двойно по-скъпо и изрично споменато в прощаването с живота. „Насыщайтесь в последний раз, глаза мои!“ (...) „Ах, если б я мог так же пройти мыслью по всем моим воспоминаниям, как прохожу глазами по всем предметам моей комнаты! Я знаю, что эти воспоминания невеселы и незначительны, да других у меня нет. Пустота, страшная пустота! как говорила Лиза.“ С всеки ред изтъква колко много обича живота, привижда красотата през идващото лято... „Прощайте, прощайте! Прощай всё и навсегда! Прощай, Лиза!“ (с. 214). Последните две думи едва не го разсмиват, възклицанието му се струва книжно, сякаш съчинява сантиментална повест или завършва отчаяно писмо. На първи април пише, че ще умре същия ден: „Моя маленькая комедия разыграна. Занавес падает. / Уничтожаясь, я перестаю быть лишним… / Ах, как это солнце ярко! Эти могучие лучи дышат вечностью... (...) Мне тяжело писать… бросаю перо… Пора! смерть уже не приближается с возрастающим громом, как карета ночью по мостовой: она здесь, она порхает вокруг меня, как то лёгкое дуновение, от которого поднялись дыбом волосы у пророка…[4] / Я умираю… Живите, живые!“ (с. 215) <> „Каква щастлива случка! Олга и аз страдаме и умираме в едно време; тя в мойта исповед, аз над нейното име и в нейната любов“ (с. 302–303). В мислите си Л. се доближава до смъртното легло на Олга, което е „без постилки, без завивка, без возглаве“. Той би предпочел това легло, защото то се състои „от бащини обятия и от лю-

[4] В бележка (Тургенев 1980: с. 597) е посочен библейският текст (думи на Елифаз Теманец към Иов): „И дух прошел надо мною; дыбом стали волоса на мне.“ // „И дух премина над мене; космите ми настръхнаха“ (Иов. 4: 15).

бов, готова да направи всичко“ (с. 303). Най-същественият мотив, за да предпочете Олгиното смъртно легло, е друг, поетически изречен, кореспондиращ с народнопесенни и ботевски картини, преведени на езика на лирико-сантименталното в прозата: на това легло „се умира пред очите на цялото естество, под ярките зари на слънцето, при любопитното надничание на луната; предпочел бих го, защото то прилича на престол, храма на който е вселената, а олтаря – земята; предпочел бих го, защото то се освети от безброй панагюрски святици“ (с. 304). *Тук няма и следа от идеята за излишния, че с умирането си някой престава да бъде излишен*. Нещо повече, представяйки смъртното ложе като съизграден от бащини обятия и любовта на любимия престол в храма на вселената и в същото време като народностна жертва въз олтара на земята, Л. поставя мъртвата си любима в реда на всички панагюрски жертви и ги сакрализира: „Да, предпочел бих аз да умра там, дето умряха тия святци, да легна там, дето страдалчески легнаха хиляди мъченици: две стъпки далеч от гроба на Олга, дето сълзите на хората не са нуждни, защото ще плаче същото небе, дето китките на ближните са излишни, защото ще ги свива същето естество...“ (с. 304). Както в цялата книга, така и тук обаче шества натрапваща се излишност: многословието.

(16) Равнодушната природа. Чулкатурин завършва дневника с цитата „И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечною сиять“, в който разпознаваме финала на Пушкиновото стихотворение „Брожу ли я вдоль улиц шумных“. С тези стихове Чулкатурин полага смъртта си, белязана и с разсъжденията за собствената му излишност, в талвега на мотива за равнодушната природа, част, както е известно, от философското осмисляне на отношението *природа: човек* у Тургенев. <> В редовете за избиването на панагюрци четем: „А **слънцето хладнокръвно плаваше** из ясните небесни височини!“ (с. 273) „А в небесния свят беше всичко тъй **тихо**, тъй **безмолвно**!... **Слънцето се движеше тъй полегка и тъй горделиво**!...“ (с. 274) Л. трябва да опише и гроба на Олга: „Прах, всичко е прах! Радвай се и ликувай, о, проклета съдбо! Твойта жертва, която не можа да понесе и първия твой удар, е на край гробните врата! **Радвай се, о, природо! Твоя забравен син**, твоя някогашен приятел, а сегашен враг, е в последните свои минути!...“ и пр. (Шопов, с. 299). (Вж. и края на т. (13) по-горе за зловещата лунна светлина.)

(17) Убогото земно. При/видените до момента интертекстуални връзки ще завърша с „призрачни“ – по-конкретно с част 23. от фантазията „Призраци“. Учудващо, тя е сред най-рано преведените на български текстове на Тургенев (Тургенев 1884), както ми се струва, без при това да е сред типичните му творби, от една страна, и без да кореспондира пряко („В навечерието“) или по отделни битови аспекти и форми на несвободата на човека и/или общността („Записки на ловеца“) с българския живот.

В част 23. на „Призраци“ (Тургенев 1981) аз-героят и Елис летят над

Русия. Картините се повтарят, става му тъжно и някак равнодушно скучно, но не защото летят над Русия. „Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною; весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе **презренного праха**; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарост на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим, растительным царством; эти **люди-мухи, в тысячу раз ничтожнее мух**; их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным, – как это мне вдруг все опротивело! Сердце во мне медленно перевернулось, и не захотелось мне более глазеть на эти незначительные картины, на эту пошлую выставку… Да, мне стало скучно – хуже, чем скучно. Даже жалости я не ощущал к своим собратьям: все чувства во мне потонули в одном, которое я назвать едва дерзаю: в чувстве отвращения, и сильнее всего, и более всего во мне было отвращение – к самому себе“[5] (вж. подр. Тургенев 1981: 216). <> Из писмо на Олга. Хората щели да бъдат много по-щастливи, ако са гълъби, ако имат тяхната любов, дружба, чистосърдечие, невинност. Тя си въобразява колко високо би „хвъркала“ като гълъбица, колко щастлива би била със Силвио, т.е. с Л. – пространството би било нейно. „На земята, на тая заблудена планета, никак не щях да кацвам, гнездото ми щеше да е в облаците на седмото небо. И там, уверявам те, не щеше да ни достигне злобата на опасното и нещастно това създание – *човека*. (...) да сме далеч от земята и от хората, които, от която страна и да ги погледнеш, все се виждат обидени и като **излишни шушчици в безкрайната вселенна**, в тия безгранични обятия на Божеството, както се изражават богословите. О, хора, окаяни и забравени създания! **праха на прашната тая земя**! Кога ще погледнете своята вътрешност, кога ще се познаете? Кога ще узнаете и признаете своето ничтожество?...“ (с. 118). Ще надникнем и в началото на дневника на Олга: вечността според нея се оказва „слабосилната и въздушна тая муха в човешката глава“, няма и сянка от вечност около човека, само името е „въздушна муха“, която може да остане след него (с. 125)... „Да, мухи, **всичко е мухи; човека е муха**, негова разум е тоже муха. На небето, на земята, в пишните дворове и бедните колиби, в человека и около него: мухи, все мухи“ – и, пр., и пр. (с. 126). В литературно-философските призрачни гори не е сигурно дали и как мотивите у Шопов пре/срещат Тургеневите и Монтеновите в „Мисли“ – напр. фрагмент 72., 205. и 434. Приемайки равновесието на несигурността, ще прекъсна наблюденията, давайки си сметка за оборимостта на изложеното дотук, която не ще избегна и с помощта на заключението.

[5] Вж. доста волния превод на цитата в (Тургенев 1884: с. 985). Преводачът не е посочен.

II
Странностите на излишното

Трудно е да бъдат систематизирани. Защото няма как да не смесим критериите за „остранностяване". С една дума казано, текстът на Шопов се е оказал неадекватен. А ако продължим с опита си за доуточнение, ще прибавим: и като следствие от неадекватността – излишен.

В началото на 80-те години на XIX век културно-политическите, от една страна, и литературно-критическите субекти и институции, от друга, се конституират, преобразуват, срещат се в едни пунктове, разминават се в други, съизмерват се с минали и настоящи ценности, за да ги преутвърдят или зачеркнат. При подчертано еманципаторските етнокултурни тенденции не секва търсенето на формули за приобщаване към интернационални модели. Точката на водоразделното обикновено ретроспективно установяваме: не се спогаждаме със свои и чужди по въпроси за не/престижното в историята ни, не/подарената ни свобода, нравствените качества на народа, творческата сила на езика ни, бащицата покровител и пр. А в полите на литературата конституциите обикновено занемяват, ето защо тук биват бламирани решенията и ламтенията и на велики, и на обикновени поданици и събрания. И тъй като повече или по-малко това на практика е идеално условие за писане – без или отвъд критериите за..., без или отвъд еталоните за...,– писане има, но привилегии за поклонниците на естетичното – не. Писането съизгражда фигурите на историята и литературата, като по свой начин си дава сметка за водоразделното между тях, колкото и неустойчиви и условни да са критериите за не/естетическо и не/историческо. Бунтът в историята и бунтът в литературата са различни неща, но „засега" (в началото на 80-те години) се вижда и осъзнава само един бунт, само едно въстание. Писането за Априлското въстание започва сякаш без предходници, без образци. Но не и без търсене на подход към тематиката. Не и в приемането ѝ за ценност сякаш сама по себе си. Възможните подходи не могат да се канализират, ценностно-релевантният аспект на темата обаче корелира с паметното, фундиращото националните достолепия. Тъкмо в тази насока най-вече Шопов се е провалил. Като добавим и ред стилно-езикови и тематични нюанси, непрестанното самонаблюдение на пишещия, останал с криптонима Л., полагането на конкретното в перспективите на философичното, увлечението по летописа на чувствата, представянето на платонична любов от пръв поглед без съперник за дамата на сърцето и без изпитания за благонравието, отприщения „поток от думи" за съвършената като красота и интелект любима, чийто дневник съдържа вечните страници на българската литература, сложното боравене с принципите на текст в текста – дневник на Л. за настоящето в момента на писането, преливащ в мемоар; писма в дневник; дневник на любимата, който бил всъщност и пътни бележки, в дневника; разказ на българина Х в дневника на Олга, включен в дневника на Л.; поява на

авторски текст на Шопов в края, за да ни съобщи, че „Тука се свършва ръкописа“, който той поднасял на читателите...; веднага след подписа *А. П. Шопов* и оповестения КРАЙ пък е добавен текст, който е трябвало да бъде 50 страници по-напред, но е напечатан в края на книгата заради „нередовността на пощата“ – и т.н., и т.н.; като имаме предвид и начално-финалната рамка, в която смъртта на любимата и крахът на въстанието не само са съположени и допълнително тушират интереса към фабулата, но в която любимата е свръхценното, тя е смисълът да бъдеш – това са все особености, без да са единствените, които правят написаното неадекватно, излишно; излишно въпреки нуждата от текстове – особено от текстове за Априлското въстание. Показателно в това отношение е писаното в рецензията на Вазов; по-късно и в бележката под линия в „Записките“ на Захарий Стоянов, за когото, както знаем, неубедителни са и Вазовите редове в „Неотдавна“, както и тези на Мишев за случилото се в Брацигово.

Шопов е искал да бъде дълбоко драматичен. Затова отрежда героят му да умре през есента на 1876 г. Така в дневника липсва гледната точка на следосвобожденското време, в което – след смъртта на героя – Шопов да попита: „Бедний, бедний Л., защо не умря в Панагюрище, защо реши да пишеш дневник?“. Л. обаче е Странджата и Бръчков, Бойчо Огнянов и Кандов – в едно. Проблемът е, че бихме го казали и за Олга... Вместо да пише за забравените като Захарий Стоянов и Вазов, той пише за забравения син на природата. Вместо да се прицели в проблема за лотофагите съвременници, той самият се е оказал проблем – не само с многословието. Етнокултура, основана на идеологическия ключ „на ползу роду болгарскому“, не може да приеме дори като риторически жест, че будителят или бунтовникът ще (се) мисли през сложната проблематика за излишността. Най-вероятно само Бозвели би го сърадвал – поне за пътя на героите: възвръщащият се българин е цял просвещений европеец..., при това и с девойка, прелестна просветена европейка, смятаща, че „Отечеството на Българина е в българката, в нейните гърди. България без българката е цифра без единици, часовник без механизъм; въздигание и добро бъдеще без съдействието на българката е епоха без време, без години и дни, същество без съдържание“ (с. 181) и т.н. Разбира се, спорно е дали през 80-те години Бозвели би осмислил сюжета като „Завръщане на просветения европеец българин“, или като „Празнодумствата на...“. Иронистът би погледнал Олга през генеалогичните просвети на оназ вечерница в небето на целомъдрието, изкушена от патоса и възторга на общоевропейското слово, скътано в раклата на Каравеловата молитствующа калугерка и нейното писмовно изповедание. Веднъж отворена, духът на раклата се превъплъщава в деяния и послания Олгини, бележещи почерка на феминизма във фазата на свенливия реализъм... Логоцентристът обаче е видял, че Шопов превръща мъжа, заточеника, участника във въстанието, завеждащия литературния лагер на Бенковски, сиреч писаря и летописеца, в бедная Лиза: „Стой! Долу ръцете!

Не закачай Летописеца!“ Шопов не е съумял да се оправдае с благовестието на интертекста или с това, че текстът му не следва да се чете само като роман за въстанието, че опитва да въведе и въвлече читателя си в историята на духа, каляващ се в полето на писането, бунта, любовта, себепознанието... С писането си Л. сякаш се надява, че за утеха може би той, излишният човек, смъртта в романа – в безсмъртието на писмото – ще дочака. Не. Останал е излишен. Буквално. Оказал се е прав. Така, изхвърляйки или отказвайки да за/чете излишното, макар само в собствените му опити да се осмисля и вписва в определени културноисторически и литературноисторически хоризонти, литературната ни история разчиства полето и в него остават върхове. Жалони на желаното също.

Библиография:

Наг 1970: Наг, М., Стил и структура на „Под игото“ от Иван Вазов или как е „стъкмен“ романът „Под игото“. // *Лит. мисъл*, 1970, № 4, с. 17–28.

Тургенев 1980: Тургенев, И. С., Дневник лишнего человека. // *Тургенев, И. С.,* Полное собрание сочинений и писем в 13 томах. (Сочинения в 12 томах. 2. изд.): Т. 4, Москва, 1980. [„Дневник лишнего человека“ с. 166–216].

Тургенев 1981: Тургенев, И. С., Призраки: (Фантазия). // *Тургенев, И. С.*, Полное собрание сочинений и писем в 13 томах. (Сочинения в 12 томах. 2. изд.): Т. 7, Москва, 1981, с. 190–219.

Тургенев 1884: Тургенев, И. С., Призраци: (Фантазия). // *Наука*, III, 1884, № 11, с. 965–988.

Шопов 1881: Шопов, А. П., Десет-дневно царуванье. Из Българското възстание в 1876 г.: Дневници на един бунтовник, София, 1881, 317 с.

Ruskov, Ivan. Record of the Redundant in the Genealogy of the Bulgarian Novel from the Turgenev – Shopov Dialogue

In this article the intertextual relation between Atanas Shopov's „Ten-Day Reign“ [“Desetdnevno tsaruvane“] and I. S. Turgenev's „Diary of a Redundant Person“ [“Dnevnik lishnego cheloveka“] is viewed. The literal and typological similarity between the two texts reveal a new aspect to the genealogy of Bulgarian novel, in which the „redundant man“concept has a significant place.

ПРЕДАНТОЛОГИЙНАТА ФАЗА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА: ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ БЛЯН ПО АНТОЛОГИЯ [1]

Биляна Курташева

Антологията като идея, като мечта и дори като конкретен проект витае в българското литературно съзнание още от времето на Възраждането. Така например през 1873 г. във вестник „Турция“ (IX, № 4, 13 март, с. 4) излиза обява: „Зах. П. Градинаров ще издава сборник от разни български поезии.“ (Ставрев 2003: с. 15). Със своя определен национално-представителен и жанров фокус този проект загатва по-високи, антологийни намерения, надрастващи редовия сборник. Не е известно подобно издание да е осъществено. Филологически и етимологически щеше да е интересно един от първите български антологисти да се казва тъкмо Градинаров, но той остава несбъднат „градинар“ в още недотам обработената градина на българската възрожденска поезия.

Между обявените и неизлезли книги през Възраждането фигурира и една от предишната, 1872 година с още по-недвусмисленото и програмно заглавие „Българска антология“, съставители П.Р. Славейков и Т. Икономов. Тя е вписана в плановете на българското печатарско дружество „Промишление“ в Цариград.[1] Според запазените протоколи идеята е обсъждана на два пъти, през август и през ноември. На второто обсъждане вече става дума за „Българска антология“ или „Българска христоматия“. Замисълът е конкретизиран като „един сборник, който да съдържава всичките изящни литературни български сочинения, както и някои чужди“ и се посочват съставителите. Идея за „Българска христоматия“ е анонсирана (без последствия) и по-рано – от Емануил Васкидович във в. „Българска пчела“ през 1864 г. сред списък от общо 14 планирани от него издания. (Радев 1994: с. 35-36)

Двете заглавия са така харизматични, етикетни, така формулно изляти, че както е известно, и на двете им е съдено да се сбъднат в българската литература, макар и доста по-късно. Сякаш една първа христоматия на словесността у нас не би могла да се казва по друг начин освен „Българска христоматия“, а една първа антология – „Българска антология“, както и става. Те обаче далеч не са синонимни, задават различен тип подбор, представяне и предназначе-

---

[1] Напоследък това печатарско дружество, изследвано от В. Тилева през 80-те, влезе в оборот в българското литературознание тъкмо с неосъществените си проекти – именно то през 1875 г. отказва да издаде подготвените за печат стихове на Карамфила Стефанова от Тулча, възможната първа българска поетеса. Вж текста на И. Радев и уводния текст на М. Кирова в Неслученият канон (2009).

ние на литературния материал, различни фази на българското литературно съзнание и неговите „обективни корелативи". Доказателство за това е, че се осъществяват със значително отстояние във времето – „Българска христоматия" 6 години след Освобождението (през 1884 г.), а „Българска антология" 32 години след Освобождението (през 1910 г.), или 38 години след проекта на Цариградското печатарско дружество.

(Да забележим в скоби, че дори когато през 90-те години на XX век се появиха постмодерните, пародиращи литературните конвенции „Българска христоматия" (1995) и „Българска антология" (1998) на „четворката" около „Литературен вестник" Б. Пенчев, Г. Годподинов, Й. Ефтимов, Пл. Дойнов, двете книги излязоха отново тъкмо в този ред. Конструираме го като единствено възможен и „правилен", доколкото неизбежно гледаме през оптиката на българското канон-формиране: първите христоматии у нас са пропедевтичен жанр на натрупването и първоначалното организиране на литературния материал, докато първите антологии са естетически жест, характерен за покъсния етап на йерархизация и селекция. Но античните първообрази се появяват в обратен ред – първият антологист Мелеагър живее 130-60 г. пр.н.е., а първия съставител на христоматия Прокъл – 412-485 г.).

През последното десетилетие на Възраждането е регистриран и още един несбъднат антологиен план за превод на чешка поезия „Братски труд" – „книга готова за печатание с поучително и забавно съдържание". От нея дори трикратно излизат текстове в сп. „Читалище" (1871-72) – стихотворения от В. Ханка, Ербен, Челаковски, Маха, Ш. Петьофи[2]. Предвид замисъла ѝ Иван Радев с право я определя като антология, която би била „първо цялостно представяне на поезията на един славянски народ пред българските читатели". Подготвяна от двама чешки възпитаници, Г. Бенев и Ат. Илиев, тя е в най-напреднал стадий от изброените дотук проекти, но също не успява да стане факт. (Радев 1994: с. 34-36)

„Новобългарска сбирка" на Райко Жинзифов (Москва, 1863) е един от малкото осъществени подобни проекти[3], който може до голяма степен да претендира за определението (първа) преводна антология. В нея Жинзифов включва преводи на „Слово о полку Игореве", „Краледворски ръкопис" и др. наред със свои творби. Логично, тя е фокусирана върху езиково близките ни славянски литератури. Но на поета като че ли не достига „антологиен авторитет", който да наложи жеста му.

Неосъществяването на повечето антологийни проекти през Възраждането, разбира се, може да се дължи на конкретни издателски, финансови, био-

[2] Това, че последният е унгарец, малко нарушава картината, но изглежда не впечатлява никого. Ив. Радев също не го коментира.

[3] Дължа напомнянето на този факт на доц. Лидия Михова.

графични и пр. неудачи[4]. Но погледнато в един по-едър план, то е структурно обусловено. Възраждането, така да се каже, все още няма необходимия антологиен ресурс. То, разбира се, знае думата антология и по характерния за епохата начин я превежда-побългарява – като „цветособрание", „венец", „цветник" и пр., охотно обигравайки античната метафора за „цветовете на словото". Но кичещите се с подобни заглавия или подзаглавия книги са на практика разножанрова смес от кратки преводни и оригинални текстове – просвещаващи, поучаващи, забавляващи.

Възраждането е още на етапа на събирането, не на избирането. Сборникът е пареkселанс неговият жанр[5]. Според библиографски статистики сборниците са на второ място в потока на тогавашната книжнина след религиозните издания (Ставрев 2003: с. 14-15). Излизат множество календари, песнопойки, буквари и др., чиято цел е непосредствена и утилитарна, те нямат онзи по презумпция по-висок хоризонт на антологията както в концептуален, така и в рецептивен план.

Преди всичко тогавашната литература все още не е еманципирана от пообщото поле на книжнината. Липсват ѝ традиции, йерархии, критерии за подбор, липсва достатъчен корпус от достатъчно разнообразни текстове/автори, измежду които да се избира. Накратко казано, тя е в предканонична и в предантологийна фаза. Онези „разни български поезии" според израза на Градинаров[6] не са безвъпросна очевидност при положение, че самият литературен език е в процес на формиране. Липсва консенсус за параметрите му, а оттам и мяра за стиловете и индивидуалните почерци както за оригиналните произведения, така и за качеството на преводите.

Възраждането, от друга страна, има своите литературни авторитети и ако не Градинаров, то Петко Славейков е един от тях, при това той е със солиден редакторски опит и е по специфичен начин средищна, събираща фигура, способна на такъв общностен жест, какъвто е съставянето на антология. (Трудно

---

[4] В протокола на дружество „Промишление" се казва, че „като г-н Икономов си отишъл, а г-н Славейков се объркал в своите частни работи, то това дело остая за по-благоприятно време". Според Иван Радев истинските причини за провала на идеята за „Българска антология" са политически, предвид ареста на Славейков и Икономов от турското правителство след затварянето на в. „Македония". (Радев 1994: с. 36) Но зад мъглявата формулировка за „обърквaнето" на Славейков в частни работи можем да видим и един намек за голямата му извънбрачна цариградска любов с Катерина, възприемана от много от съвременниците му като скандална. (По въпроса Вж по-подробно Аретов 2006.)

[5] Напр.: **Войников, Д.** Сборник от различни съчинения. – (Цариград, 1860), Каравелов, Л. Сокол: Сборник от разни списания за прочитане. – (Букурещ, 1875).

[6] „... поети имаме малко, и още по-малко поезии..." – ще напише Пенчо Славейков в предговора на „На острова на блажените" – сякаш в пряка реплика към обявата на Градинаров 37 години след нейното излизане. Усещането за недостиг, за липса – в количествен и качествен аспект – остава траен рефлекс и на поствъзрожденското българско литературно съзнание и е особено болезнено артикулирано тъкмо от първите български антологисти (в писмата на Дебелянов до Лилиев около съставянето на „Българска антология").

бихме си представили, да речем, Ботев в тази роля при неговата радикалност в литературните преценки – антологията изисква и доза компромис. Впрочем стихотворението му „Защо не съм“ представя в конспективен вид една негативна антология на тогавашната поезия.) Но на онзи етап инидивидуалният авторитет на евентуалния съставител далеч не е достатъчен.

Впрочем Петко Славейков едва ли е имал илюзии в това отношение. Едно далечно намигване към идеята за антология и нейната недотам осъществимост може да се разчете още в неговата „Смесна китка“ от 1852 г. Това словосъчетание, бързо добило популярност, и превърнало се в крилата фраза, в нарицателно, отпраща към думата „антология“ в един игрови, свободен превод. Славейковата „китка“ е „смесна“ – не избрана, а смесена от каквото може, миш-маш, карашик. Като съзнава и самоиронично указва това, тя същевременно пародира високото гръцко понятие и образци. Но замислената като литературно списание „Смесна китка“ по ирония на съдбата остава в един-единствен брой, което от дистанцията на времето ѝ придава непомерни антологийни претенции в очите на някои интерпретатори.[7]

Така през Възраждането антологията остава неизпълнено обещание, част от една „литература на намеренията“ (по израза на К. Михайлов 2009: с. 249). Но макар антологията да остава празна форма, неосъществените възрожденски проекти все пак ѝ придават очертания, издават една по-висока амбиция спрямо наличните „цветни“ сборници от епохата, събиращи кратки текстове с взевъзможен произход, жанр и предназначиние. Макар да не можем да реконструираме какво стои зад обявите като замисъл и съдържание (с изключение отчасти на чешката антология), в самото им формулиране прозира намерението за една по-висока селективност и представителност – на ниво литературност (не изобщо книжнина, а „изящни литературни...

[7] В. Трендафилов квалифицира съдържанието ѝ като „привнесен отвън, и то случайно насметен оттук-оттам материал“. Но при все това вменява еталонни и авторитарни претенции на „Китката“ и тръгва да я сравнява ни повече, ни по-малко със „Златната съкровищница“ на Палгрейв от 1861 г. (Трендафилов 1998: с. 181) Антологията на Палгрейв обаче е една от най-мощните и влиятелни антологии на английската поезия, зад която стои плътна, няколковековна традиция, развивала се в условията на държавна и езикова автономия – всичко онова, което липсва на Славейков и българската ситуация от времето на Възраждането. В този смисъл като културен жест, като намерение и като резултат двете книги са несводими според каквито и да било типологии.

Ироничният оттенък в заглавието „Смесна китка“, както и отнасянето му към периодично (а не антологийно) литературно издание се потвърждава в по-късната му употреба от Славейков. Под това име през ноември-декември 1886 г. издава няколко броя от вестник, който е продължение на неговия в. „Истинна“, спрян от стамболовиската цензура. (Славейков, П.Р. 1981: с. 695; Ватова 1985: с. 334). Така Славейков е принуден да „надене литературна маска“ и избира именно „Смесна китка“ – иронически жест от съвсем друг порядък. Името звучи едновременно познато, като своеобразна „запазена марка“, и иронично. А „смесна“ вече в новия контекст сигнализира, че вестникът все пак няма да е само литературен, остава и политически, което впрочем отсрещният лагер веднага разконспирира и не закъснява да изобличи и оплюе.

сочинения“ при Славейков-Икономов) и в частност жанр (чешка *поезия*; *поезии* при Градинаров).

Съществено е и обвързването на антологийната форма от самото начало с идеята за национална представителност. Така да се каже, ултимативният обект на антологизиране е нацията и нейните (литературни) ценности. Заедно с това обаче се прокрадва и усетът, че наличната родна литература не стига за антология, както личи от предпазливата, застраховаща се формулировка на Цариградското печатарско дружество: „всичките изящни литературни български сочинения, *както и някои чужди*“ (к.м. – Б.К.). Да не забравяме, че става дума за период, в който самото отграничаване на чуждо от свое често е проблематично, при положение, че много преводни текстове не се указват като такива (особено поетически), а и практиките на „побългаряване“ значително ги отдалечават от оригинала.

Оказва се, има епохи, които не могат да се „самоантологизират“, не могат да се самоорганизират в тази „витринна“ литературна форма. Антологийният хоризонт остава отвъд тяхната видимост. Възрожденската поезия ще бъде антологизирана ретроспективно значително по-късно, през 1925 г., в антологията „Първи стихотворци“, съставена от Васил Пундев. Някои неосъществени литературни проекти на Възраждането обаче се превръщат в имплицитна програма за поствъзрожденската литература. Несбъднатата (невъзможната) възрожденска антология задава един нов хоризонт на очакване, вписва антологията в онези „списъци на отсъстващото“ (по А. Кьосев), които се явяват конститутивни за изграждането на новата българска литература и култура.

Така се дава началото на нещо, което можем да наречем български „блян по антология“. Той, разбира се, не е единственият български жанров литературен „блян“. Както демонстрира Ал. Кьосев, родните „списъци на отсъстващото“ са „повтаряща се фигура“; появите на отделни творби на съответното „празно място“ не гарантират усещане за сбъднатост, всеки следващ опит отново се усеща и заявява като първи (Кьосев 1998: с. 34). Но има такива особено лелеяни, предчувствани, дискутирани, бленувани най-сетне литературни появи. Тяхната липса се преживява особено болезнено, тяхното очакване пронизва както зони от публичните дискурси, така и литературното и житейското (не)осъществяване на отделни автори.

Формулирам „бляна по антология“ по аналогия с „бляна по епопея“[8]. Епопеята е особено висок, престижен жанр, чрез който в Новото време древността и/или героиката са впрегнати в символната машина на нацията. Бихме могли да проследим още от Възраждането и българския „блян по роман“ – в началото не така драматичен, защото романът стои ниско в тогавашните жанрови йерархии, но пък обсебващ българското литературно съзнание и до

[8] За който говори Боян Ничев; Вж. също и **Тотев, П.** Българският блян по епопея. – Пловдив, 1995.

днес, когато блянът по все неслучилия се „голям български роман" се сдвоява с комплекса за вечното разминаване на литературата ни с Нобела.

Що се отнася до „бляна по антология" – той също е зареден със страсти, скандали, куриози. Антологията по дефиниция е колективен жанр, жанр и на общностното, и на личното признание, което още повече увеличава залозите и рисковете му. След „анонсирането" на българския „блян по антология" от Славейков-баща с неосъществения проект от 1872 г., през едно по-късно десетилетие към него по изключително силен, но и амбивалентен начин, в поредица от антологийни жестове ще бъде съпричастен и Славейков-син. През 20-те години на XX век ще се стигне едва ли не до „война на антологиите" и т.н. Затова и тази критическа метафора, ползваща романтически напрегнатия славейковски идиом (има ли друга по-пенчославейковска дума от „блян"), ми се струва уместна. „Блян" успява да предаде онази особена любовност, обреченост, неопределеност, но и натрапливост – в случая на някои литературни идеи; онази крайна лична вдаденост в тях.[9]

Впрочем антологията е метажанр, така че и „блянът по антология" е своего рода „мета-блян".

Поезията на късното Възраждане в някакъв смисъл излъчва свой опит за непосредствено, а не отложено във времето селективно представяне. През 1878 г., само месеци след Освобождението, Любен Каравелов издава „Нова песнопойка: Народни песни и стихотворения", отпечатана от пренесената му в Търново печатница, под знака на редакцията на подновения му вестник „Знание". Това е първата сборна книга, издадена у нас след формалния край на Възраждането[10], и то от един от най-авторитетните му дейци. Песнопойката е в две равноделни части: „Народни песни" – 41 на брой и „Стихотворения" – 40 на брой. Стихотворният дял се открива с „На прощавание в 1869 г." Освен Ботев (с общо 6 стихотворения) са включени творби на самия Каравелов (27), на Стамболов (5) и на Вазов (2). Именно вторият дял е един вид мини-антология на поезията на Високото възраждане. При това подборът на ниво автори е силно стеснен, взискателен, да не кажем свръхстрог – отсъстват дори Петко Славейков и Чинтулов (чиято поезия също е „песенна").

Този, от днешна гледна точка, знаков жест обаче остава маргинален, без особени литературни последствия и влияние. Преди всичко защото е „опакован" в един низов, приложен, масов тип сборник, какъвто е песнопойката – „тъй наречените народни песнопойки, които на Острова и до днес са най-обични книги на войниците и простолюдието", както ще напише Пенчо Славейков (1958: с. 21-22). Второ, авторските творби в него са „похлупени" от фолклорните текстове, държат се полу-анонимно, фолклорно, както заради

[9] Разбира се, валиден е и един инструментален прочит през призмата на властовото „администриране" на литературното поле (Вж Трендафилов 1998).

[10] Именно с нея се открива Хронологичния указател на литературно-художествените сборници и антологии на К. Ставрев (Ставрев 2003: с. 69).

общия „песенен" контекст, така и поради факта, че имената на авторите са посочени само в съдържанието, не и вътре в книгата. Не са обособени авторски цикли, поетите и творбите им се редуват на неясен принцип, доминират стихове на съставителя (два пъти повече отколкото на останалите трима поети, взети заедно). Най-сетне публичният авторитет на Каравелов, а оттук и потенциалният му антологиен авторитет, е непоправимо накърнен. Битува нагласата, че „този Каравелов не е онзи Каравелов" от „Свобода" и „Независимост". При все изключителната му харизма и заслуги, той е възприеман вече като сянка на себе си и това мнение не се изживява бързо. „Л. Каравелов дочака освобождението ни, но не можа да даде нищо повече от туй, което бе дал до освобождението: неговото списание „Знание", издавано веднага след освобождението в Търново, прилича повече на последен отзвук от миналото – то е едно съвсем скромно списанийце, съдържащо няколко негови стихове (...), попъстрено с преводни статии по възпитанието и хигиена", безпощадно се твърди например в първи брой на сп. „Нова струя", 1906 г., в уводен критически текст, писан по всяка вероятност от А. Карима. ([Карима] 1906: с. 25)

С написаното дотук допълнително усложняваме отговора на въпроса коя е първата българска литературна антология, който и без това не е прост и еднозначен. От една страна, можем веднага да я посочим – „Българска антология. Нашата поезия от Вазова насам", съставена и публикувана от Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов през 1910 г. Още повече тя носи това недвусмислено, почти плакатно и предвкусвано още от Възраждането заглавие: „Българска антология". Но, от друга страна, винаги следва едно „но". Първо, защото антологията на Дебелянов и Подвързачов е изпреварена с малко от своя подривен, ироничен двойник – квазиантологията „На Острова на блажените" на Пенчо Славейков. Неслучайно в предговора си към фототипното издание на Пенчо-Славейковата книга (1986 г.) Михаил Неделчев тръгва от реконструиране на нейния контекст и симптоматично сдвоява двете антологии, подсказва, че едната не може да бъде адекватно схваната и анализирана без другата.

Отварянето на контекстите и търсенето на генеалогии обаче подтиква към едно още по-голямо, културологично разширяване на термините, а оттам и отместване на началата назад (но не преди Освобождението), откъдето идва другото „но": „...първите големи „антологии" на новобългарската литература очевидно са двутомната „Българска христоматия" на Иван Вазов и Константин Величков и последвалите ги христоматии на Костов и Мишев, излизали в различни издания от 1884 г. насетне, представлявали заедно родна и чужда литература, строго подчинени на жанровия принцип на подредба." (Неделчев 1987: с. 28)[11]

Тук думата антология е употребена в един по-общ смисъл, небуквално,

[11] Тук текстът е цитиран по: **Неделчев**, 1987.

неслучайно е и поставена в кавички. Но буквално или не, ще продължим да срещаме това синонимизиране на „христоматия“ и „антология“.

Светлозар Игов отбелязва: „...първа значима антология на българската поезия е прочутата „Българска христоматия“ (1884) от Иван Вазов и Константин Величков. Тя също има учебно предназначение – да даде на младото българско образование (а и на един кръг от любители на литературата) свод от образци от различни жанрове на художественото слово. Забележителната христоматия на Вазов и Величков обаче надхвърля образователната си цел и се превръща в първа българска антология с доста ясно очертана – като художествен вкус при избора на творци и творби – концепция, още повече, че съдържа и един от първите очерци върху историята на българската литература – „Кратък исторически преглед на новобългарската литература.“ (Игов 1995: с. 561)

Светлозар Игов не слага думата антология в кавички, което усилва твърдението му, но веднага след цитирания параграф заявява че „първата същинска и специализирана върху поезията“ българска антология е тази на Подвързачов и Дебелянов.

Пак през 90-те години на XX в., когато интересът към антологиите видимо нараства и в исторически план, и в актуален предвид пренареждането на стойностите в литературното поле и Вл. Трендафилов отбелязва: „...първите следосвобожденски антологии се появяват под формата на христоматии, т.е. учебни, менторски списъци с автори и текстове...“ (Трендафилов 1998: с.189).

Така, парадоксално, в опитите за генеалогизиране от края на XX век трайно отзвучава възрожденската синонимия от протокола на дружество „Промишление“, когато „Българска антология“ и „Българска христоматия“ още звучат еднакво в своята (не)възможност.

Библиография:

Аретов 2006: Аретов, Н., Един „неочакван“ образ на П.Р. Славейков. Как да се справим с него? // *Лит. мисъл*, 2006, № 2, с. 22–41.

Ватова 1985: Ватова, Пенка, Смесна китка. // *Периодика* и литература: Т. 1, София, 1985, с. 334–344.

Игов 1995: Игов, С., За тази антология. // *Антология* на българската поезия, Пловдив, 1995, с. 561–574.

[Карима] 1906: [Карима, А]. Художествената ни литература от освобождението насам. // *Нова струя,* 1906, № 1, 2, 3, 4 / и 1907, № 9–10 .

Кьосев 1998: Кьосев, А., Списъци на отсъствуващото. // *Българският* канон? Кризата на литературното наследство / Ред. А Кьосев, София, 1998, с. 5–49.

Михайлов 2009: Михайлов, К., Ненаписаните, но публикувани произведения на Пенчо Славейков. // *Стоян Михайловски*, Пенчо Славейков – ракурси на модерното / Състав. М. Димитрова, П. Антов, Ц. Атанасова, София, 2009, с. 247–258.

Неделчев 1987: Неделчев, М., „На Острова на блажените" като сложен израз на българския литературен персонализъм. // *Неделчев, М.*, Социални стилове, критически сюжети, София, 1987.

Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. 2009 /Състав. и ред. М. Кирова, София, 2009.

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

Радев 1994: Радев, И., Погребаните книги на Възраждането, В. Търново, 1994

Радев 2002: Радев, И., Българската литература на XIX век. От анонимност към авторство, В. Търново, 2002

Славейков 1958: Славейков, П., Събрани съчинения: Т. 2. На Острова на блажените / Под ред. А. Тодоров, София, 1958.

Славейков 1986: Славейков, П., На Острова на блаженните / Фототип. изд., посветено на 120-год. от рождението на П. Славейков, София, 1986.

Славейков, П.Р. 1981: Славейков, П. Р., Съчинения: Т. 7. Публицистика / Под ред. С. Михайлова и Д. Леков, София, 1981.

Ставрев 2003: Ставрев, К., Литературно-художествени сборници и антологии 1878-1944: Библиогр. указател: Т. 1 . Ч. 1. Аналит. част, София, 2003.

Трендафилов 1998: Трендафилов, В., Канон и антология. // *Българският* канон? Кризата на литературното наследство / Ред. А Кьосев, София, 1998, с. 161–194

Kurtasheva, Biliana. Preanthology Stage of Bulgarian Literature: Renaissance Dream of Anthology.

The paper surveys the unfulfilled anthological projects of the Bulgarian Revival literature. The inability of making literary anthologies is interpreted as a structural feature of the period. Bulgarian literature at that time is in its pre-canonical and pre-anthological phase. The main genre of the epoch is the miscellany while the anthology with its higher conceptual and receptive horizon is still just an idea, an empty form. Yet, the analysis shows that these early anthological attempts anticipate and in some ways even define the future anthological practices and policies in the Bulgarian literature.

ВАЗОВИТЕ БАБИ

Камен Рикев

От своя диалог с текстовото наследство на Светлозар Игов, датиращ от дебютните ми литературоведски напъни и кандидатстудентски вълнения, съм извличал най-различни интелектуални дразнители. Дълго съм се чудел например, с каква цел някой сериозен учен може да интимизира до такава степен своя обект на изследване, че системно да го назовава Пенчо. А разсъжденията на този учен са такива, че ни най-малко не подценяват нито делата на въпросния Пенчо, нито тяхното значение върху родния културен развой. Казвам това във връзка с друг – може би най-големия – дразнител, който свързвам с присъствието на Светлозар Игов в българското интелектуално пространство. Става дума за постоянния заряд на национално самонаблюдение, съдържащ болезнената констатация за българския „живот без небе“ (Игов 2009: с. 5). Независимо дали се изказва върху родната, сръбската, полската или общославянската духовна традиция, тревогата за „липсата на трансцендентност в българското и балканското битие“, за „мистичната недостатъчност на българския манталитет и култура“(Игов 2009: с. 7) се споделя с внушителна академична аргументираност, но и с убеждението, че позицията на изследователя никога не може да изключи неговата морална ангажираност и отговорност пред така формулирания проблем.

Размишлявайки върху българското „безнебесие“ от свой ъгъл, за мен са били особено предизвикателни онези текстове, чиито потенциал да открехват трансцендентни пространства пред родната мисъл е бил или снобистично преувеличаван, или безсрамно потискан. Има и трети вариант – заглушаване на мистичните нюанси в конкретен артефакт вече не поради неговата собствена метафизическа оскъдност, а заради приплъзване на критическия или научен коментар върху предварително деметафизиран контекст на интерпретация. Лекотата, с която днес в широкото публично пространство звучат фрази като „изконни ценности“, „национална духовност“, „християнски светоглед“ или „православна традиция“, е също индикатор за изтънената граница между бит и битие в българската авторефлексия. Поради това и предлагам вглеждане в такива уж образцово битови персонажи, икони на неизкоренимата родна патриархалност, каквито са Вазовите баби.

Когато говорим „по принцип“ за християнска култура и православно съзнание в българския възрожденски свят, неизменно формулировките се въртят около споменатите „изконни ценности“, „традиционен морал“ и „патриархален порядък“. В същото време следосвобожденските дискусии около въпроса

„Има православие, има България" се групират грубо в два лагера: първият, потвърждаващ изключителното значение на православието в родната култура, твърди, че то е вътрешно присъщ сегмент от националното съзнание, който и преди, и след постигането на независимостта влиза в „диалог" с повелите на съответната епоха (така например говорим за православие и революция, православие и прогрес, православие и западноевропейски индивидуалистични ценности, които по някакъв начин могат да се съвместят и да си съжителстват, без да си пречат, или строго да се противопоставят помежду си); другият лагер държи на идеята, че източнохристиянското съзнание е било част от патриархалното светоусещане и затова с настъпването на нови исторически и обществени модели на развитие българският свят неминуемо ще се отърси от останките на „религиозните и църковните" влияния – най-много да ги модифицира в контекста на нуждите на съвремието. Според възприятията на този втори модел православното се оказва рецидив в развитието на националната култура, който постепенно изтлява още от епохата на Възраждането, за да се разкрие неговата неадекватност и ненужност в културната разнопосочност след Освобождението.

Понятието за православно съзнание, с което ще боравим тук, изисква задължително уточнение. Такъв тип ценностна система естествено обхваща на първо място абсолютната преданост на религиозната догматика и ежедневните правила, обвързващи индивида с цикъла на църковния живот. На второ място „православното съзнание" обхваща етични норми, предопределящи рамките на „добродетелното" и „благочестивото" както личностно, така и обществено. В трети план православното неизменно се проявява като споено с вторичните културни практики, възприемани като фолклорни или битови – обреди, обичаи, суеверия, творчество: при тях религиозното се вплита имманентно в рамките на една затворена (повече или по-малко) общност, за да придаде стойност на извънцърковни и недогматични елементи (чрез такива практики става възможен именно терминът „народно християнство").

Измеренията на понятието за православно съзнание обаче в никакъв случай не могат да бъдат изчерпани от изказаните дотук проявления. Те изискват към тях да се прибави едно малко подценявано и често пъти отъждествяваното с горните условие, без което нашите представи за православна ценностна система не биха били пълни, поне що се отнася до късновъзрожденския българин. Става въпрос за ясно и неизменно присъстващото съзнание за историческите измерения на личностния или общностния живот, което разкрива границите, в които православният християнин вмества хода на световното развитие. Тези граници успоредяват индивидуалната съдба (раждане – живот –смърт – вечен живот) и световната (Сътворение – история – Апокалипсис – вечен живот), но чрез тях се осъществява и ценностното полагане на историческия път на отделните общности в перспективата на добродетелното или греховното (раждане – съществуване – осъществяване / неосъществяване на

историческата мисия – смърт – „възркесение" на народите). Според тази логика всеки исторически акт притежава както конкретно политически смисъл, така и вечна нравствена стойност, предопределяща същинското измерение на историческото действие. В случай че даден акт, колкото и благороден да е той, не е нравствено пълноценен (напр. убийство, бунт, „кражба свещена"), той предизвиква задължителни колизии както в общностното съзнание, така и в перспективата на очаквана бъдеща божествена санкция. С други думи, ако съществува „грях праведен", той си остава грях, който няма да постигне в пълнота „праведните" намерения на своя вършител.

Измеренията на бунта, свободата и мястото на личността в историческия ход заемат основно място в умовете на тези, които подготвят националната революция и които впоследствие коват съвременната българска история. Измеренията на праведността – не чак толкова; те се вписват органично в логиката и изискванията на конкретното време и твърде рядко допират дълбокия фон на надисторическото. Така съдбата на православния ценностен модел се оказва подвластна на едно конкретно събитие – националната революция и нейния евентуален успех. Сред главните полета на този идеен сблъсък се очертава литературата. През Късното възраждане на едната страна спрямо православието застава Ботев, който в негодуванието си срещу „паленето на свещи" от „православните скотове" влага презрение не само към нравствеността им, колкото към изповядваната от православието убеденост, че истинска историческа промяна може да дойде единствено с благословение свише. В този смисъл се налага реторичният въпрос: „Може ли да се очаква божествена справедливост при положение, че „кръстът е забит в живо тело", а „ръжда разяжда глозгани кости" (тук ръждата и костите пряко обезсмислят жертвата на Разпятието – ръждясали са вече гвоздеите, с които е бил прикован Христос; разпнатият е не мъртъв, свален от кръста и положен в гроб, за да възкръсне, а огризан до кости)?". Подобна реторика гради концепцията, че православието се е оказало безсилно да се прояви като адекватно разчитащо историческия ход; то не е изпълнило своята същност (несправедливо умъртвеният праведник да възкръсне), а подкрепя страданието, което вече се е лишило от смисъл, защото не предполага възкресение.

От другата страна, при описанието на православната същност на българина застава цялото творчество на Иван Вазов. Безспорно едно от премълчаваните достойнства на неговите творби е пълноценното представяне на начините, по които предосвободенският човек и човекът от първите години след независимостта възприемат православния възглед за историческото осъществяване на българския народ. А че подобни възгледи са неделими от православното съзнание на личността доказват недвусмислено образите на бабите, които, макар и в сянката на героите революционери, поддържат жива не само народната памет, но и предотвратяват разпада на националната общност.

Персонажи като баба Иваница (майката на чорбаджи Марко от „Под иго-

то"), Илийца от „Една българка" и баба Цена от разказа „Иде ли?" недвусмислено отъждествяват българското с православното. Важното в техните постъпки в хода на художествените творби се оказва не толкова по какъв начин съвместяват, а как *йерархизират* функциите си на майки, патриотки, християнки, пазителки на старината и крепителки на бъдещето. Погледнато в този ракурс, възрастните жени не просто „допълват" картината на родния свят по време на робството, а въплъщават надисторическите и неизменни характеристики на човечността и на българското, често пъти пренебрегвани или направо отречени от делата на националните борци.

Още с първите си редове романът „Под игото" налага идеята за пътя към промяната, който изисква неизбежно разрушение (от счупените керемиди в Марковия двор до „пламването" на цяла България) и отказ от постулата на търпението в името на бунтовническата представа за справедливост. Но от началните редове баба Иваница се налага като образ-коректив на разбунения дух, който ще разчита робската действителност чрез знаците и логиката на православната ценностна система. В тази система съзнанието на Марковата майка преплита етични норми, фолклорно суеверие, но и непоколебими исторически представи. На пръв поглед нейните постъпки показват как вековната православна традиция се е разложила до безброй безсмислени проявления в противовес на „здравата наука"[1] (уплашените деца скоро трябва да идат „да пикаят на син камък"). В същото време съвсем епизодичният впрочем образ на Иваница разгръща дълбока, непоклатима и цялостна система от възгледи, способна да обхване в ясни рамки не само робската участ, но и да предвиди в зародиш съдбата на бунта.

Първата реплика на баба Иваница в творбата разгръща както конкретно исторически, така и извънвремеви нравствен контекст: „Спи, бабината, спи, че турците ще дойдат да те грабнат"[2]. Тези думи, придружени с „люшкането на колене", намират конкретни основания в текста, тъй като в същия ден турците са обезглавили детето на Генчо Бояджията – поробителите буквално „грабват" българските деца; същевременно репликата активизира и метафората за непробудния сън и люлката на роба. За разлика от Ботевата „робска люлка" и безмълвния народ, обаче, тук „спи, бабината, спи" отвежда не само към унизителното безсилие и малодушие, а към идеята за съзнателното търпение, обвързана впоследствие с милосърдието. „Събудените" по-големи Маркови синове веднага изповядват пред баба си какво ще направят с тираните („... кога пораста, ... ще вземем нашата калъчка и ще изколим всички турци!"), но дори тогава старицата съвместява иронично-възпитателното отношение към дечурлигата с принципа на кротостта: „Оставете баре един жив, бабината!".

---

[1] Думи на Кандов, спорещ с Огнянов, Недкович и поп Ставри относно „философите, писували по женския въпрос" и Евангелието.

[2] Самата фраза „грабнат" съдържа фолклорно-митологични проекции, но и православни измерения: демоните обикновено „грабват" или „повличат" заблудените души към падение.

Не така възприема думите на своята майка чорбаджи Марко. В тях той разчита предимно фолклорно-суеверна заплаха, магическа прокоба, от която българинът трябва да се предпази: „Мале, стига си плашила с тия турци децата! Ще им оживей страхът на сърцето." Възпитан в почит към старината, „дълбоко набожен и благочестив", Марко маркира турския свят чрез проявленията на страха. По този начин неусетно повествованието насочва към обрата в „Новата молитва на Марка", когато робът се осмелява да надникне в бъдещето именно отвъд страха си. Отпадне ли страхът, логиката на индивида ще преподреди фактите в съвсем различен ред.

След укора на сина си баба Иваница не се отказва от своите страхове, дори напротив – тя ги узаконява в лоното на старината („Ех, така зная аз, нази с турци са ни плашили..."), но наред с това ги оценностява в парадигмата на вечното зло, от което личността трябва да се опази и което човек е невъзможно да надмогне сам: „... нема да дойде благочестивото!". Това „благочестивото" отключва безкрайно важни за романа смисли. Ако някои виждат в премахването на турската власт раждането на нова България, на свободата и независимото управление, то хора като Иваница го свързват с дълбоко православното отпадане на страха от извечното зло и възцаряването на божествена справедливост. Само че православната представа за „благочестивото" изисква както пълна нравствена чистота на този, който ще унищожи иновереца господар, така и божествена легитимност на акта на борбата срещу нечестивото. Такава легитимност очевидно не може да произтече от доскорошен роб, поданик на Империята – т.е. от бунтовниците и вярата в собствените им сили. Тя може да дойде единствено от непокварени служители на благочестието – люде лично добродетелни, но и никога недокосвали се до „чревото адово", т.е. изначално принадлежащи към православното воинство. С други думи, баба Иваница очаква синовете на Дядо Иван. Дотогава ѝ остава единствено да се моли за погубените измъчени души („Света Богородице, пак някоя християнска душа са погубили..."), отъждествявайки ги недвусмислено с православното, съответно – насилническо-властническото – с иноверското, т.е. с изначалното зло.

В оплакването на благочестивостта, която така и „нема да дойде", Марковата майка излага цялата своя ценностна и историческа система на мислене: страданието може да се надмогне само чрез добродетелност (а не чрез насилствен отпор); то е неизменна част от земното съществуване и в перспективата на индивидуалното битие то няма да се отмени до края на света, а в перспективата на народната съдба робството ще се премахне единствено от благочестие[3] (т.е. тук се активизира не идеята физическо-политическо робство

[3] Съдбата на Мунчо – друг епизодичен герой в романа – показва, че с „плюнки и попържни против Мохамеда и султана" се стига единствено до побой, умопомрачение и накрая – до обесване на кланицата.

– свобода, колкото концепцията смърт – възкресение; смирение – божествена милост).

Другият ключов момент, който почти изчерпва присъствието на баба Иваница в „Под игото", е представянето на „малката, весела и спокойна" стая, „назначена за гости". На фона на цялата уредба, „постлана и укичена по тогавашния нехитър и оригинален вкус", изпъкват две стени – „ермитажът" и „куностасът", които вече на визуална плоскост материализират ценностите, разграничени в баба-Иваниците реплики: конкретно историческите измерения на битието и неговата положеност в рамките на абсолютното инобитие. Ермитажът въплъщава цялата преходност на историческото време. Той е изцяло подчинен на идеята за „модата" и „вкуса", което означава, че на тази стена украсите се слагат с такава бързина, с която се и свалят. Тук традицията също е на почит, но при картинната галерия и предметите около нея култът към старината е подчинен на *прагматични* нужди („Марко в угода на традицията беше задържал само един чибук за свое лично употребление", въпреки че „времето отдавна беше изтикало старата мода с чибуците..."). Що се отнася до самите картини, те не само свидетелстват за „лесния художествен вкус на онова време", както отбелязва Вазов. В „художественото" съзнание на тогавашния човек се въплъщават безмълвно и политическият и културен статут на възрожденеца, и неизказаните му мечти. Съвсем погрешно обаче би било разчитането на картините със сцени от Кримската война като знаци на бунтовния дух и неподчинението. Напротив – плахите въображения на свободата произхождат от отъждествяването на освободителното воинство с православните братя – русите, които според българското съзнание воюват не в името на политическа кауза, а като възвестители на извечната правда, персонификация на благочестивата държавност срещу агарянския султан, „зографисан" в съседство „на кон със свитата му". В тази логика „свита" се изправя срещу „свита", държава срещу държава, благочестие срещу иноверие. Навярно затова и поп Ставри обръща внимание не на сцените от домашния бит на немците, на султанския лик или на семейните фотографии, а именно на погрешно преведената картина „Разбоят при Силистриіа". И също затова предположението му, че гюллетата на „ингилизите" (sic – отново иноверци!) откъснали краката на руските пълководци, поражда сакрализиращия коментар на баба Иваница – тя започва да нарича бойците „мученици".

Истинският „мученик" обладава неизменно както безупречна лична чистота, така и пълна отдаденост на всичките му дела и стремежи на божествената правда, респективно на законния ред, поддържан на земята единствено от православно царство. Само в този аспект един конкретен политически и военен акт може да добие стойност на абсолютно праведно деяние. Затова и над „мученишката" картина стои нефункциониращият часовник, впоследствие също сакрализиран чрез ироничното „моят мученик", който Марко безуспеш-

но се мъчи да поправи[4]. Тръгне ли часовникът, ще потече времето; руските пълководци ще осъществят мисията си и символично от „ермитажа" ще могат да бъдат пренесени в „куностаса".

Самият иконостас вече успоредява традицията не с модата, а с вечността. Почитта към старината обаче дотолкова се е сраснала с бита и е добила толкова гротескови черти, че в духа на новата епоха тя се съизмерва или с модния интерес към „старите оръжия за любителите", или с естетическите граници на безобразното. „Особеното благоговейно почитание" на баба Иваница се съсредоточава върху „зография" от собствения ѝ прадядо (впрочем свещеник), изписана *собственокрачно* („уверение, което никой не мислеше да опровергава – тъй беше убедително то"). В символната логика на главата „Пак у Маркови" обаче фактът на изписването с крак добива още по-силни измерения: и с крак можеш да нарисуваш икона, както за права Бога можеш да го изгубиш в праведна служба – Кримската война.

Беглите реплики и символни отъждествявания, чрез които е разгърнат образът на Иваница в „Под игото", свидетелстват за нейната извънпоставеност спрямо повеите на епохата. За сметка на това Марковата майка съхранява и въплъщава ценностен модел, който има претенциите да бъде вечен коректив на конкретно историческите човешки постъпки.

Идентична роля изиграва и баба Илийца в разказа „Една българка". През целия ход на повествованието жената неотстъпно следва своите дълбоки и неизкореними убеждения, като същевременно ги остойностява чрез конкретни постъпки, движена изключително от повелите на милосърдието. В този смисъл Илийца не израства до ранга на съратник или борец-патриот, а изразява поведенчески модел, застъпен и в „Под игото" чрез Иваница, но най-силно проявен в романа чрез образите на селяните балканджии („Ние сме прости хора, но християнин не издаваме, а като за тебе – и душа даваме!"[5]): тя съчувства не четнику, а „клетнику"[6].

---

[4] Успоредяването между елементите от ермитажа и иконостаса е показно изведено: над куностаса стоят „осветена босилкова китка и върбово клонче от цветната неделя", над „мученишкия образ" в „ермитажа" също трябва да има символен и сакрален елемент. Тук обаче часовникът не се вписва органично в сакралната система както китката и клончето: той е вторично осветен именно от картината под него. Затова наред с „моя охтикалия" (символ на отказващото да върви време; символично то ще „тръгне" едва когато „мучениците" завършат подвига си) Марко използва за часовника и друго определение – „моят мъченик".

[5] Думи на чичо Марин към Огнянов в главата „Във Веригово". „Душа даваме" изразява една от възможните интерпретации на бунтовническото дело от селското съзнание. Според нея апостолите и въстаниците са възвестители на Божията правда, а не на политически или други идеи. По сходен начин реагира и Илийца спрямо четника: той е тръгнал „курбан да става" не за друго, а именно „за християнска вяра".

[6] „Да направя това добро... Клетнику! какъв беше!... Беки и Бог се умилостиви и поживи детето. ..."

Поведението на челопеченката отразява непоколебимата система от православни догматични, култови, етични и исторически принципи. В художествения текст тези проявления на съзнанието ѝ са положени в три опозиции, разкриващи бабата в отношенията ѝ спрямо турците, спрямо манастирските служители и спрямо четника. Стълкновението със заптиетата активизира схемата роб-господар: от една страна, тази схема разкрива пълното унижение на поробените българи, но същевременно тя е узаконена от християнската концепция, че „няма власт, която да не е от Бога; и каквито власти има, те са от Бога наредени." (Римл. 13:1). Оттук тръгват два пътя на реакция спрямо властта, изключително драматично преплитащи се във възрожденската литература и в частност у Вазов, и за жалост – недокрай изследвани. Според бунтовния светоглед несправедливата власт изисква кървав отпор отвътре, със собствени сили. Това схващане обаче се заражда в българското съзнание сравнително късно, след появата на революционните апостоли – то изхожда и полемизира с традиционното убеждение, споделяно обикновено от по-стари герои като Илийца: властта си остава законна, дори когато напълно отнема от подчинените си тяхното достойнство[7]. Според това второ схващане отпорът срещу беззаконието не се осъществява чрез кръв, а чрез принципите на неотменното смирение, милосърдие и жива вяра в абсолютната справедливост; невъзможно е за човека да премахне световното зло, но личността е задължена непрестанно да се уповава и чрез конкретните си дела да свидетелства за царството на правдата. Затова и Илийца проявява покорство към заптиетата, без обаче да издава своята „истина", недостъпна за иновереца. Цялото ѝ поведение въплъщава повелята „кесаревото – кесарю, Божието – Богу".

Съвсем различна стратегия разкрива Илийца в думите и постъпките си спрямо единородците и единоверците: монасите и четника. Тук текстът недвусмислено разгръща два успоредни контекста на възприемане на събитията: буквален и евангелско-символичен[8]. Очевидната разнопосочност в тълкуването на случките от жената, от една страна, и останалите българи, от друга, узаконяват позицията на Илийца като стълб на вечната истина. Движени изцяло от страха и осъзнатата си безпомощност, и раздразненият калугер, и въстаникът влагат в изказванията си единствено буквални измерения. Нещо повече: чрез това и двамата пропускат да видят в конкретните обстоятелства абсолютните измерения на дълга, на който впрочем и двамата са се обрекли (единият чрез духовен обет, другият – чрез поборничеството в името на сво-

[7] Изключително показателно е непрекъснатото лишаване на бабата и внучето ѝ от човешки облик („назад, свини гявурски"; „никоя кучка вече да не приемаш"; „къде носиш тоя червей"; „хай влазяй, магарице").

[8] Тези внушения са кодирани още в подзаглавието на разказа („Исторически епизод") и в мотото („Аферим, бабо, машаллах!") – т.е. следването на Божията истина в конкретен исторически момент. Аргументирана интерпретация на заглавието на разказа вж Братанов 1991: с. 15–16.

бодата). И ако първите думи на момъка издават неговата окаяност и отчаяние („Бабо, хляб! Умирам от глад!“), то реакциите на разбудения калугер автоматично го изобличават като пълен отрицател на собственото си призвание: той е загрижен единствено за физическото си оцеляване (не иска да отвори манастирската порта), не се доверява на гласа на „стрина си Илийца“ („Виж да не е измама!“), първоначално отказва да прочете молитви над болното дете, чрез което изразява егоизъм и маловерие („Какво ще му правя **аз**, ако е болно?“ – „Ти няма нищо да направиш, но **Господ** може всичко“). Изчезналата надежда у отец Евтимий не му позволява да съзре дори искрата живот у внучето („Та то е умряло!“). Връх на безнравствеността на калугера обаче се оказва отказът му да чуе „тайната“ на Илийца за срещнатия четник. Неслучайно челопеченката се кани да започне с доверително-разпознавателното „нали сме християни...“. Сърдитият отговор на Евтимий бележи отричане както от споделимостта, така и от християнската му същност: „Какво ще обаждаш и какви християни?“.

Напълно противоположно на своите сънародници, във всички свои реплики и постъпки баба Илийца влага не само конкретно-събитиен и исторически, а и евангелски оценностен смисъл. Най-напред тя успява чрез молбата си към Хасан ага да отмени изреченото преди миг негово разпореждане („Никоя кучка вече да не приемаш“, отправено към ладията), като уверява, че ще се помоли и за него („Аго, за Бога, направи това добро, помисли, че и ти имаш деца!... Ще се помолим и за тебе!“). След това текстът изрично подчертава, че макар детето да „приличаше на мъртво“ и „че лошо време беше сега“, Илийца не престава да се уповава на Богородица. При внезапната поява на момъка в гората „тя веднага се сети“: „От *ония* е, дето ги гонят сега!... Боже Господи!“. Курсивът, впрочем поставен от самия Вазов, отключва двойния контекст, в който ще се полагат следващите събития: това са, разбира се, бунтовниците, мълвата за които вече е плъзнала из околността, но *ония* са и вечните страдалци, вечно гонени за правдата Христова (именно затова впоследствие бабата ще уточни в съзнанието си: „Да направя това добро... Клетнику! [...] тръгнало е за християнска вяра курбан да става“). И когато подава на момчето оскъдните остатъци хляб от торбата си, тя добавя: „И хляб ще ти донеса, и някоя друга дреха... с тия не бива. Ние сме християни“. Образите на хляба и дрехите веднага отключват емблематичния библейски коректив (срв. Мат. 4:4; Иоан 6:33–35; Лук. 3:11). Илийца дава последните си „сухи корици“ на момъка, а и се надява да вземе още оттам, където има и хляб, и дрехи в излишък (от манастира), но където пропускат да оценят евангелската им стойност.

Бабата не само удовлетворява конкретните физически нужди на клетника сънародник. Тя действително му осигурява и хляб, и дреха, но прави и нещо, за което момъкът дори не смее да пита – решава да го скрие у дома си. Освен че издава немислим героизъм, този жест директно се полага в идеята за пълната праведност: „защото гладен бях, и Ми дадохте да ям; [...] странник

бях, и Ме прибрахте; гол бях, и Ме облякохте..." (Мат. 25:35–36). При това действията на Илийца издават не само съзнателно евангелско милосърдие, но и несъзнавано изпълнение на условията за действително спасение. В същия пасаж от Матеевото Евангелие сам Христос указва на неведението на благочестивите си раби за изпълнените от тях повели: „Кога Те видяхме странник, и прибрахме, или гол, и облякохме?" (Мат. 25:38 и сл.). Иисусовият отговор: „доколкото сте сторили това на едного от тия Мои най-малки братя, Мене сте го сторили." (Мат. 25:40) ясно свидетелства как Вазовата героиня възприема бунтовника и защо смята, че самият той е тръгнал да става курбан именно за „християнска вяра". Стихът от Мат. 25:40 хвърля светлина и върху последното изречение от Вазовия разказ: жената „вярва, че дължи оздравяването му [на внучето] не толкова на небрежната молитва на сърдития калугер, колкото на добрината, която не можла да направи, но искала от сърце да направи." Чудодейна отплата спохожда само чистите по сърце, макар и безсилни да осъществят докрай праведните си начинания.

В този контекст на интерпретация можем да търсим евангелски символни проекции в почти всички жестове на старицата, бунтовника и манастирските служители. Сред най-ярките от тях следва да припомним репликата на „пръждосващия" отец Евтимий: „Хай върви да спиш, да не свети свещ, че може да ни видят отгоре и някои да ни дойдат на гости...". Тук запалената и угасената свещ очевидно алюзира притчата за десетте девици (Мат. 25:1–13), а очакването „на гости" „отгоре" се свързва и с осеняването с Божия благодат. Неслучайно отговорът на бабата: „Не се плаши, няма никой да дойде..." също проектира както буквално съобщение относно „бунтаджиите", така и увереност, че посещение свише е невъзможно да се постигне от бездушен Божи раб. Опозицията горе-долу по-нататък в текста има и нови проявления, когато Илийца забелязва, че четникът „не може да върви нагоре" и сама го подкрепя по пътя. По този начин от закрилник на народа в пътя си „нагоре" бунтовникът се оказва закрилян от немощна баба, крепяща го с лявата си (sic!) ръка, докато в дясната поема едновременно пушката (вече атрибут на безполезността) и болното внуче (което обаче ще оздравее).

Най-пълен израз на вече историческите убеждения на християнката дава откъсът, в който Илийца коментира делото на самия бунт: „Защо ви трябваше вам, момчета? Тая пуста царщина тъй ли се лесно разсипва!..." Тук убеждението в наивността на момъка от една страна се припокрива с „бабешкото" знание и на Иваница от „Под Игото", че „благочестивото" „нема да дойде". На второ място следва да откроим непоклатимата увереност, че „царщина" не се събаря току-така, макар и с пушка (срв. Римл. 13:1). На трето място, силно впечатление прави двойното подчертаване на бунта като дело на „момчета", което не се покрива с народните представи („Защо *ви* трябваше *вам*..."). Оказва се, че делението „ние-вие" е присъщо колкото на страхливите калугери,

толкова и на разбитите четници[9]. Що се отнася до Илийца, текстът последователно разкрива как тя подхожда с еднакво търпение и непоколебимост към момчето, калугерите и дори към агата (за когото също „ще се помоли").

Всички изказани дотук наблюдения върху „Една българка" хвърлят неособено приятна светлина върху националната съдба и върху начина, по който народът приема идеите за бунта. Революционната патетика, смятана традиционно за вътрешноприсъща черта на националната менталност през Късното възраждане (впрочем голяма роля за това изиграва самият Вазов с множеството си творби по въпроса), никак не намира отклик у героини като Иваница или Илийца. По такъв начин се откроява позабравеният (или премълчаваният) факт, че българската литература е съхранила модел за героя-патриот от Възраждането, който обаче не само страни, но дори снизходително-иронично осъжда бунтовното дело, без това ни най-малко да накърнява достойнството, далновидността или обаянието му. Православното съзнание се оказва не само дълбоко вкоренено у такива герои, но и непокътнато след историческите катаклизми и оценностено единствено в перспективата на евангелските повели. Нещо повече – то оказва въздействие и върху тези, които са се отказали от неговите утешения. Показателно е как бунтовникът възприема Илийца след оказаната му помощ: „виждаше в тая непозната жена своя майка, свой спасител, свое провидение". Градацията очевидно върви от естествения майчински инстинкт към усещането за благодат; от *помощник* на един бунтовник бабата прераства в действителен *застъпник-спасител* на българската кауза.

Ако „една българка" съумява да съхрани своите убеждения и да претвори евангелските истини в живо дело в драматичен период от родната история (като с това се превърне в символ на българската същност), то друга Вазова героиня – вече в епохата след Освобождението – показва как историческите периоди се менят, но православната ценностна система остава неизменен двигател в постъпките на простолюдието. Разказът „Иде ли?" настойчиво прокарва през целия текст същата двойствена символика, разкриваща конкретно-историческите събития и вълненията на селяните за техните близки, от една страна, и евангелска проекция на подвига в името на свята кауза (свободна родина и благочестив народ), от друга.

Притесненията и жестовете на войнишката майка притежават, разбира се, строго традиционна форма (тълкувания на сънища по съновника на чичо Петър, очакване на „хабер", палене на вощеници) и в този контекст не будят никакви предизвикателства към литературоведа. Можем дори да потвърдим, че прочетен единствено откъм буквалната си битова страна, разказът не притежава особени художествени достойнства. Едва след като се задвижи евангелският символичен код, творбата започва да поражда неподозирани на пръв

[9] Парадоксално разбунтували се в името на народната воля, но без да я въплъщават в цялост.

поглед внушения, освещаващи и патриотичния подвиг, и нараненото майчино сърце.

Формалното благочестие на баба Цена (извадена от дъното на раклата вощеница пред „куностаса“, „ниски метани“; на следния ден – запалени „в черкова“ пред всички икони на олтара вощеници, връщане у дома „с прояснено лице“) се покрива с незлобливостта и неразбирането на същността на Сръбско-българската война („Ами защо ли се биха?“). Констатацията, че воюващите са „все Божѝ християни“, впрочем разкрива и най-силното обвинение срещу сблъсъка между два православни народа. Родното съзнание не може да си обясни как е възможно защитниците на благочестиви царства да се избиват помежду си, но това не пречи пленниците да бъдат разпознати като „свои“ – християни, синове, еднакво нуждаещи се от „благодатна глътка ракийца“.

Абсурдността на войната, обаче, не накърнява усещането, че роднят син е защитник на праведна кауза. Впрочем молитвата „Света Богородичке, доведи ми го, **ангелчето** [к.м. – К.Р.]... Иисусе Христе, зарадвай ме...“ показва ясно два ключови извода: Стоян бива недвусмислено сакрализиран (както „отдолу“ – от майка си, така и „отгоре“ – според цялостния патос на текста): православната ценностна система, интерпретираща дори следосвобожденската история, се оказва с ненакърнени жизненост и способност да оценява както личните дела в историята, така и националната съдба в контекста на праведната или неблагочестивата държавна кауза. Така историческата оценка на Сръбско-българската война в текста (като безчестна по същество: два народа – „все Божѝ християни“ се избиват помежду си) става възможна единствено благодарение на православното съзнание.

Целият разказ „Иде ли?“ съдържа неподозирано дълбоки внушения, кулминиращи в сакрализирането на войника Стоян като воин-светец и на неговата майка като скромна, но непоклатима изповедница на вечни истини. Подробното описване на тези механизми обаче изисква отделно изследване. Тук е достатъчно само да изведем становището, че както в другите Вазови разкази, така и в „Иде ли?“ чрез образа на старицата се утвърждава изключително важен и постоянен концептуален модел: Вазовите баби не *съвместяват* аспектите на майка, християнка, българка, сратничка, патриотка... в поведението си – православното съзнание е центърът, който *йерархизира* останалите добродетели и качества, като подрежда конкретните си проявления в перспективата на благочестието и очакването не толкова на земна промяна, а на пълно спасение.

Изложените тук наблюдения върху типа герой, появяващ се постоянно у Вазов, макар и покрай основните фигури на бунтовниците/бойците патриоти, откриват насока за интерпретация на православната ценностна система и отношението ѝ към идеите за въоръжена борба преди и след Освобождението. Православното съзнание никога не изтърва пред очи върховенството на небесното спасение и в тази перспектива то тълкува без изключение всички

събития от лично и историческо естество. От една страна, герои като баба Иваница, Илийца или Цена застават изначално срещу кръвта и бунта, противопоставяйки им одухотворяващата действена сила на смирението и упованието в бъдния век. Ако се чака възстановяване на земно благочестиво царство, това може да стане не чрез собствени усилия, тъй като в качеството си на роб българинът е лишен от достойнството само чрез лична воля да преодолее окаяната си участ[10]. От друга страна, при Вазов ясно личи как други носители на непоклатима православна духовност (предимно дядовците или селяните) биха могли да одобрят самостоятелната въоръжена борба, но единствено при условие, че „апостолите на свободата" се положат изцяло в лоното на библейските пророчества и Божия промисъл[11]. Вън или покрай идеята за Божията милост всеки бунт срещу тиранията, колкото и благороден да е той, остава най-малкото неразбран от православния българин; не е достатъчно да си „добър българин", задължително е да си от „права българска вяра"[12]. Така „бабешкият" и „дядовският" православен тип светоусещане се оказват неизменен коректив на идеите, носени от действителните революционери (Огнянов, Левски, четника в различни произведения). Що се отнася до „бабите", самото понятие при Вазов съхранява предполагаемата майчинска нежност и наивност на носителите му, но показва как родното съзнание опазва и осъществява на дело повелите на предците.

Библиография

Братанов 1991: Братанов, И., Какъв е смисълът на заглавието на разказа „Една българка" на Иван Вазов. // *Родна реч*, 1991, № 7–8, с. 15–16.

Игов 2009: Игов, Св., Споделен духовен опит. // *Смоховска-Петрова, В.* Ванда в страната на българските чудеса, София, 2009, с. 5–8.

10 В случая с „Иде ли?" ситуацията е съвършено различна – достойнството на българската държава е възстановено – не толкова в смисъл на политически субект, а като благочестиво царство. Затова българите имат не само правото, но и повелята да бранят земите си.

11 Ясно разбиране за апостолството на революционерите от страна на българския селянин дава главата от „Под игото" „Във Веригово".

12 Вж. напр. разговора между Кралича и дядо Стоян в главата „Бурята" („Под игото").

Rikev, Kamen. Ivan Vazov's grannies

The paper analyses the type of behaviour and mentality suggested by characters of old women in Ivan Vazov's prose. The figure of „baba" ('grannie') in Vazov's masterpieces (the novel „Under the Yoke" and short stories „One Bulgarian Woman" and „Is It Coming?") is clearly developed in opposition to the traditional masculine epic and rebellious perception of life. Grannies' mentality and actions are strongly based on Orthodox Christian practical and eschatological concepts reflecting their firm views on the national revolution, the mission of revolutionaries and the role of an independent Bulgarian state. Thus baba Ivanitza, baba Iliitza and baba Tzena add another dimension to Bulgarian Revival patriotism which does not associate with the philosophy of revolt. Ivan Vazov's prose, ehtical and religious concepts during the late Bulgarian Revival, feminine/masculine mentality in late XIX century Bulgarian literature, Bulgarian philosophy of revolt.

КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ И ДОН КИХОТ: МЕЖДУ „СТАРИ И МЛАДИ“ СПОРЕД ШУМЕНСКОТО ЛИТЕРАТУРНО СПИСАНИЕ „ОБЗОР“

Станислав Симеонов

На 13. XII. 1904 г. Константин Величков, потиснат от материални несгоди и душевни разочарования, пише в дневника си:

> Безсънна нощ. Стоял съм в леглото буден да съчинявам стихотворение за Дон Кихот...през идущата 1905 г. ще се отпразнува в Испания 300 годишнината от появлението на знаменитий роман. Не трябва ли и ние, па макар и в най слаб вид, да вземем участие в тоя културен празник? Исках нещо да направя и от яд малко, като четох в едно глупаво списание „Обзор“, което се издава в Шумен, че ме третират наред с Бобчева като ветеран, който може тепърва да бъде полезен не със своите трудове, а като групира край себе си млади писатели и ги поощрява към работа[1].

Точният пасаж от шуменското списание, който толкова огорчава К.Величков, в същност едва ли може да се приеме като обиден, ако припомним необуздания стил на личностните нападки в тогавашния български литературен и политически печат:

> ...Както г. Величков, така също и г.г. Бобчев и Гюзелев са стари ветерани в нашата литература и тям не остава друго освен да следват неотклонно своя отдавна начертан път. Техните заслуги ще се състоят главно в това, да поддържат енергично духа у младите начинаещи сили, като им дават широк простор на творческата в страниците на своите списания.[2]

Авторът на тази оценка Б. Н. Балкански е учител в Девическата гимназия в Шумен и главен редактор на „Обзор. Месечник за литература, наука и обществени знания“. Списанието просъществува кратко. Между октомври 1904 г. и февруари 1905 г. излизат 5 книжки. Най-голяма бъдеща литературна известност от сътрудниците очаква Д. Подвързачов, който по това време живее в Шумен. Останалите, посочени от редактора като „почетни сътрудници“– Г. Скалов, Н. Блъсков, Д. Тодоров, д-р Ненов и др., остават имена и приноси

---

[1] **Величков, К.** Дневник. // *Величков, К* . Съчинения: В 5 т.: Т. 3 / Подб. и ред. Б. Делчев. – София, 1987, с. 283–284

[2] *Обзор* (Шумен), 1, 1904, №. 2, ноем., с. 29.

само в културната история на Шумен от началото на XX век.В общо взето, балансирания оценъчен тон на явленията и авторите в българската и в чуждите литератури, списанието понякога дава тема и тон на полемики. Най-често „Обзор" спори като че ли не толкова със „силните на деня", а например с „*някой си С. Спартански*". Под този псевдоним по това време, вече поел пътя на софийската си литературна кариера, чийто връх увенчава постът председател на Писателския съюз, публикува шуменецът Стилиян Чилингиров (до края на живота си ангажиран и с литературния живот на родния си град). Срещат се обаче и експресивни характеристики за водещи културни фигури. Една критична реплика например е отправена по адрес на д-р Кр. Кръстев.Тя е далеч от документираните най-жестоки словесни удари срещу него от значими литератори (да се ограничим с К.Величков, който нарича критика в една сбита история на отношенията им дори „нравствен урод")[3].От една страна „Обзор" коректно признава заслугите на д-р Кръстев като „*създател на школа, през която са преминали и още следват да преминават много от нашите литературни сили*", но същевременно изтъква и умението на ментора на „Мисъл" „*да създава от посредствени сили особени способности и после сам да ги унищожава*"[4]

Може да се заключи, че проблемите за българските литературни кръгове и отношенията „стари-млади" са сред често коментираните в литературната линия на „Обзор", колкото и за кратко време тя може да бъде проследена. Провинцията изостря тези напрежения с някои свои специфични гледища. В такъв контекст срещаме и изненадващи класификации – категорично причисляваният към „старите" от кръга на „младите" Ст. Михайловски например според цялостната оценка на списанието, е „млад". „Младостта" на „божествения размирник" е внушена дори чрез генеалогичен паралел, който преобръща д-р Кръстевата и Пенчославейковата формула: „*Разликата между него* (Михайловски- б.м.) *и Вазова е, каквато съществува между* ***нас и бащите ни****, между старото и новото поколения*"-пише Балкански[5]

Но да се върнем към пренебрежителната реакция, която предизвиква у К. Величков „глупавото шуменско списание". Прави впечатление на първо място обстоятелството, че именитият български ерудит, литератор, общественик, политик и дипломат все пак намира време да го следи от София. Съдейки по датите на бележката в дневника, там броят е пристигнал много скоро, което говори доста за динамиката на отношенията „център↔периферия" в литературния живот на тогавашна България.

На второ място впечатлява синтезът на „културни знаци". По-точно би-

---

[3] **Величков, К.** Няколко думи за д-р Кръстева. // *Величков, К.* Съчинения: В 5 т.: Т. 4 / Подб. и ред. Б. Делчев. – София, 1987, с. 116.

[4] *Обзор* (Шумен), 1, 1904, №. 2, ноем., с. 29.

[5] Цит. съч., с. 28.

хме оприличили този синтез на „късо съединение". При него световната литературна класика изведнъж става едновременно и посредник на диалога, и подстрекател на конфликтите между „стари и млади", между „столица и провинция", между литературните „ветерани и младите сили". Така Величков намира вдъхновение за полемика и лирично творчество в привидно трудно съчетаеми фактори, каквито са годишнината на световния роман „Дон Кихот" и репликата в невзрачното шуменско списание. Отговор на „вечния спътник" и злободневния провинциален намек поетът дава в дълго стихотворение „по повод". То съдържа 86 стиха, структурирани в усложнена и доста рядка строфа – секстина АбАбвв. На свой ред самата строфа е верен сигнал за сериозна тема в лириката от края на XIX-началото на XX в., (колкото и поетът да обяснява нейната случайна поява). Стихотворението носи заглавие „Дон Кихот в България". К.Величков пояснява битово-психологическата ситуация на неговото възникване:

> Такъв е генезисът на стихотворението. Сега ето самото стихотворение тъй, както се е изработило в главата ми на леглото. Структурата на строфите не ми се нрави, но я приех случайно, понеже така, мимо моята воля, излезе първата строфа, която почти на шега бях съставил.[6]

В автоконтинуация, която бихме определили като вторична „серийна" междутекстова връзка, или по Р. Коларов „автотекстуалност" (Сервантесовият „Дон Кихот"↔ световните образи на Хидалгото от Ла Манча ↔"моят" Дон Кихот ↔ реплика към моя Дон Кихот") [7] Величков скицира продължението на текста с още 2 строфи на 15 декември. Конкретният повод за написването му отбелязва без подробности за „шуменските" инспирации и П. Велчев, когато открива именно с него първата българска „антология на интертекстуалността" „Дон Кихот в българската поезия"[8]

> От векове на смях светът ме взима;
> на всичките езици Дон Кихот
> значение на ум извеян има;
> така кръщават в дневния живот
> онез, които хабят си мощта
> по сънища и призрачни неща.
> .....

Идва ред и на полемичния жест към „шуменската реплика":

---

[6] **Величков, К.** Дневник..., с. 284

[7] **Коларов, Р.** Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. – София, 2009.

[8] Дон Кихот в българската поезия: Антология / Състав. и комент. П. Велчев. – София, 1988, с. 7.

Да, Дон Кихот съм ази и години
ще сторя триста днес, но чуден жар
у мене пламеней, сърце не стине,
и няма нивга да се видя стар
Бог дивни вечна младост ми е дал,
да любя вечно младий идеал.

В дневника на К.Величков има още една междутекстова връзка към Дон Кихот. Шуменското списание „Обзор" вече остава далеч, но вечната тема за печалния хидалго активира психологическия контекст на други терзания от материален, душевен или граждански характер, които изпълват всички страници на дневника с „йеремиеви вопли" като „*О, Боже! Боже! Не ще ли се смилиш ти и не ще ли ми помогнеш да изгазя от това блато?... ни обич, ни почит, ни милост!... Горка съдба! Горка съдба! Кой ще повярва, нещастнико, колко теглиш*?" Те натрапливо рефлектират страданието с разклатеното здраве, паричните проблеми, унижения пред властимащите заради „една пенсия", липса на признание, тревоги за „ милата дъщеричка София". Представата за поезията като продукт на травматични преживявания действува в съзнанието на автора независимо дали повече като стереотип или дълбока самоидентификация.Все лоши обстоятелства, все подценяване на приносите, които литераторът е оставил на обществото, отвърнало му неблагодарност и предателства.

Така образът на неоценения поет, на всеотдайния идеалист „донкихотовец", на талантливия и честен труженик на полето на високото изкуство се изгражда в контраста с една опошлена и меркантилна среда, и с цената на страданието и обидата. Те може да дойдат отвсякъде. В случая идват от Шумен… Връзката с Дон Кихот вече не изглежда случайна и се превръща в културна и психологическа автотерапия

Самият шуменски „Обзор", който толкова огорчава Величков обаче, още след втората си книжка, където е проблемната реплика, трябва да се отбранява от нападките на по-старото и авторитетно списание от София – „Просвета". В същата 1904 г. то публикува критичен коментар от някой неизвестен Д. Той напада „Обзор" заради нищожния му обем – „една кула", за слабите материали и непредставителните сътрудници.[9] Създадено едва преди два месеца, провинциалното списание отвръща на столичната нападка. Главният редактор Б. Балкански изрежда аргументи, които трябва да представят изданието му като смислено и значимо. Ето някои от тях:

Не ний, но нито една редакция на кое и да е българско списание не може да се самооблъщаваи да мери списанието си с руските журнали „Мир Божий" и „Руское богатство", които не излизат, както г. Д. е чувал, в 50 коли, а в 15 – 20.

[9] *Просвета*, IV, 1904, № 2.

> Но не забравяйте, г. Д., че ний се не намираме в Русия, а в България. У нас читателите не се броят с 10 и 100 хиляди, а с десетки и стотици!... Сп."Обзор" си е задало за цел да даде макар и една кола, избрано, разнообразно и полезно четиво на своите крайно придирчиви четци! Дали то е успяло се вижда от факта, че отпечатаната в 1500 екз. Първа книжка е вече изчерпана и че втората и третата се отпечатват по 2000 екземпляра.[10]

Последният аргумент звучи внушително, но събужда и въпроси. Количественият довод изглежда нещо непостижимо за литературно списание в провинцията (и тогава и сега); ако „взискателните четци" са десетки и стотици, до кого достига двехилядният тираж ? Аргументът трябва да е силен поне колкото вероятното преувеличение.

Другият довод засяга репутацията на сътрудниците, които споменахме. Те трябва да изглеждат значителни не само в Шумен и редакторът изтъква присъствието им в централни списания като: „Летописи", „Ново Време", „Мисъл", „Светлина" и т.н.. Тежка е конкуренцията със сп. „Просвета", сред чиито сътрудници са К. Христов, П. К. Яворов, Елин Пелин, П. Тодоров, А. Страшимиров, Ст. Чилингиров и дори д-р Кръстев. Сравнението между имената ясно показва кой размахва прашката на Давид почти без камък в нея. Забележителна е приликата в структурата на двете списания. И двете се огласяват като обществено незаменими трибуни за литература, наука и обществени знания, имат раздели за критика, публицистика, поезия, разкази и преводна литература. Престижът, обемът и качеството им може да са различни. Иначе тяхната съдба е сходна – и Ив. Богданов пише за списание „Просвета":

> Изданието се следи с жив интерес от интелигенцията и особено от учителството, но въпреки усилията на големия идеалист Христо Максимов то не става любимо четиво в семейството поради духовната инертност и изостаналост на тогавашното общество.[11]

Голямото софийско списание има шест годишнини. Шуменското спира още преди шестата си книжка. Дали „неразвитост" и „духовна инертност" на обществото са причина за спирането им, е друг въпрос. Те обаче са своеобразен фон, на който се разиграва не битката между Давид и Голиат в българската литературна периодика, а по-скоро драма с маски, зад които надзърта печалният лик на рицаря от Ла Манча. Ударите от близък болят повече. Подобни карнавални битки в литературната ни история са се водили много и с различни участници, но на сходен декор.

Така погледнато, градиращите антитези „шуменски литературни провин-

---

[10] *Обзор*, I, 1904, № 3, с. 45.

[11] **Богданов, И.** Българска литературна периодика. Приносът на периодичния печат в развитието на българската литература. – София, 1995, с. 69.

циали↔авторитетен столичен писател↔световен роман“ имат точен паралел в антитезите „ефимерно провинциално издание↔столично авторитетно списание ↔ големи руски журнали, недостижими по тираж и качество“.

В полемиките между София, олицетворявана от К. Величков и „Просвета“ от една страна, и Шумен с редактора Балкански и неговия „Обзор“ обаче парадоксално се оказва, че българските литературни злободневия с техните разпри между „млади и стари“ се оказват единни.Обединява ги острото им усещане на неудовлетвореност, че някъде „има“ световна класика и списания, каквито „ние нямаме“; воплите „къде е нашият Шекспир, Гете, Пушкин...“ могат да изпълнят цяла антология на липсващото. А то обхваща тежка серия отсъствия на основните литературни категории и институции: от слабите традиции и езика, който още трябва „да се окършва“, през професионалните писатели, които са принудени да молят за служби и пенсии политическите си врагове, до читателите, чиито брой е все незначителен, а интересите им- повърхностни и до критиците, които води единствено личната им злоба, а не висок художествен критерий, и т.н. Изход от този вътоп всички обаче виждат в установените другаде канони и културни практики. Себе си оценяват като призвани да ги наложат според силите си – и в София, и в Шумен.

Ето защо днес сме по-скоро склонни да видим в тази история не междуличностен конфликт, а интегралността на една културна епоха, с право наречена „хубавата“.

Simeonov, Stanislav. Konstantin Velichkov and Don Quihote: between „young“ and „old“according to the Obzor literary magazine, Shumen.

The text presents an interesting case in the cultural history of Bulgaria in the early 20th century. The great writer Kontantin Velichkov, undisputed national authority in the field of literature and a prominent public figure, noted in his diary his disappointment of the critical remarks of Shumen journal „Obzor“. Its very mention is surprising and suggests that this is an authoritative edition and it's opinion has the power to influence an established national author. The study showed that in fact this is a very small edition of a group of Shumen teachers. It is small in volume and very modest by design. It was published for about 3 months in a total of 6 books. Even for city like Shumen it has no great influence – then what causes the reaction of the great writer? – morbid self-love, personal relationships, intrigues or already forgotten literary forms and styles of communication between the very limited cultural environment of the past century. This text tries to answer such questions.

„БАЙ ГАНЮ“ РОМАН. АРХЕОЛОГИЯ НА ЖАНРА

Пламен Антов

Тезата, която смятам да развия, се свежда най-общо до три основни пункта: първо, че „Бай Ганю“ е първият *модерен*, т.е. поствъзрожденски и постепопеен български роман, който – второ – възниква и се държи като *пародия* на класическата национална епопея от 80-те години на XIX век (т.е. от възрожденски тип), но който, бидейки пародия – трето – сам е една обърната наопаки, обратна, *негативна* епопея.

Формулирани по този начин, задачите на изследването предполагат една кръгово-диалектическа композиция, следствие от собствено диалектическия статут на самата Алекова творба.

Проблемът ще бъде разгърнат основно в проблемното поле на жанра, т.е. ще ме занимава главно жанровата същност на творбата в нейната разположеност между *модерно-романово* и *епопейно*. Но по самия си характер тази жанрова проблематика е неразчленимо свързана с национално идеологическото, което тя в пълна мяра изразява. А това предполага следването на два паралелни, но органично дифузиращи помежду си разказа – *формално-структурен* и *идеологически*; при това и двата проектирани в една трета, *историко-генетическа* перспектива.

Изходна основа ми е енергично и непоколебимо отстояваната теза на Светлозар Игов за романовия жанр на „Бай Ганю“. Но прекрачвайки от формално-структурното в полето на идеологическото, ще си позволя да оспоря отрицателния патос на Игов към протагониста на творбата.

Работата ми също така си взаимодейства с някои тези на ред други автори, като Милко Ралчев, Никола Георгиев, Клео Протохристова, Инна Пелева, Живко Иванов, Адриана Дамянова, Цветан Ракьовски, Радослав Радев, Огнян Ковачев, Петър Стефанов и др. Но поради липса на място тук и поради конспективния характер на изложението конкретните позовавания са спестени.

Накрая ще уточня, че настоящият текст е само фрагментарен конспект на далеч по-обширно изследване върху проблема, чиято теза вече е заявена и частично аргументирана в отделни публикации (към които ще отпратя на съответното място), но подробната аргументация и тук е невъзможна в рамките на определения обем.

* * *

Когато се появява през 1895 г., творбата „Бай Ганю“ изглежда безкрайно далече от романовия жанр. На никой не му минава през ума да я чете по този начин. А най-малко изглежда роман тя в собственото си жанрово самосъзнание, където много ясно се самообозначава като „разкази“.

По това време, към края на XIX в., романното има относително ясни параметри. Сред неговите определящи качества са цялостност на конструирания свят и – като следствие от това – солидният обем; също така стройна, каузално разгръщаща се фабула, задаваща стройност и на композицията, и не на последно място наличие на интимно, вътрешно, т.е. психологическо пространство, най-често реализирано чрез почти задължителната любовна интрига.

Тоест, по това време властва една представа за романното, чиято структура е формулирана от Хегел в самото начало на века на базата на тогавашния романов опит, асимилиран и обобщен от сантиментализма. (Тук ще прескоча родната рецепция на този модел, ще спомена само, че за Вазов той е по-скоро образец на подражание, за З. Стоянов – точно обратното. Но отвъд теоретическите платформи, и у двамата реалната творческа практика клони към взаимна идентификация: отричайки законите на романното, З. Стоянов ловко се ползва от тях в своите уж верни на „святата истина“ творби, а Вазов реализира най-високите си постижения тъкмо в моментите, когато успява да преодолее „вносната“ романност.)

Хегеловата представа за романа като нов тип гражданска, т.е. буржоазна епопея се основава на две проблемно-сюжетни ядра (схеми) – това са утвърждаването на героя в обществото и любовта. (Едната можем да определим като „пътуване към/във висшето общество“, другата – като „любов и брак“.) Последвалото развитие на жанра през буржоазния XIX век, въпреки вариациите в различни посоки, към семейното, социално-критичното или психологическото, като цяло ще наложи абсолютната хегемония на този двоичен модел.

През последното десетилетие на века под напора на възшестващия модернизъм вече е започнал разпад на буржоазния романов модел в европейската литература, но симптомите все още са напълно недоловими за българската естетическа мисъл, дори за модернистите около „Мисъл“ малко по-късно (в чиято неокантианска жанрова парадигма, центрирана около лирическото, романът по принцип ще заеме незавидна позиция). Представата за романното си остава здраво обвързана с буржоазния модел, формулиран от Хегел. На този фон дори творби като „Под игото“ и „Нова земя“, с ясно заявено романово самосъзнание и немалко нарочни концесии към жанра, имат проблеми с разпознаването си като романи.

Независимо дали в положителен или в не чак толкова положителен смисъл, романът е смятан за връх и абсолютна реализация на *литературността*.

А скромната Алекова творба, която не притежава нито едно от романните качества, е опакото на всичко това; тя е самото „дъно", долницата на литературността.

В момента на появата си – не само в журналния си вид, но и като отделно книжно тяло – творбата „Бай Ганю" трудно би могла да бъде идентифицирана като роман. Нещо повече, първа грижа на произведението е да отстоява не някаква романова своя същност, а това, че изобщо е художествена литература. Предубеждението към „литературността" на „Бай Ганю" е общо място в рецепцията на творбата от страна на естетстващата (т.е. мислеща литературата откъм Европа) критика; то е налице както у яростни отрицатели, като Боян Пенев, така и у доброжелатели, каквито са приятелите на Алеко от „Мисъл", чието снизходително отношение към творбата се дължи по-скоро на отношението им към автора, но това ни най-малко не е свидетелство за разбирането ѝ.

Всички разговори за „художествеността" на „Бай Ганю" винаги опират до *очевидната* незавършеност на творбата и твърде „хлабавата" ѝ композиция, следваща от това. Тези качества са припознати предимно като *недостиг* на единната авторова функция в ролята ѝ на абсолютен креатор в творбата – функция, която епохата фетишизира, както реализмът, така и модернизмът с марка „Мисъл". Най-категоричен е д-р Кръстев, според когото творбата на Алеко е лишена от всичко онова, което прави творението на един писател „*художническо* дело"[1]. Нейната *външна*, биографично предопределена (поради смъртта на автора) незавършеност е четена отвсякъде като *иманентна*, включително и жанрова незавършеност.

Дори от добронамерената критика около „Мисъл" творбата е поставяна в най-непрестижните етажи на „художественото", някъде в зоната на долната му граница, в опасна близост с ***масовата култура***. Като се прибави и хумористичният, от една страна, и фейлетонно-вестникарският ѝ характер, от друга, нещата съвсем прекрачват границата.

Но масовата култура – това е само „модерната", градска (в конкретния случай – и литературна) проекция на нещо, което в една колкото диахронна, толкова и атемпорална перспектива обичайно се оценностява като ***фолклор***. Фолклорът е *абсолютната* форма на масовата култура. Налице е органично преливане между елементи на масовата градска литература и на фолклорното изобщо в неговия предлитературен аспект, като слизане все по-назад и по-надолу към митическото, в сферите на един „вечен", предисторически и аисторически субстрат, който е „царство на архетипите", както би казал Юнг.

В иманентен, структурен аспект творбата „Бай Ганю" съдържа ред важни, определящи качества, които имат *по-скоро* ***фолклорен***, *отколкото същностно литературен* характер и които определено провалят идентифицирането ѝ

[1] **Миролюбов, В.**, Млади и стари. – Тутракан, 1907, с. X.

с романовия жанр, мислен обичайно като крайна степен, връх на литературността.

В принципната неразчленимост между историко-генетическо, формално-структурно и идеологическо, тези качества могат да бъдат обособени в три групи:

Първата е **фолклорният генезис** на творбата. За съвременниците е пределно ясно, че Алеко Константинов не е пълноценен автор – в литературния смисъл на понятието и в смисъла на онази авторска функция, която и Вазовият реализъм, и още повече модернизмът малко по-късно абсолютизират. Не е автор нито на героя, нито на формата – той просто ги заема наготово от градския фолклор. Литературната творба „Бай Ганю" е междинно звено в социалното битие на един фолклорен образ на градската смехова култура след Освобождението, положен в типологичните граници на трикстера (негов предходник в рамките на „същинския" фолклор е Хитър Петър).

Лесната фолклоризация на героя в постлитературното му битие без съмнение е решително улеснена от предлитературната му фолклорност. Първите рецензенти на творбата обвиняват Алеко, че буквално е „преписал, събрал наедно" готови анекдоти „и им е дал общо заглавие" (Беньо Цонев). Когато критиката нарича „Бай Ганю" дори „колективно творение"[2], това съвсем не е оценка, а констатация на безспорен факт, който за съвременниците е още по-безспорен, отколкото за нас, за които литературният образ е погълнал, асимилирал всичките си предходници и аналози (впрочем, чисто фолклорен жест).

Когато сама се окачествява като „разкази", творбата всъщност не е толкова категорична в заявяването на нероманната си жанровост, както изглежда на пръв поглед, т.е. в завършения *литературен* дискурс, с който борави критиката. Това не са „разкази" в литературния, жанровия смисъл на понятието, а в един първичен, предлитературен смисъл – освен *разкази*, те са и *устни*. Иманентно принадлежат по-скоро на устната сказова традиция, отколкото на писмената. Тъкмо това предопределя и особената структура на творбата – в първата си част тя е поредица анекдоти, разказани на трапеза, в ситуация на ядене, пиене и ведро веселие (компанията „Весела България").

И това е загатнато от самата творба, предлагаща ни възможност да реставрираме в текста един възможен предлитературен субпласт. Макар отделните анекдоти да са представяни като лично преживени от различните разказвачи, налице са индикации, че те са едно общо, *колективно* знание. Например начина, по който е посрещнато желанието на Цвятко да разкаже „как ходихме с бай Ганя на изложението в Прага": „Браво, Цвятко! – извикахме всички. – Откога го очаквахме това!" Тук слушателите демонстрират знание, което

[2] **Радев, С.**, Д-р Кръстев като литературен критик. // Радев, С. Погледи върху литературата и изкуствата и лични спомени. – София, 1965, с. 75–76.

не се побира в собствените рамки на литературния текст. Те знаят не просто за ходенето до Прага; възторгът им е предизвикан именно защото знаят *естеството на самия разказ*. Още от самото начало слушателите-разказвачи от компанията – общо, всички – вече знаят какво да очакват от разказите за Бай Ганю („Хайде всеки от нас да разкаже нещо за бай Ганя. – Хайде – извикаха всички"). И тъкмо това знание, положено някъде извън, *пред* самата творба, е изначалният импулс за пораждането ѝ. Така през „рамката" на творбата, чрез наличното готово знание за себе си, героят влиза в нея напълно, абсолютно завършен. А той може да попадне там само от една скрита фолклорна нейна пред-фаза, чиито носители и агенти в творбата са тъкмо разказвачите-слушатели, т.е. компанията „Весела България".

В ситуация на празничен симпозион, на пиршество, самата творба в най-прекия смисъл *се разказва*, а не се пише; самото напрежение между разказ и текст, между *разказване–слушане* (на началното равнище на „рамката" – кръгът „Весела България") и *писане–четене* (на „вътрешното" равнище на героя, който ще чете за собствените си приключения – във финалните думи на разказвача, но и в рисунките на Бешков, конгениално „дописващи" творбата) е особено важен, централен проблем в нея. На тази устна, сказова стихия се подчинява и фигурата на самия „литературен" разказвач, доколкото той присъства в структурата ѝ и доколкото дискурсът му е отчленен сред хора от разказващи гласове[3].

„Бай Ганю", можем да кажем, буквално опредметява в художествен продукт самия културно-исторически преход от устност към литературност, на различни равнища в композиционно-структурен аспект фиксира „олитературяването" на устното разказване.

И заедно с това в синтагматичен план творбата представя, съдържа, онагледява саморазвитието на самия романов жанр от сборник вставени, *разказани* от герой-разказвач новели (анекдоти, фейлетони, разкази) към моноперсонажен роман. Всички разказани „новели" се отнасят за един-единствен герой и по този начин разказите за различните му приключения перформативно съвпадат със самите приключения в художественото пространство на творбата. Моделът маркира размитостта на самата граница между *разказ* и *текст*, между устно-фолклорно и литературно; и още по-точно – прехода, трансформацията на едното в другото, абсорбирането на първото от второто. В едната посока – „назад" – моделът на „Бай Ганю" скрито „помни" митофолклорния разказ за поредица следващи едно подир друго и слабо свързани помежду си приключения на героя (Гилгамеш, Херакъл, Одисей, Крали Марко); в другата посока скрито съдържа, *антиципира*, така да се каже, модела на модерния

[3] Вж подр. в: **Антов, Пл.**, *„Бай Ганю" – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата.* // **Алеко Константинов** – вечният съвременник. – София, 2006. (Също и в LiterNet.)

буржоазен роман на XIX век за „социалните“ приключения на героя.

Тази разполовеност между *епопейно* и *модерно-буржоазно* е дублирана на равнището на героя. Ако в първия случай Бай Ганю в собствения си генезис „помни“ фигурата на Крали Марко, свързана с героичното и епопейното, то във втория той е наследник на трикстера Хитър Петър, свързан с хумористичното, което в собствено *литературния* си пласт творбата постепенно, при прехода от първата към втората си част, ще модифицира в *сатирично* (доколкото героичното винаги е белег на „великото“, абсолютното минало, а снизяващо хумористичното и сатиричното – на настоящето, на „етоса към актуалността“, както би рекъл Фуко).

Разбира се, всички тези пластове и аспекти, закодирани в жанровата памет на „Бай Ганю“, се съдържат не в чист вид; те са силно деформирани, изкривени чрез констелацията от разнопосочни въздействия, които взаимно си нанасят и търпят. Въздействия, деформиращи модела едновременно в различни, понякога противоположни посоки и на различни равнища – едновременно „назад“ към митофолклорното, устното, народно-празничното и „напред“ към литературното, романовото, модерно-буржоазното. Отношението „фолклорно–модерно“ у „Бай Ганю“ е двуяко. От една страна, то е активно под формата на вътрешна конститутивна опозиция „епопейно-героическо срещу модерно-сатирично“. От друга страна – опозицията „народно-празнична веселост (на равнището на разказването – композиционната „рамка“, т.е. кръгът „Весела България“) срещу модерна бичуваща и възпитаваща сатира (на равнището на разказваното)“.

Но най-интересен е един *иманентен* преход, при който народно-празничната веселост, наследена от концепцията за възрожденското народно тяло („Под игото“), се трансформира в собствената си противоположност – модерната сатира – в образа на самия протагонист и едновременно се слива с нея; антагонизмът е в рамките на една фундаментална, изначална едносъщност.

Втората група фолклорни белези касаят именно **формално-структурния аспект**. Този фолклорен, предлитературен субпласт в творбата предопределя една важна композиционна особеност – наличие на сходни ситуации, повторителност във фабулата. Целта не е толкова да се разкажат нови приключения, които да разкрият по нов начин характера на героя, а да се запълни една предварително готова схема. Поне в първата си част творбата не върви *линейно* напред, а цикли на едно място, трупа вариации в рамките на същото, на вече известното. Това е една изцяло предмодерна и собствено фолклорна стратегия – както в композиционен, така и в рецептивен план.

В композиционен план. Уж имаме придвижване в пространството, пътешествие на героя по хоризонтала на света. Но това движение е фрагментирано на отделни части със забавяща, ретардираща по отношение на цялото функция. Така движението по хоризонтала към целта постоянно се блокира,

осуетява. Линията е подменена чрез непрестанно умножаване на точките, които я съставят – нещо подобно на Зеноновата апория за костенурката и Ахил. И ако приятелят на Ахил – Одисей – все пак накрая успява да преодолее забавящата съпротива на приключението и да стигне до своята Итака, то Бай Ганю тъй и не стига до никъде; неговото пътуване докрай си остава поредица от взаимно умножаващи се точки.

Класическият героичен епос, от митическия си първообраз (например подвизите на Херакъл) през по-късни образци, отчасти литературизирани, т.е. обработени и записани с различна степен на авторска намеса („Одисея", „Енеида"), се подчинява на същия принцип – линейното движение (на героя) във вид на „трупане" на поредица сходни ситуации. Този принцип е един от основните романообразуващи фактори – от античния роман през средновековните му фолклорни и литературни разновидности до началото на модерния роман, свързвано главно с „Дон Кихот" и пикаресковия роман, както и в неговите по-сетнешни вариации от английския роман на XVIII век и „Мъртви души" до „Швейк" и „Дванадесетте стола".

Тоест, фрагментарността на „Бай Ганю", плоскостно разгръщаща се и ателеологична, освен израз на незавършеност – „външна" или „вътрешна", е и типологичен жанров признак – от най-архаичния и затова същностен пласт на романното.

Белег на митофолклорното е принципът на повторителността и в рецептивен аспект. Също като разказвачите в „Бай Ганю", и митофолклорният реципиент не търси новото (страстта към *новото*, както знаем, е чисто модерен феномен), а поредно съпреживяване на познатото. Смисълът на всеки митически ритуал, в т. ч. и на *разказването* като ритуална практика, е повторението на една абсолютна начална ситуация, нейното пълноценно преживяване в акта на пре-играването и пре-разказването ѝ. За разлика от модерния, древногръцкият зрител отива на театър не за да научи нещо ново, да бъде „поучен" от свръхфигурата на Автора – героизиран от модерността за сметка на героя, персонажа, – а да съ-преживее нещо, което предварително му е известно. Именно да го *съ-преживее* – не сам, в уединение, вглъбен в текста, а сред колектива, като частица от общото колективно тяло и общия дух; например в компанията „Весела България".

Митофолклорният реципиент, за разлика от модерния читател, не желае да бъде изненадван, той просто няма рецептивен усет за изненада; той изпитва удоволствие тъкмо от безкрайното възпроизвеждане на една и съща ситуация в поредица варианти. Точно на този реципиент разчита творбата на Алеко и сама постулира неговия идеален образ в компанията „Весела България", където той се разкрива не като читател, а като слушател; и не само слушател, но едновременно с това и разказвач. Отделните (напълно условни впрочем, неиндивидуализирани) персонификации на този разказвач са в двойствената позиция едновременно на разказвачи и на слушатели – при това слушатели,

които предварително *знаят* разказваната история, настояват да я чуят.

Ако *модерният*, собствено *литературният* читател общува с творбата, за да научи (*от* нея, *чрез* нея, в ролята ѝ на трибуна, на някаква инстанция, рупор на героичната фигура на Автора, говореща, по-точно проповядваща чрез нея) нещо ново и важно, почтително заел пасивната позиция на публика, то митофолклорният слушател преживява самото удоволствие от разказа, от поредното възпроизвеждане на един вече известен му сюжет, или сам участва в неговото възпроизвеждане – не само в ритуала, в празника, но и в перформативния акт на самото разказване.

Третата група белези се отнасят до **героя**. Изцяло фолклорен и по-точно фолклорно-епопеен е статутът на самия протагонист на творбата, който – ако преминем от нивото на разказване към нивото на разказваното – всъщност покрива почти изцяло територията на самата творба, доколкото творбата „Бай Ганю" обикновено се идентифицира напълно с героя си (чието име носи, по подобие на класическия епос). Първо, *абиографизмът* и *апсихологизмът* на героя са качества, които ясно го разграничават от представата не само за романното, но изобщо и за литературното, той е едностранчиво, плоскостно моделиран и монументализиран по подобие на фолклорно-епопейния герой. Второ, също като фолклорно-епопейния герой, той е *константна величина*; въпреки преживените приключения, той не се променя нито психологически, нито възрастово.

(Единствената промяна, която претърпява Бай Ганю, при това много рязка и радикална – между първата и втората част, – не е от характерологично, а от композиционно и дори жанрово-дискурсивно естество; тя се случва не толкова на равнището на характера, колкото на творбата като дискурсивна структура. Промяната е акт на преминаването от митофолклорен към модерен, собствено литературен дискурс; т.е. въвеждане на *европейското* вече не в епическия, фабулен смисъл, както е в първата част, а в културен, идеологически смисъл и в перформативния акт на самото строене/самоартикулиране на творбата – придвижването ѝ от *анекдота*, този чисто „устен" жанр, принадлежащ към сферите на народно-смеховата култура, в посока към *фейлетона*, който е принципно различен, вестникарски, т.е. „модерен" жанр, остро ангажиран с политическото, с „етоса към актуалността"…)

Що се отнася до възрастта на героя Бай Ганю, уместно е да напомним два момента: първият – че творбата ясно го определя като *млад* („млад човек: да има, да има най-много тридесет години"); вторият – пак в рамките на творбата, в нейния „широк" вариант (т.е. заедно с онази част, която другаде определих като „трета"[4]), той е с *неизяснена, аморфна, вариращa възраст*. И двете качества са определящи белези на класическия епопеен герой – първото

[4] Цит. съч., с. 48, 100.

в идеологически аспект (само в своята младост героят олицетворява колектива, народния виталитет), второто във формално-структурен (поради самото естество на възникването си фолклорният материал е лишен от формално единство, неговото уеднаквяване, съгласуване винаги е белег на външна намеса, на литературна нормализация, т.е. то е излаз от същностните сфери на фолклорното).

Всички тези качества придават *монументалност* и *условност* на героя, предполагащи типичната за фолклорния епос *отвореност* на образа – свойството му да абсорбира неограничено количество реални, „исторически" прототипове, и в ретро-генетичен план (наличие на множество прототипове), и в проспективен план (по-нататъшно „доправяне" на героя). По тези характеристики Алековият герой се доближава плътно до образ като Крали Марко например: както Крали Марко е само маска на цяла поредица исторически герои от Първата и Втората български държави, абсорбирани и затъмнени от него[5], така и Бай Ганю покрива не само цял ред реални, доказани или предполагаеми свои биографични прототипове, циркулиращи в градския фолклор на епохата, но и по-късни свои деривати – от „Бай Ганю Кюстендилски", появил се само година след Алековата творба, до ден днешен.

Но трябва да признаем, че процесът на роене на образа, непреставащ и до днес, е зададен от самия литературен „оригинал" – чрез фигурите на студентите, появили се в края на първата част (Бодков, Асланов, Димитров), както и чрез „ганюидите" (по сполучливия израз на Алберт Бенбасат[6]) във втората част. Тоест фолклорното е интегрирано в литературното, част е от литературната игра.

На една от предлитературните, фолклорни характеристики на героя Бай Ганю ще отделим специално внимание.

Вече бе отбелязана двойствената същност на Бай Ганю. Той обединява в едно „високата", епическата героична фигура и нейния травестиен двойник – двойка с дълбинен архаичен произход. Самият Прометей, според Мелетински, съчетава в себе си културния герой и трикстера. А в древногръцкия театър е известна ролята на т. нар. четвърта, „сатировска" драма – пародийно снизяване на „високия" героичен сюжет, разгърнат в драматическата трилогия. Една от най-популярните в древността такива драми е за героя Херакъл.

В българското фолклорно наследство в този смисъл са актуални фигурите на Крали Марко и Хитър Петър, неслучайно и двете по особен начин важни за предлитературните акумулации на „Бай Ганю". От една страна, те са антитетично, огледално различни една от друга – докато Крали Малко е българският

---

[5] **Тодоров, Е. К.**, Български народен героичен епос, София, 1981, с. 154.

[6] **Бенбасат, А.**, „Европеецът" Бай Ганю и светлият мит за Щастливеца. – София, 2005, с. 59 и др.

Херакъл, героят, „рицарят", сражаващият се със сила и с оръжие в ръка, то Хитър Петър е трикстерът, шутът, „сражаващ се" не с оръжие, а с хитрост, а словото е единственото му оръжие. Понякога във фолклорния разказ те пряко се срещат и сблъскват (сюжетът „Хитър Петър надхитря Крали Марко"[7]). И в същото време, в своята полярна антиномичност, и двете фигури клонят към идентитет, всяка една от тях притежава черти на другата; „същото" е абсорбирало и собственото си „друго": често пъти Крали Марко действа като трикстер, т.е. лъже, мами и надхитря противниците си, а трикстерът Хитър Петър изпълнява обществени функции, които са чисто героични, епопейни – идеологически свръхобраз, идентифициращ и оцелостяващ колектива (заради което резонно е определен като „комически национален епос"[8]).

Релативизацията е част от митофолклорния синкретизъм, от спецификата на предмодерната етика, в чиято перспектива, от една страна, мошеничеството, хитростта, измамата, лъжата са изцяло позитивни, *героични* жестове, а от друга страна, идеализацията на епическия герой е изцяло на физическа, телесна основа, не на морална. Тоест границата между героя и шута, между героя и глупака, между глупака и хитреца е условна – всеки е едновременно всичко (и Крали Марко, и Хитър Петър често изпадат в ролята на глупаци, без при това глупостта да има онзи отрицателен смисъл, който по-късно ще ѝ бъде вменен от модерното мислене).

Тъкмо този сложен комплекс на антитези-релативизации между двата образа, дълбоко митичен и фолклорен по произхода и същността си, има определяща роля за предисторията на Бай Ганю като *литературен образ* и на „Бай Ганю" като *литературна творба*.

Този архетип, основан на първобитната космогонична идея за взаимопроникване на противоположностите (максимално въплътен във фигурата на андрогина), ще има впоследствие дълъг живот в литературата. Разпаднала се на двете си антагонистични половини, фигурата-андрогин ще оцелее под формата на една устойчива романова двойка – „господар–слуга". Двойка, която – очевидно неслучайно с оглед на всичко, изложено дотук – е особено функционална за една определена развойна линия в романовия жанр. От рицарския роман през „Дон Кихот", „Пикуик" и „Мъртви души" до „Швейк" и „Дванадесетте стола" тандемът „господар–слуга" е нейна устойчива черта.

На пръв поглед в Алековата творба тя не е налице, поне не в обичайния си вид. Огнян Ковачев, който тръгва от архаичния модел, очертан от Мелетински, открива архетипната асоциация „слуга–господар" у „Бай Ганю" на синтагматично равнище, успоредявайки синтагматичните функции „герой–разказвач" (героят Бай Ганю като слуга на разказвача/разказвачите). В напълно

---

[7] Вж **Вълчев, В.**, Хитър Петър и Настрадин Ходжа, София 1975, с. 251.

[8] **Мешеков, Ив.**, Естетизмът отрече Алеко. // *Мешеков, Ив.* Есета, статии, студии, рецензии, София, 1989, с. 280.

разгърнатия си вид древният архетип, смята Ковачев, се е „олицетворил" чрез едно тричленно равенство, което има следния вид: господар: слуга = разказвач: герой = означаващо: означаемо[9].

Според нас нещата са по-прости. Двете субститутивни фигури са съвместени в образа на самия протагонист, той ги съдържа в себе си, както *генетически* съвместява фигурата на епическия герой и на неговия пародиен двойник, на трикстера. Подобно на всяка от тях е *вътрешно разполовен* между двете функции. Бай Ганю е едновременно герой (от коляното на Крали Марко) и трикстер (от коляното на Хитър Петър); той е герой-трикстер.

* * *

Тъкмо тук Хегеловата дефиниция на модерния роман като гражданска епопея се оказва важна, доколкото тя разпознава модерното, буржоазното като тъждествено на класическия героичен епос, изтъквайки историко-генетическата приемственост в развитието на жанра.

В контекста на появата си и в процеса на българския литературен развой „Бай Ганю" е *модерна* творба поради идеологическата си обвързаност с буржоазното в културно-обществен смисъл. „Бай Ганю" за пръв път в българската литература и още повече с една доведена докрай категоричност разкрива идеологията на буржоазния индивидуализъм като анти-възрожденска и постколективистична ценност. Творбата тенденциозно констатира краха на възрожденските ценности и на възрожденската колективистична идеология и замяната им с една нова ценностна парадигма и нова идеология – буржоазната, индивидуалистична, дълбоко прагматична и егоистична. Тя монументализира и сатиризира конститутивните ценности на буржоазния homo oeconomicus: прагматизъм, утилитаризъм, краен индивидуализъм, нестестнявана от морални задръжки алчност, страст към материалното – всичко това сведено до българските си поствъзрожденски мащаби и до българската „актуалност", т.е. като опакото на идеализма от предходната епоха на Възраждането, „*идеална*" и *колективистично* оценностена.

Творбата е един обърнат наопаки сатиричен манифест на буржоазното.

Определяйки „Бай Ганю" като *модерна* творба, веднага прави впечатление едно противоречие – отсъствие на най-определящата черта на модерното и буржоазното, а именно на *индивида* в нейния протагонист, на автономната личност. А вследствие на това – и пълната липса на интимно битие на героя, и особено на така важния любовен сюжет.

Но Бай Ганю не е индивид в модерния „литературен" смисъл на понятие-

[9] **Ковачев, О.**, „Бай Ганю" – книга за слугата-господар или в търсене на изгубената идентичност. // Интерпретации на класически текстове от българската литература: 2, Шумен, 1993, с. 53.

то, той е лишен от лична, собствена биография и от собствен психологически статус. Бай Ганю е един *абстрактен индивид*; той е *абсолютният буржоазен индивид* в един надиндивидуален, идеологически смисъл – фигура на самия буржоазен индивидуализъм, без сам да е индивид. Той обладава уедреност, същностно идентична с „колективната" представителност на класическия, предмодерен епопеен герой.

С това се свързва и пълното отсъствие на така важната *любовна тема*. От особено значение за еманципирането на модерния, *психологически* детерминиран индивид, любовната тема и свързаният с нея образ на жената са същностно нефункционални за творбата тъкмо защото тя работи на много по-дълбоки, архаични равнища. Любовната тема – като принадлежаща към индивидуалното, към лично-биографичния и психологически статус на героя – е същностно ненужна, неуместна за такава изцяло *колективна* фигура, каквото е Бай Ганю.

С това, струва ми се, основната теза се очертава достатъчно ясно. И поточно, очерта се във вид на обещания диалектически парадокс: с амбицията да защитим романовата същност на творбата, ние целенасочено изтъкваме качества, водещи в точно противоположната посока – *назад*, към фолклорното и предлитературното.

Но парадоксът е привиден, той изразява една историческа и едновременно с това синтагматична логика. Слизането *назад* и *надолу* в глъбините на митофолклорното всъщност отвежда пряко в структурната сърцевина на романното. В модерния буржоазен роман от Хегелов тип, представата за който доминира жанровото съзнание от последното десетилетие на XIX век, този генетичен субстрат, макар и разпознаваем под повърхността, е силно затъмнен, затлачен от късни, *модерни* наноси на различни равнища – формално-структурни и идеологически.

Някои от тези качества „Бай Ганю" притежава (напр. белезите на социалния критицизъм от края на XIX век), други – категорично не. Но самото дебатиране точно на това равнище не позволява да се види работещият дълбоко под повърхността на творбата романов механизъм. Един механизъм, който е относително ясно съхранен в една паралелна линия на романовото, почти напълно изтласкана от европейската литературна сцена през модерно-буржоазния XIX век, маргинализирана.

„Бай Ганю" е роман не „по" Хегел, а според една друга развойна линия на романа, алтернативна на модерно-буржоазната и маркирана от заглавия като „Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча" – „Животът и мненията на Тристрам Шенди, джентълмен" – „Жак фаталиста" – „Посмъртните записки на клуба Пикуик" – „Мъртви души" – „Приключенията на добрия войник Швейк" – „Дванадесетте стола".

На различни равнища „Бай Ганю" – както образът, така и творбата като

цяло – съдържа под литературната си видимост, оценявана в модерната перспектива на сатирата и социалния критицизъм, мощен митофолклорен субстрат. Дълбоко скрит, той отвежда към самата сърцевинност – генетическа и формално-структурна – на романното. Една романност, която обаче – нещо особено важно! – се генерира на едно *предлитературно* равнище, по един, ако можем така да го наречем, ***литературно несъзнаван начин***, в сферите на онова, което Бахтин обозначава като „паметта на жанра". Тук действат обективни, изцяло литературни механизми, а не субективната воля на автора Алеко Константинов. Алеко Константинов няма никаква заслуга за този тип романност на творбата, който тук реставрираме.

Когато се появява през 1895 г., „Бай Ганю" е една крайно *несвоевременна творба*. В имананентен (т.е. освободен от авторовото намерение) аспект, в рамките на собствената си формалност, тя непочтително пародира монументалната структура на буржоазния реалистичен и психологически роман. Пародия, която по обективни причини тогава не може да бъде разпозната като такава, а се разпознава като *недостиг* на литературност.

Но вписан в гореочертаната романова линия, в собствената си формално-структурна механика – тъкмо в „незавършения" си вид, в който е (незавършеност само от гледната точка на буржоазния тип роман) – „Бай Ганю" съдържа мощен романов капацитет, реализиращ се в един автотеличен аспект, т.е. „навътре" в дълбините на самата жанровост (не „навън", в посока към социално-критичното и реалистичното, към социалния и психологическия миметизъм; дали и доколко тези качества реално присъстват в творбата, е съвършено друг сюжет, паралелен на този, който тук ни занимава). Налице е силен игрови елемент – игра на романовия жанр със собствената си механика.

„Бай Ганю" е въплътена в текст игра на романовия жанр със самия себе си. Това е същностно *литературна* игра; и тя маркира в исторически план тъкмо появата на романовото литературно самосъзнание – отделянето му от онзи предлитературен субстрат, който е акумулирал романното в сферите на митофолклорното.

На синтагматично равнище романното в творбата се проявява имананентно, в границите на самото романно – чрез играта на жанра със себе си. В „Бай Ганю" романното, можем да кажем, е *тавтологично* проявено: то е налично именно в акта на собственото си самопародиране. Каузалността е а-линейна: тъкмо пародията на жанра разкрива и *създава* самата жанровост. Пародираното не предхожда пародиращото, а възниква едновременно с него в акта на пародията.

Лабилната, силно палимпсестната структура на творбата, способността ѝ да поглъща текст, да цитира и пародира текстове (включително и целия митопоетичен, националноидеологически текст на Българското), както и да поражда текст – в тясно литературен, но и в максимално широк, социокултурен смисъл; нейната полифоничност и вътрешна диалогичност, възникнала при

срещата и сблъсъка на цялата тази текстовост *вътре* в структурата на творбата – всичко това са несъмнени аргументи за романовата същност на творбата, за една сложно конструирана цялост, която далеч надхвърля модела на сборник хумористични разкази, зле „сшити" в една условна цялост.

Това са белези на една сложноорганизирана *романова* същност. Но не в светлината на модерната представа за романното, с която оперират съвременните ѝ хвалители от „Мисъл" или отрицатели като Боян Пенев и която се основава на жанровата парадигма на XIX век. А – да го кажем направо – в светлината на едно постмодерно разколебаване на тази жанрова парадигма.

През една след-модерна методологическа оптика, когато романът все по-малко се свързва с някакви устойчиви структурни модели. Напротив, като признаци на романното се лансират тъкмо неустойчивостта, лабилната структура, максималната отвореност („opera operta" на У. Еко, през която Игов мисли „Бай Ганю" като роман). Онова, което е основен антироманов признак според хегелианската, буржоазно-модерна представа, при смяна на гледната точка изведнъж може да се окаже мощен белег на романовото. Пост-модерното по сложен, елиптичен начин отвежда назад, към пред-модерното (разбирано двуяко, като предбуржоазно в широк, културно-обществен аспект и като предлитературно в тесен, формално-структурен аспект), слива се с него.

Всички „фолклорни" белези, които на различни равнища реставрирахме в творбата „Бай Ганю", са белези не на липса на романност, а на един различен тип романност. Тя, може да се каже, е своеобразен ***фосил на романното*** в неговото едновременно генетическо, развойно-историческо, синтагматично-структурно и не на последно място идеологическо равнище. Тя е силно сгъстена квинтесенция на романното от самото му зараждане в сферите на митофолклорното до неговото постмодерно разколебаване, които „огледално", диалектически обкрачват и преодоляват „модерната" романност.

* * *

Изложеното дотук е част от една цялостна визия за жанровата същност на „Бай Ганю". Поради невъзможност тя да бъде подробно разгърната тук, ще маркирам по-нататъшното ѝ развитие конспективно, в тезисен вид.

Вторият пункт на тезата гласи, че „Бай Ганю", пародия на романовия жанр изобщо в синтагматичния си срез, в идеологически план – винаги особено важен за епопеята – е пародия на *наличния български вариант на жанра*. Творбата е своеобразна пародийна отмяна-обновление на българския роман такъв, какъвто е той в момента на първата си жанрова стабилизация, а именно – романа-епопея от 1880-те години на XIX век (който също, от своя страна, се базира по-скоро на автохтонни, дълбинни фолклорно-епопейни модели, отколкото на „вносни" модерно-литературни, където обикновено се търсят началата му). „Бай Ганю" е *семиотична* пародия на националноидеологи-

ческия език, който романът на 80-те („Под игото", „Записки по българските въстания", „Миналото", както и двата биографични романа на З. Стоянов „Христо Ботйов" и „Чардафон Велики") е изградил. Творбата реализира своята пародийност на две равнища: в зоната на самия език (особено в главата за изложението в Прага) и чрез семиотиката на тялото (Бай-Ганювото тяло като хипертрофиралото българско народно/епопейно тяло от високия идеологически модел – такова, каквото е то в „Под игото" например).

Пародийно преобръщайки националноепопейния модел, „Бай Ганю" бележи абсолютния – хронологически и идеологически – край на българското „идеално" колективно живеене в Златния век на Възраждането и навлизането му в циничния реалитет на актуалността.

Но, идеологическо в общия си смисъл, това преобръщане става в параметрите на самата жанровост. *Това е пародия не на епопейния обект, а на епопейния дискурс.*

Третият пункт на тезата гласи: „Бай Ганю" – в първата си част – не е просто пародия на „високата" епопея; сама по себе си творбата е една ***негативна епопея***[10], т.е. пълноценна, макар и обърната наопаки спрямо „високия" модел на Възраждането, който 80-те ретроутопично произвеждат. А протагонистът Бай Ганю е *обърнат наопаки епопеен герой.*

„Бай Ганю" е българският буржоазен епос, но не в смисъла на Хегеловата гражданска представа за романа, основана на частното, интимното – семейно и психологическо – битие на героя, а в един надиндивидуален (или по-точно – до-индивидуален), „колективен" смисъл, където героят все още не е индивид, а персонификация на колективни задачи. Неговата следлитературна общостна представителност (като герой на вицове от типа: „Веднъж Бай Ганю, французина и руснака...") е по същество типична *епопейна функция*, наследила и огледално повтаряща предлитературния митофолклорен статут на героя.

Появата на „Бай Ганю" в българската литература е същностно амбивалентен жест. В качеството си на пародия на „високата" национална епопея творбата приключва, „затваря" и отменя колективния, митологичния, ониричен и същностно домодерен етап в българската колективна менталност. И заедно с това, в качеството си на „негативен", сатирично обърнат манифест на българската модерност, тя открива българския модерен индивид като *опакото* на колективния, „идеалния" по думите на З. Стоянов, епопеен герой на Възраждането. Но това все още е един същностно епопеен, *колективен* модерен индивид.

Едва подир този амбивалентен, приключващо-начален жест на „Бай Ганю", открил *колективния* статус на модерния, буржоазния български човек, българската литература – в качеството ѝ на националния „голям разказ"

---

[10] Вж **Антов, Пл.,** Бележки върху „Бай Ганьо". // *Ез. и литература*, № 2, 1998, с. 10–15; също и: **Антов, Пл**. Сантиментална география, София, 2000, с. 61–78.

– може да се заеме с откриването на модерния индивид в неговия неколективен, „вътрешен", пределно частен, психологически проявен вид.

Което тя всъщност и започва да прави през втората половина на 90-те.

Antov, Plamen. „Baj Ganju". A novel. An Archaeology of the Genre".

The study offers a hypothesis about the novel essence of „Baj Ganju" – an especially problematic work of the hardest kernel of the Bulgarian literary canon traditionally considered collection anecdotes/feuilletons with very „loose", unfinished structure.

To srgues a novel essence of the work, the study paradoxally „returns" at the most *backward* and *deep down* into the layers of the under-literarity, mythical-folklore, more precisely – into the layers of heroic mythical-folklore epos. But this are exactly a distinguishing features of the „*novelness*", i.e. the novel as itsown essence (*das Romanshafte* according Hegel), however, understanded not in a modern, bourgeois meaning of the concept, but in the light of a post-modern shaking of the genre paradigm.The study follows two parallel discourses – a formal-structural and a national-ideological, to announces an assertion that in the national-ideological aspect „Baj Ganju" (1894–95) functions not as a parody/travesty of the modern-bourgeois in general, but of the Bulgarian national-epopee novel of the 1880's. Thus „Baj Ganju", parodying, concludes the epoch of the Bulgarian national Revival, collective and mythical. And simultaneously the work is a *reverse*, *wrong* satiric manifesto of the inpouring Bulgarian bourgeoisity. The third point of the thesis is that even in its new role „Baj Ganju" continues to exercise the same national-epopee functions travestying its high, majestic meaning. The work is an adequate though reverse, *negative* epopee while its protagonist is an adequate carrier of epopee functions.

БЪЛГАРСКОТО ВЕСЕЛИЕ СЛЕД ОСВОБОЖДЕНИЕТО И СЯНКАТА НА БАЙ ГАНЬО

Радослав Радев

Ще отворя първо един духовен прозорец към личността и творчеството на Светлозар Игов с една своеобразна реплика към неговите фрагменти в книгите „Призори“ и „Бай Ганю“ и Бай Ганю“. Така се уча да бъда добър чрез по-добрия и да откроя проблемите, които ще разгледам в статията си.

Фрагментът на Светлозар Игов е утринен, тъй като обича светлосенките – не казва всичко, за да не възпита ленивци. Леността на мисълта у нас си остана най-големият страх на критика. Затова нека да сме в „Призори“.

Ницше направи от фрагмента монумент, а Светлозар Игов му привнесе тъга, защото видя безсмислието да демонстрира жизнерадост в страна, в която тя е използвана като плакат.

Светлозар Игов написа своята „История“ и тогава разбра, че историите се забраняват тогава, когато миришат на съвременност.

Светлозар Игов винаги е живеел със страха, че ще бъде цитиран, защото той знае, че у нас цитира този, който манипулира.

Светлозар Игов можа да измисли фонетичната закачка с двете изписвания на бай Ганю и бай Ганьо, първото удължено като Ганю-у-у-у-у-у, внушаващо порицание, а второто като Ганьо-о-о-о-о, израз на възхищение, защото пък ехото на неговото име Светлозар-р-р-р-р-р – будеше заспалите умове в българската каруца, забравена от Бога.

Българската литературна критика се мъчеше да обясни бай Ганьо в неговата граничност между естетично и реално, докато Светлозар Игов търси неговата природа, а природата на бай Ганьо наумява дърво, израснало в скала – не му достигат сокове, но е жизнено, не расте голямо, но е видно отвсякъде.

Светлозар Игов слага до бай Ганьо Боримечката, Рачко Пръдлето, Чардафон, защото у нас простака има много имена, но винаги една цел – да внушава, че тук – „на Балканите човек не значи нищо“. Бай Ганьо не позна усмивката на разума, но разнесе присмехулното – „ха-ха-ха“, превърнало се във фон на всяка мисъл у нас, опитваща се да види българското.

Българският смехотворец Хитър Петър се превърна в шута, чийто крал е бай Ганьо. Така у нас двете думи „крал“ и „шут“ загубиха първичните си значения, а всеки е потърпевш от техния вторичен смисъл.

Св. Игов откри триединството на явлението бай Ганьо – като книга, като образ и като комплекс от проблеми, сякаш ни внуши, че нито едно от тях няма да си отиде от българското съзнание – особено проблемите.

В книгата си „Бай Ганю“ и Бай Ганю“ Св. Игов е включил два портрета на Алеко, писани през 1979 и 1994 г. Първият завършва с идеята за словото на Алеко, което трябва да буди смях и страх, а вторият – с необходимостта личността на Алеко да бъде пример за интелектуалец, защото слово без характер е горчиво като безизходица.

* * *

След Освобождението в литературата се поражда потребност да се открои образ на смехотворец, за да се отвори важно пространство към българската култура. Но писателите вместо да извадят фолклорния герой Хитър Петър, което би означавало слизане по вертикала на българското битие (странно е дори мълчанието на Иван Вазов по повод на този герой), създадоха типове като бай Ганьо, които са върху плоскостта на съвремието. Светлозар Игов означи съществената разлика между тях: „Хитростта на Хитър Петър остава в сферата на артистичното и духовното, тя е победа на духа и ума над злата действителност – дори и когато чрез нея се задоволяват материални потребности. Но те са именно нужни, а не келепирджилък. Хитростта на бай Ганю има винаги долнопробни користни подбуди, тя е и стръвна жажда за власт, която го води към престъпления. Хитър Петър надхитрява властниците и богатите, бай Ганю се кланя раболепно, мачкайки другите. Бай Ганю е престъпен хищник, Хитър Петър е артистичен хитрец. Бай Ганю е герой на материалната стръв и алчност, Хитър Петър е герой на духа“ (Игов 2008: с. 23). Ако имаме предвид това оразличаване, то бихме си помислили, че артистичният Хитър Петър ще бъде и веселякът, надмогнал „злата действителност“. Следователно същинското разковниче за изясняване на тези образи е в проблема за веселието и представите за него в българската култура. На този въпрос ще посветим настоящата си статия.

В творчеството на българските писатели през Възраждането се проявява ясна тенденция за отграничаване на смях и веселие. При създалата се социална и културна ситуация, веселието престава да се изживява като смехова форма, а е божествено проявление, запазващо нравствеността на човека и неговата връзка с народните традиции и с природата. Отделянето на смеха

от веселието, често стигащо до противопоставяне, го активира в обществото повече като присмех, на който Хитър Петър трябва да се противопоставя. Подобно разграничаване задава много труден проблем при конструиране на смехотвореца. Той се оказва без свое пространство – не е допуснат в празничната система и традиция, организирани от веселието, изключен е от санкциониращите възможности на присмеха, имащ социални и нравствени характеристики (Радев 2011: с. 352–362). Големият въпрос пред българската литература след Освобождението е как да се създаде образът на българския смехотворец – дали да бъде веселякът с божественото вдъхновение или присмехулникът с дяволско намигване към света.

Странното е, че през 90-те години на XIX век се започва с цялостно изместване на българската идея за веселието. Публикуваното през 1890 г. стихотворение „Луд гидия" на Пенчо Славейков, е признато от д-р Кръстев като „щастливо изключение" сред другите „безидейни смехории, зевзешки майтапи, ориенталска философия", но то си остава в духа на „плоските шеги на Вазова" и затова според него трябва да бъде преодоляно в литературата ни (Кръстев 1898: с.181). И когато Петко Ю. Тодоров в разказа „Гусларева майка" (1901 г.) възражда Пенчо-Славейковия мотив за преобразяващата сила на музиката и играта, д-р Кръстев развива тезата за индивидуализма на Нено Гусларя, а не за неговата роля на веселяк в патриархалното общество. В етюда „Песни на копнеж и творчески блянове" той пише: „Но и тия, и всички други, създадени от Петко Тодоров имат една обща черта, която ни разкрива тяхната по-дълбока природа и ги характеризира като въплъщение на най-интимните страни на душата на самия поет – те всички са поети, художници по душа". Ала критикът в някаква степен си противоречи, защото впоследствие отделя Нено – веселякът от „Гусларева майка" като герой с не толкова „дълбока природа". „Ала не в творческа мъка и забрава живее Нено, той е само волно чадо, но душевен имот не носи. И както е захарчил своята душа други да весели – разотиде ли се хорото, повлича се той самичък в кръчмата, душа да отволи и всичко да пропие, що са го дар дарили" (Кръстев 1996: с. 362). Така е пропуснат шансът да се открои един важен типаж от народната култура, свързан с веселието. Вероятно и писателят не го е осъзнал напълно, тъй като активира по-скоро гледната точка на майката, отколкото на героя.

Д-р Кръстев има нагласата да отдели хумора от веселието и да го види по скоро като синтез на комичното и трагичното (Кръстев 1898: с. 267). Той признава, че романът „Бай Ганьо" е написан „като една игра на перото", но предпочита да утвърждава идеята, че героят е „вскърмен от недостатъците и неразумностите на тоя живот", поради това няма как да се означи като веселяк (Кръстев 1898: с. 248–252). А и самият Алеко отдалечава героя си от тази му роля. В творбата му има изключително разнообразни смехови форми, но веселието е само споменато и то по-скоро за поука на българите. Героят дори е порицан, че не се „сдружава с френците, с немците, с англичаните,

винаги примерни и във веселбите си". Във втората част на творбата дошлите в родината ни чужденци са сочени за пример как трябва нашенецът да се весели: „Ний с Гарванича цял ден новахме, ядохме, пихме, зяпахме веселите групи на чужденците, които с душа и тяло бяха се предали на веселба; устроили бяха разни игри, пееха, тичаха, скачаха – да им завиждаш!" На тази „примерна веселба" е противопоставена оргията на героите в предизборната кампания, водени от Дочоолу, Гочоолу, която е сатира-гротеска. Бай Ганьо не познава състояние на веселост, дори и тогава, когато е на трапезата, която за него е вид келепир. Показателно е това съотнасяне на българското веселие към западното. При Алеко то все още няма ясно изразени социални характеристики, но при някои немски възпитаници като Пенчо Славейков и Гео Милев, които пишат за т.нар. средна класа веселието вече е видяно като привилегия на определена група от хора, които имат необходимия стандарт, за да се отдадат на забавления. За Германия от началото на XX век, в която цари „веселие или же – кеф и рахатлък", Гео Милев отбелязва: „Коренът на този кеф и рахатлък е в политико-икономическото преуспяване на Германия. Днес немецът владее, богатее, господарува – изобщо рахатува и няма какво друго да прави, освен да си дири кефа – и го намира в Spass'a и Fergnugen'a (шега и удоволствие). И той – немецът – яде, пие, спи и се забавлява чрез смеха..." (Милев 2007а: с.72). Макар и да прави обобщение изобщо за немеца, Гео Милев има пред вид именно средната класа в Германия, която според него е с доста разширено социално пространство, тъй като обхваща не само дребната буржоазия, но и част от работничеството (Милев 2007а:с. 27–28). Подобни форми на веселие никак не са далеч от бай Ганьовите, но Гео Милев не пренася тези характеристики, за да означи сходни явления в българския обществен и културен живот. Преди него Пенчо Славейков успява да намери, макар и условно, модел на „средна ръка" и в България, но тя е определена като „обикновена публика", която „чува само ругания и присмех, вижда само презрения", но и тя „милее за нещо, живее в нещо и иска това нейно нещо да бъде знаено, зачитано, ценено"(Славейков 1994: с.165). Добре казано, но твърде неясно, поради което няма как да измести наложилият се образ на бай Ганьо и неговите представи за веселие, разбирани като келепир.

Вижданията на Пенчо Славейков и Гео Милев са показателни и за различния начин, по който модерният човек мисли веселието. За него то е по-скоро проява на артистичност, свобода на разума, която не позволява прагматичното да определя и смущава духовността и именно поради това фантазията, фантастичното е същинското веселие на ума и сърцето. Гео Милев го споделя и като разкрепостяване на догмите, наложени в университета. Бунтът на студентите е интелектуален, но и сетивен. „Досега колкото учих, достатъчно се видях, че никой нищо не знае; намерих в своята си глава много повече наука, отколкото цялата наука на нашето сегашно време; намерих в собствената си глава Весела наука – наука на артистизъм и фантастика – и ще протегна ръка

на ония, които могат да се зоват „братя“ спрямо мене: за да турим истинското начало на тази Весела наука“(Милев 2007в: с. 84–85). Тя трябва да се противопостави на „материалната наука“, на „практичното, физичното, машинарийството, техниката и пр. и пр. – с една дума „американщината“, която е необходимо да бъде изгонена от Европа, „където хората трябва да бъдат *човеци*“. Ето, че отново се връщаме към Алеко и неговия пътепис „До Чикаго и назад“, където се ражда идеята за бай Ганьо – сред американците, които са „като чаркове на една машина“. Алеко задава въпроса: „Е, ами кога ще живеем?“, който естествено кореспондира с идеята на Гео Милев в Стария свят да има „човеци“, а не прагматици. Веселието напълно се освобождава от мярата на смеха, защото то трябва да означи началото на голямата битка между духа и материалното.

Прагматикът бай Ганьо може да бъде победен единствено от и чрез своя създател, които има съзнанието, че е от „добрите европейци“ (по израза на Гео Милев). Именно поради това са показателни опитите за противопоставяне между автор и герой, за да се означат духовните нива на веселието. Обратно на бай Ганьо Алеко Константинов е признат за най-щастливия веселяк на своето време. За него Атанас Буров пише: „Алеко – Щастливеца бе най-чаровният мъж на София, на България, на света. Алеко бе надарен от бога с хубави черти, хубав глас, забавен хумор. Той пленяваше жените с песните си. Аз го помня – идвал е у дома. Всяка жена бе щастлива с него Той сипеше шеги, но меки, приятни шеги... С неговата смърт кавалерството в България се свърши. Отиде си един гений на кавалерството и на веселбата“ (Топалов-Памукчиев 1990: с. 13–14). Ако със смъртта му си отива гения на веселбата, то със създадения от него образ си отива радостта от българския смях. Посочвам примера с Алеко Константинов, защото именно чрез него се осмисля опозицията автор – герой, така че впоследствие интелектуалните веселяци, какъвто е създателят на бай Ганьо, започват да се мислят като същински благодетели на народ, който не познава чистата радост. За известния хуморист Борис Руменов (Борю Зевзека) Борис Вазов пише във в. „Мир“ от 17 юни 1927 г. под надслов „Наши хумористи“: „Борис Руменов! Кой не знае това хубаво име и приветливо лице, което го носи? Голям артист на сцената едно време на Народния театър, Борис Руменов, който сам охотно и със себе си се подиграва, чрез едно смешлювско прозвище, придобило вече книжовна гражданственост, си остана и до сега артист, но върху една по-голяма сцена. Не само неговото писмено смехотворно творчество, но и неговото лично присъствие веднага създава неудържима веселост. Артист, писател, разказвач, декламатор, имитатор, вестникар – във всички тия качества Руменов е отличен. Със своето творчество той е истински благодетел за начумерения български народ“ (Руменов 1939: с. 170). Подобно веселие престава да се мисли в социалните и обредно-празнични трапезни практики и не може да бъде обяснявано чрез тях. То се възприема като състояние, което не само че не се определя от битието, но и съществува независи-

мо от него – като някоя божия дарба, неподвластна на човека. В импресията „Веселият човек", писана през 1926 г. от Кирил Карабашев се започва със спор дали изобщо има весели хора и какви са те: „Гавраил: Има хора, които през целия си живот са щастливи (щастието, ей Богу, може да омръзне и да го смъкне в гроба) и все пак си остават весели. (Аха, значи парадокси: тук всички се усмихнаха многозначително). Где може се случи подобно нещо на земното кълбо – не, а дори и в световното пространство?) Гавраил: Има хора, които цял живот губят богатство, щастие, деца, жени, бащи, майки, всеки миг губят част от собствения си живот – и все пак остават весели! (Боже мой, виж ти какви хора имало на този свят.) Гавраил: Има хора, които внезапно осакатяват, ослепяват, оглушават, онемяват и все пак са весели! Гавраил: Има отделни личности, чийто път е бил винаги на опасната граница между живота и смъртта и все пак остават жизнерадостни" (Карабашев 1926:с. 2). Такива хора са весели, но трудно можем да ги определим като веселяци, защото това е състояние, което не е свързано с някаква форма на общуване, а даденост свише, която им позволява да надмогнат страданията и несгодите в живота. Авторът обаче не може да намери такъв българин и ползва за пример руснак, дошъл в България след революцията в Русия и останал весел, независимо от личната си драма. Такова веселие, което е по-скоро начин на оцеляване, няма как да бъде съотнесено към смеха. През 20-те години на XX век поне става ясно, че смехотворецът не може да бъде означен изцяло нито само чрез веселието, нито единствено чрез смеха. Все пак е осъзната потребността чрез него да се изрази определено духовно състояние, което да е породено и съпътствано от сила, жизненост, просветление, радост. С такава идея Георги Райчев написва през 1932 г. разказа „Светорадост", а Елин Пелин през 1934 г. „Веселият монах".

Героят на Георги Райчев е юноша, който непрекъснато изпитва „радост от света и за света" – той не познава друго състояние. Естественото проявление на героя е чрез смеха, но и чрез отграничаването от него: „О, не, радостта не беше само в смеха му. Тя бликаше от целия него, осеняваше го цял с някакво радостно сияние. Радваха се усмивката, гласът, очите, ръцете му дори, със своите непринудени волни жестове. И не само това: тайните, радостни вълни, които излъчваше той, заливаха неусетно околните, пленяваха ги и увличаха в неговата радост" (Райчев 1932: с.89). Той е и душата на градските веселия – вечеринки, гуляи, песни в клубовете, декламира, свири на китара – става душа на компаниите, но веселието не може да го изрази напълно. „Има хора гуляйджии, веселяци, безгрижници. Той не беше ни едното, ни другото, ни третото. Този човек беше само радостен. Според него във всичко имаше само радост, защото там живее живота, света. Дори в болестта и смъртта" (Райчев 1932:с. 92). Постигането на истинската радост е възможно само ако героят е освободен напълно от материалната страна на битието и ако любовта му не е начин да притежава нещо, а способност да се отдава на всички. Неговата обич

не е откриване на уникалния човек, а съхраняване равнопоставеността на хората, които трябва да бъдат дарявани еднакво. „Никому не мога да кажа – тебе обичам повече, а тебе по-малко, защото всички ме радват еднакво"(Райчев 1932:с. 92). Това състояние на героя му позволява да възвиси хората не чрез властта, която притежава над тях, а чрез простотата на собственото си съществуване. Той става пощальон и същинска преобразяваща сила има само радостта, която излъчва. Не е знаков въпросът „Защо?", нито „Как?", няма причина и следствие, радостта му не е означена от социални параметри – просто се случва и омагьосва. Тя е отвъд събитията и вестите и тъкмо защото нищо не се случва, животът на съгражданите му от квартала става хармоничен. Радостта не е случване, тя е отвъд обстоятелствата, защото е простор за душата и звън на събудени откровения. „Всички приеха факта като нещо, което е трябвало тъкмо така да стане. Зарадва се целият град. В градеца отдавна го знаеха. Сега изведнъж всички му станаха познайници. Той беше общият познайник на града и гордостта на квартала, който му отредиха. Сякаш от този ден и самите хора там се промениха – станаха по-сърдечни. През часовете, които минаваше от там, по прозорците и пътните врати нависваха хора – деца, жени и момичета, всички момичета от квартала... И всички замираха в очакване. Спираха го, заговорваха го и не искаха да се разделят" (Райчев 1932:с. 91). Никой не може да обясни тази промяна и ако тя е постижима в началото чрез смеха и веселието, осветени от радостта, впоследствие става възможно единствено чрез страданието. Авторът стига до парадоксалните нива на измерение на чувствата и състоянията, защото хармонията за юношата е в освобождаване на света от опозициите. Изпитването на всеобща радост не позволява да се проявяват противоположностите, а да се осъзнават те като част от едно цяло. „Ако аз съм болен, другите са здрави – казваше той – нали и в моята болест тече живота... Въглищата горят, но затова пък върви машината. Ето – обущата се късат, но запазват краката ми. Нищо не е само в света: всичко е брънка от всичко. Такива сме и аз, и ти" (Райчев 1932:с. 92). Радостта на юношата е възможна именно поради тази философия за цялостта и обвързаността, които изключват страданието, защото в нито един момент от живота или в смъртта, човек не губи – а само се пренася, за да бъде означен в нещо друго. В очакване на смъртта, следствие на коварната болест, юношата внушава на приятелите си да не жалят за него, а да го осъзнаят чрез възможните превъплъщения – например в зрелите праскови. Безсмъртието е постижимо преживе, защото то е радостно състояние на духа, което свързва човека със света не чрез желанието за притежание – „на мен", а чрез даряващата радост, която обаче не звучи като „на тях", а „в тях". Този, който изпитва истинската радост, не може да бъде извън другите, защото той е вече и другите. Вероятно това би могло да бъде формулата за българския смехотворец, за образът на когото смехът и веселието би следвало да са само външната конструкция, а същността да е в „светорадостта".

През 1934 г. Елин Пелин пише разказа „Веселият монах“, за да бъде включен към книгата „Под манастирската лоза“. Писателят не разрешава на издателя да пусне книгата, тъй като иска да я допише с още разкази, но в продължение на две години това не се случва и отпечатаните шест коли стоят на склад, докато през 1936 г. Хр. Хаджиев се разпорежда да бъдат подвързани и книгата се появява на пазара. Мисля, че творецът е успял да допише книгата си, защото последният разказ „Веселият монах“ в много голяма степен обобщава концепцията и дава завършеност на идеята. Показателно е, че в рамките на две години се появят близки по звучение разкази на Георги Райчев – „Светорадост“ и на Елин Пелин. До „Веселият монах“ писателят свързва хумора, веселието, смешното със социалните характеристики на героите – „Андрешко“, „На оня свят“, „Хитрец“, „Косачи“ и др., докато в разказа от „Под манастирската лоза“ веселието е духовна мяра, която преобразява света, но не е зависима от него. „Аз съм весел по божие повеление – казва Еникий – и по негово повеление искам да напусна подвизите в манастира, да се отдам на подвизи между хората“ (Елин Пелин 1972:с. 60).

Веселието ще възстанови нравствената идея за човека – хората „ще станат добри“ чрез смеха и радостта, но това ще се случи само ако съотнесат обществения ред към хармонията в природата. Смехотворецът е медиаторът – на него му е дадено да познава езика на растенията и животните, език, който не е обременен от история и човешки представи, затова е по-близо до Бога. Веселието в природата е пряко следствие от акта на създаване и не е мислимо извън този акт. Драмата на човека е, че е опосредствал идеята за сътворяването чрез социалните норми и закони, превърнали срещата му със земята в тегоба. Еникий ще каже: „Виждам ви мрачни, омърлушени, уморени от труд, виждам застарели от липса на радост младежи, моми пребрадени като вдовици. Това не е угодно богу. Я погледнете нивите колко са залени, погледнете прошарените с цветя ливади, вижте отрупаните с цветове дръвчета, погледнете мушичките, пеперудите, пчеличките, цветята и растенията колко са радостни. С тяхната радост те славят бога, който ги е сътворил“(Елин Пелин 1972: с. 61–62). Поради тази ясно прокарана опозиция: мрачно общество – весела природа, раждането на смехотвореца не е възможно в кръга на обществото, а чрез първоначалното му откъсване от него. Той е сирак, отгледан от чужди хора, в манастира е изолиран, тъй като пасе козите и е непрекъснато по поляните и горите, така че той научава първо чрез музиката и песента хармонията в природата. В самия манастир общува повече с цветята, отколкото с монасите. Той е божи човек, призван да промени обществото, без да се страхува от властта – кладата, на която е осъден да изгори се преобразява в цветна градина. Подобно разбиране за веселието коренно променя идеята за смехотвореца, който е мислен в кръга на обществения порядък – роден в него като социална и нравствена потребност и призван да възстановява справедливостта. Еникий няма социална природа – той е „божие повеление“, неговата музика, смях и

радост не цели да балансира обществения порядък, а да върне човека към изначалната чистота и простота като част от природния цикъл на сътворяване. Смехотворецът медиатор трябва да възвести края на онази власт, която се явява посредник между човека и природата и в този смисъл между човека и Бога. Същинското веселие се ражда отвъд обществото и може да бъде постигано само като стремеж и духовен порив, но не и като обсебване. Такъв е и Еникий – в раждането и смъртта той ще бъде отвъд, за да могат чрез него хората да пазят това, което е отсам. „Веселият монах умря. Бог, комуто той служи с цялото си сърце така, както можеше, го прибра при себе си, а хората го заровиха там, под манастира, на оная хубава полянка сред гората, и ангели всяка пролет садят там много и различни цветя" (Елин Пелин 1972:с. 64). И тъй като си е служил със смеха, Еникий няма да бъде поредният светец от календара, нито мъченик – той ще е знак за святост без име – роден като тайна и по божия промисъл трябва да остане тайна, защото чудото на веселието не трябва да излиза извън идеята за сътворяването – излезе ли, веднага се обсебва от смеха на дявола, оприличен на „шум от камъни, търколени над пропаст".

Проявената опозиция веселие от бога – смях от дявола, определя доколко смехотворецът може да се изрази чрез святост. Българинът скептично напомня, че „прекаленият светец и богу не е драг". Някои автори дори не приемат той да бъде изграждан само в една тоналност и настроение, защото постоянно настроение имат само лудите (Йовков 1970:с. 28). И все пак търсенето в тази посока е много показателно за желанието на творците чрез образа на смехотвореца да проверяват стойностите на нашето битие. Съмърсет Моъм пише, че писателят „хумористът веднага открива шарлатанина: той не винаги обаче разпознава светеца" (Моъм 2001:с. 65). И при нас проблемът е в това, че първо е открит шарлатанинът – бай Ганьо, а след това се мисли за святостта на смехотвореца. Може би затова е толкова продължителен опитът да се отграничат веселието от смеха. Независимо обаче, че са създадени смехотворци, означени изцяло чрез идеята за веселието – Светорадост на Георги Райчев и Веселият монах на Елин Пелин, нито един от тях не се налага в българското духовно пространство така, както се разполага Бай Ганьо.

Библиография:

Елин Пелин 1972: Елин Пелин, Съчинения: Т.3, София, 1972.

Игов 2008: Игов, С., „Бай Ганю" и Бай Ганю", Загадъчната творба за проблематичния българин, Пловдив, 2008.

Йовков 1970: Йовков, Й., Събрани съчинения.: Т. 2, София, 1970.

Карабашев 1926: Карабашев, К., Веселият човек. // *Изток*, № 22, 13 март 1926.

Кръстев 1898: Кръстев, К. К., Литературни и философски студии, Пловдив, 1898.

Кръстев 1996: Кръстев, К. К., Съчинения: Т. 1, София, 1996.

Милев 2007 А: Милев, Гео, Съчинения.: Т. 2, София, 2007.

Милев 2007 В: Милев, Гео, Съчинения: Т. 5, София, 2007.

Моъм 2001: Моъм, С., Равносметката, София, 2001.

Радев 2011: Радев, Р., Веселие, смях и присмех в епохата на Българското възраждане // *Светът* на Словото: Сборник в чест на проф. Николай Даскалов /Под ред. на Ц. Иванова и др, В. Търново, 2011.

Райчев 1932: Райчев, Г., Светорадост. // *Златорог*, XIII, ян. 1932, № 1.

Руменов 1939: Руменов, Б., Нашите великани. // *Книга* на смеха, София, 1939.

Славейков 1994: Славейков, П. П., На острова на блажените, София, 1994.

Топалов-Памукчиев 1990: Топалов-Памукчиев, М., Срещи с Буров, София, 1990.

Radev, Radoslav. Bulgarian after Liberation rejoicing and Bai Ganio's shadow.

The article has 2 sections. The first one is a kind of a game with fragments, devoted to the personality and work of Sletlozar Igov, as the second one concerns the problem for development of Bulgarian humorist after Liberation. In 90s the character of Bai Ganio has been created through methods of satire and humour, which are denial of the spirit of Bulgarian joy. In 20s of XXth century appears an opposite process, regarding mostly the feeling of joy – intellectuals as Boris Rumenov, Gheorghi Raichev and Elin Pelin see the power of humoristic character. Being bright characters their heroes didn't become famous in Bulgarian literature as Bai Ganio managed to become. Humour and satire seem to be stronger than the artistic game of jolly people.

ЕХ, ПРАТЕР, ПРАТЕР!

Младен Влашки

Когато на 07.04. 1766 г. австрийският император Йозеф II отваря за общо ползване от гражданите на Виена закупените от Максимилиан II през 1560 г. ловни полета по брега на река Дунав, никой не е могъл да предположи, че наименованието на това пространство ще се превърне в една от най-популярните реплики, изречена от герой на българската литература. Следващите редове ще се опитат да разкажат една възможна история за пътя, който води до тази реплика.

Кога точно Бай Ганю се е завърнал в България, неговият автор Алеко Константинов не ни съобщава. Но в литературното завръщане на героя[1] първото пространство, в което той се появява, е едно място, което сам нарича, без да се интересува от граматиката на немския език „bulgarische Prater". Географски мястото е описано от разказвача и „свидетел" на тази история, Марк Аврелий съвсем прецизно: „Искърските ханчета, към Враждебна…ония ти ливади, ония ниви, оная прясна зеленина на гората, да не можеш да се надишаш…" Това кътче от българската природа недалеч от София е превърнато в locus amoenus от „немци, чехи…чужденците дошли с целите си семейства, надомъкнали провизия, постилки, люлки за децата; насядали сам-там като букети под сенките и си пируват хората…веселите групи на чужденците, които с душа и тяло бяха се предали на веселба; устроили бяха разни игри, пееха, тичаха, скачаха – да им завидиш." Тази същата гледка ще да е впечатлила и пристигащия надвечер с кола от Орханийското шосе Бай Ганьо, който по думите на разказвача „въздъхна, па дълбоко и многозначително произнесе: „Ех, Пратер, Пратер!". И понеже спътниците му не могат да го „дочуят", му се налага да повтори и доразвие казаното: „ ех, Пратер, Пратер! …Минавало ли ви е през ума като какво нещо е туй Пратера! Ама отде да ви мине през ума. А да зема да ви разправям – не можете разбра."[2]

И наистина – какво нещо е туй Пратера и как се озовава в онова произведение на българската литература, което Светлозар Игов нарича „една от най-популярните български книги – „Бай Ганю", чийто едноименен герой е и най-знаменитият образ на националната литература и нейната най-голяма загадка."[3]?

---

[1] **Константинов, А.**, Бай Ганю се върна от Европа. // Мисъл, 1894, № 5, септ., с. 419 – 432.

[2] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // Константинов, А., Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с.176.

[3] **Игов, С.**, Кратка история на българската литература, София, 1996, с. 327.

Виенският Пратер е парк с големина около шест квадратни километра в района на Леополдщад, разположен по югозападния бряг на река Дунав. В този парк исторически се оформят две еко-културни пространства –на „благородния Пратер“ и на „Фолкспратер“, наричан от виенчани и „Вурщелпратер“. Първото е място за разходки (пеша и с карети, езда на коне) и пикници, а второто е увеселителен парк с панаир, в рамките на който за световното изложение през 1873г. е построена огромна за времето си зала „Rotunde“(изгоряла през 1937г.). Началото на Главната алея и подходът към увеселителната част от парка, онази с въртележки, със стрелбища, със сергии, с гостилници и т.н. са на едно и също място. В единното цялостно, възприемано като парково пространство, по алеите и поляните на Пратера са се провеждали големите демонстрации на прогрес през втората половина на деветнайсети век – напр. електрическо изложение през 1883, Международното изложение за музика и театър през 1892г. ; тук около 1910 г. има вече пет кинотеатъра, а в палатката на цирк „Буш“ с около 2600 места Зигмунд Фройд е гледал Райнхардовата постановка на Софокловия „Едип цар“ в превод на друг велик виенчанин – Хуго фон Хофманстал. [4] Но не тази част от Пратера, която е свързана с най-напредничавите за своето време идеи, визира Бай Ганьо. Неговите познания дори не са свързани с граничното пространство между панаира и същинския парк, където от 1786 г. съществуват кафенета и локали (в тези, разположени в началото на дългата 4,5 км Главна алея са свирили със своите оркестри Йохан и Едуард Щраус) и започва да се развива увеселителната индустрия – не само с построяването през 1895 на атракциона „Венеция във Виена“, а през 1896/1897 на Riesenrad, но и с откритите предложения в периферията на парка и панаира за задоволяване на плътски щения. (Интересно е, че Бай Ганьо, който все не може да разбере „коя е такваз, коя не е“, очевидно не познава тези виенски пространства на похотта, която иначе не му е чужда. И този факт вече е показателен за българския рецептивен образ на Пратера. За първи път тематизирането на подобни, свързани със сексуалното, измерения на увеселителния парк у нас се случва чрез превода на пиесата „Хоро на живота“ на Артур Шницлер едва в 1908г. – до този момент за четящия българин образът е контролиран от отделни пасажи в творчеството на Берта фон Сутнер и най-вече от описанията в романа ѝ „Долу оръжията“, преведен на български през 1892г.)

В класическата световна литература образът на Пратера се свързва пре-

[4] В своя послеслов към днешното издание на книгата „Вурщелпратер“ от Феликс Салтен издателите определят спецификата на Пратера като социо-културно пространство със следните думи: „В Пратера …на сравнително тясно пространство са налични различните обществени сегменти на града и теренът е служил, с абсолютна сигурност през втората половина на XIX век, като опитно и експериментално поле за икономически, технически и обществени обновления. Siegfried Mattl/ Klaus Mьller-Richter u. Werner Michael Schwarz (Hg.)Felix Salten. Wurstelprater. Ein Schlьsseltext zu Wiener Moderne, Wien 2004, S. 132.

димно с мотива „парк-градина“. За разлика от производния мотив „лунапарк“, развиващ се едва след 1900 г. Най-общата разлика между двата мотива се корени в развитието на общото им основно ядро – към природа, който чрез човешка дейност бива култивиран. При Бокачо тази дейност е свързана с умението на новия човек да разказва истории и така да избегне заплахите на смъртта, при авторите от края на XIX век освен „райските измерения“ ясно се откроява и тяхната противоположност – примерно в „Градината на мъките“(1899) на Октав Мирбо. В класическата формула на мотива се оформят два модела – на френския парк, в който геометрията „подрежда“ природата, и на английския парк, в който човешката намеса е минимална и хората общуват с природата. Нека на това място само отбележа, че във Виена са налични и двата модела – Паркът на Шьонбрун е по френски образец, Пратерът – по английски. Тази бележка е значима, доколкото интелигентният разказвач на първата история от „Бай Ганьо тръгна по Европа“, „Бай Ганьо пътува“, веднага, щом се озовава във Виена, се качва на трамвая и отива в „Шенбрун“. Докато бай Ганьо, който иначе прекарва времето си във Виена, според разказвачите, по кантори на българи, в хотелски стаи, в гръцки кафенета и т.н., при завръщането си в България веднага открива „българския Пратер“.

Изображенията на Пратера в световната литература до към деведесетте години на XIX век следват най-вече линията на свързването му с ведрите удоволствия. Гьотевият Мефистофел убеждава Фауст с репликата: „че весело е там като на Пратер!“[5]; Анастасиус Грюн го сравнява с лекарство за народа: „ Срещу всяка болка и измама израсна за добрия, ведър народ като лекарство билчица една.“[6] Едуард Мьорике кара една своя героиня да възкликне: „ О, нечувано“, извика тя, „така говори само човек, когото не засяга удоволствието да хапва печено пиле в Пратера.“[7], а любовните срещи в Пратера са наистина съдбовни: „ В името на любовните слова, които ми казахте някога във Виенския Пратер, заклевам Ви да напуснете Видин и турската област.“[8] Един от първите автори, които откриват за литературата демоничните измерения на Пратера е Фридрих Хебел. В стихотворението му „От Виенския Пратер“ циганите цигулари са обзети от дявола и са част от една свита със смъртта, която в демоничната страст тласка всичко към бездната.[9] Вероятно посредством

---

[5] **Гьоте, Й. В.**, Избрани творби: Т. 3, София, 1980, с. 163. В превод на Любомир Илиев (Гьоте. Фауст, София, 1999, с. 163):“ отам ще видим веселба голяма,/каквато и в самия Пратер няма!“.

[6] **Grün, Anastasius**. Die Ruinen. In: Spaziergängen einer Wiener poeten (1831) http://www.zeno.org/Literatur/M/Gr%C3%BCn,+Anastasius/Gedichte/Spazierg%C3%A4nge+eines+Wiener+Poeten/Die+Ruinen

[7] **Мьорике, Едуард.** Моцарт на път за Прага, София 1943, с. 6.

[8] **Retcliffe, John** (Hermann Goedtsche). Sebastopol. Historisch-politischer Roman der Gegenwart. 1855 http://r24215.ovh.net/retcliff/sebasto1/sebasto1.html

[9] **Hebbel, Christian Friedrich**. Hebbels sämmtliche Werke. Bd. VIII, Hamburg 1867,S. 27-28.

силното влияние на неговата поезия върху Хуго фон Хофманстал, а и върху останалите автори от кръга „Млада Виена“, и в тяхното творчество смъртта се настанява все повече и повече в увеселителния парк „Пратер“. В „Танц за пет кройцера“[10] на Алтенберг, поетическият образ на Хебел получава конкретизация по импресионистичен път в образа на седемнайсетгодишна девойка, убита поради ревност, родена в танца за пет кройцера. При Шницлер изневярата и смъртта си дават среща в един файтон с пиян кочияш, нает в Пратера, за да се намеси съдбата в живота на една жена.[11] Феликс Салтен, заедно с фотографа Емил Майер издават през 1911 г. книга за „Вурщелпратер“, в която пространството на народния увеселителен парк се превръща в нещо като утопично пространство, в което съществува извън времевите измерения народното естество на предмодерния тип човек, иначе унищожаван от градската среда. Тази, често определяна като „декадентска“ или по-общо като модерна, линия в литературния живот на Пратера остава обаче непродуктивна за българската литература и напълно странична за темата, която разглеждаме тук.

За романтичната линия в литературния образ на Пратера особено показателно е едно писмо на Бетина фон Арним до Гьоте, което придава на пространството на Пратера известен ориенталски привкус. На 15 май 1810 г. тя му пише: „ днес сутринта около шест часа закусвахме в Пратера, навсякъде наоколо под могъщите дъбове лагеруваха турци и гърци, как прекрасно се открояваха върху зеления килим тези привлекателни пъстроцветни групи от красиви мъже! Какво влияние може да има върху душата облеклото, което издига с ефирна енергия своеобразието на тези чужди нации тук, в свежата пролетна природа до една всеобща валидност засрамва местните с тяхното безцветно облекло. Младостта, детството могат да бъдат наблюдавани в зрелите фигури и в движенията на южняците; те са дръзки и предприемчиви, бързи и изкусни са като момчета, но са добродушни. Докато минавахме покрай тях не можах да се въздържа да изтикам с краката си един чехъл, загубен от някой излегнал се турчин, и да го скрия в тревата; седяхме и закусвахме, не след дълго турците взеха да търсят загубения чехъл. Гьоте, какво тайно удоволствие събуди това у мен! С какво удоволствие ги наблюдавах как се дивят на чудото на изчезналия чехъл; и нашата компания се включи в търсенето; в този момент малко се уплаших, че ще ми се скарат, но триумфът да разомагьосам чехъла, бе много красив…красивите хора дойдоха към нас и се смееха, и се радваха.“[12] Позволих си този по-дълъг цитат, тъй като той съдържа ядрените за мо-

---

[10] **Peter Altenberg**. Fünf-Kreuzer-Tanz. Peter Altenberg: Pròdromos. Berlin 1906, Seite 196. Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource,URL: http://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Prodromos_(Altenberg).djvu/196&oldid=1298378 (Version vom 19.10.2010)

[11] Die Toten schweigen. in: Arthur Schnitzler: Die Frau des Weisen. Novelletten. S. Fischer Verlag, Berlin 1898

[12] **Bettina von Arnim**. Goethes Briefwechsel mit einem Kinde. Berlin 1835. Цитирано тук в мой превод по текста в http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=98&kapitel=34 посетен за последно на 15.09.2010г.

тива знаци, характерни за обработките му до декадентските вариации върху него – хранене на открито сред природата (пикник), почивка, игрови моменти по време на пикника, мултиетническа добронамерена публичност, ведрост. Приблизително същото наблюдава и Марк Аврелий, това ще да е видял и Бай Ганю, за да въздъхне и многозначително да произнесе "Ех, Пратер, Пратер!".

За историята на българската литература е, мисля, важно да се знае, че подобен образ на Пратера е създаден за първи път от Иван Шишманов в младежките му белетристични опити. Макар и останал непубликуван, той ще да е бил част от всички онези разговори, водени между него и племенника му Алеко Константинов[13], след началото на тяхното „литературно" приятелство с начало в годините между 1880 и 1882.

Литературните интереси на Шишманов датират от 1878 г., когато пише първите си стихотворения. В тази своя дейност той е поощряван както от Алеко, така и от Иван Д. Иванов[14]– в писмо от Одеса, изпратено на 24.12. 1883г. последният съветва първия си братовчед, след като разбрал, че той е вече подначалник в София: „и ще та моля да не се мърдаш от там: университета да ти кажа правото е само една форма, за колкото да получиш диплома. А ти сега докопа мястото – дръж го. Други мой съвет: дръж литературата; кога имаш свободно време – пиши."[15] Съветът за мястото е разбираем, но за литературата изисква разяснения. До този момент Шишманов е публикувал няколко стихотворения през 1880 г. във вестниците „Марица", „Славянин" и „Българин". За това, което обаче е написал, знае един малък кръг – най-вече от неговите връстници и съседи от Горната махала в Свищов – Алеко Константинов, Иван Д. Иванов, Цветан Радославов. Днес написаното се съхранява в Архива на БАН и особен интерес предизвикват тетрадките със стихове, проза и драми, писани във Виена от края на 1879 до края на 1881г. Дори една тетрадка е изработена саморъчно от Шишманов, като наподобява книга с нещо като монограм „IS" и е озаглавена „Стихотворения и Нувели", а на титула е отбелязано I/VI 1880 Виена[16]. Съдържа: „Стоянчо и Боянка. Една селска приказка в 8 скици", стихотворения, „Двама неприятели. Новелета". В същата архивна единица има още части от тетрадки, едната е с чернова на

---

[13] В литературата за двамата те най-често биват наричани „братовчеди", но роднинската им връзка е друга. Иван Шишманов е братовчед на майката на Алеко. На този факт ми обърна внимание доц. д-р Юлия Николова, която ми помогна да се ориентирам из роднинските връзки на Иван Шишманов по повод на кореспонденцията му, запазена в архивите, за което й благодаря на това място.

[14] Иван Д. Иванов е брат на майката на Алеко, Тинка, когото тя е изгледала заедно със сина си, тъй като майка им – Елена Шишманова, е починала рано. Иван и Алеко учат заедно в Николаев, а и после в Одеса. Често на писмата на Иван Д. Иванов до Иван Шишманов на гърба има писано и от Алеко. Писмата се съхраняват в Архив на БАН ф. 11, оп. 3, а.е. 580.

[15] НА на БАН. ф. 11, оп. 3, а.е. 580. л.6

[16] НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 94

„Стоянчо и Боянка“, а другата с един неозаглавен текст, чиято тринайсета част, обхваща двайсет и четири ръкописни страници с описание на виенския Пратер. В други архивни единици се съхраняват още тетрадки от същото време (всички текстове са надлежно датирани и най-често са подписани от Иван Шишманов). В една от тях се намират още „Да живей случай-ть! Весела игра в две действия (1881) и черновата на „Ивайло. Драма“. В голяма част от текстовете присъстват виенски теми, мотиви, образи, но те са по-скоро спомагателни в обработката на българската тематика. От подобен вид е и записът в един бележник, датиран „лято 1879“ и озаглавен „От Виена до Оряхово. Пътни мисли и впечатления, изложени във вид на писмо до един приятел.[17]

На 14 март 1884 г. в подлистника на вестник „Средец“ започва да се печата „Из един намерен дневник“, за който „съобщава Иван Д. Шишманов“. „Дневникът е наченат на 3. Април 1882“, открит е на борда на един пътуващ по Дунава кораб и „ако до един месец от отпечатването му в тоя вестник не се яви някой да рекламира, съобщителят ще счита намерения дневник за своя собственост.“ В този дневник авторът му описва срещите си с един 25 годишен български момък на име Липов. Но за настоящото изложение аналитични наблюдения върху белетристичното творчество на Иван Шишманов не са наложителни. Значение навярно можем да отредим на факта, че в обиколките си по света Липов е отбелязал като забележителни неща във Виена „Виенския Ринг и Пратер“. Навярно важно е и наблюдението, че в текста с изцяло виенски сюжет от тетрадките в архивна единица 94 единият от двамата главни герои (един мизиец и един тракиец) – тракиецът, който първоначално се е казвал Липов, е преименуван в запазената редакция в „бачо Велинков“ (пълното име на героя може да се реконструира от текста като Владимир Тончо(Тончевич) Велинков – Льоката). Промените на имената не засягат обаче нито мизиеца Светулков, нито автора на дневника (повече от ясни форми на авторско алтер его), които, наблюдавайки Липов/Велинков, предават на вероятния читател виждания за света, близки до съзнанието на автора Шишманов – предават ни и едно описание на Пратера, което е впечатляващо. Впечатляващо е и като наблюдение, и като литературен текст.[18]

Преди обаче да го представя, считам за необходимо да отбележа, че макар засега и да не са открити документални доказателства, може да се предполага с висока степен на вероятност, че тъкмо тези творби са част от онези разговори, от които по думите на Алеко, „ако се срещнем по каникулите, ще си

[17] НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 76

[18] Без да се впускам в повече предположения, бих желал на това място само да отбележа, че една от ученическите тетрадки на Шишманов с класни и домашни работи от виенския период ясно показва, че той е изучавал творчеството на Анастасиус Грюн – НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 11

домъчнейм."[19]И които е възможно така да са впечатлили[20] и Алеко, та да помоли драгия Иван: „Случаят е такъв: от тука тръгва за Екс (Франция) да продължава в тамошния университет един нов мой приятел В. Вичев.; тъй като той ще мине през Виена и желае да се запознае с нейните забележителности и красоти, а не е запознат с немския език, то ще те моля да му рекомендуваш някоя сгодна за еснафските кесии гостинница и *да го разходиш по Виената, той ще ти бъде благодарен и признателен за това, то е благородно момче(к. м. МВ).*"[21] Високата степен на вероятност косвено е потвърдена от самия Иван Шишманов, който в един свой спомен за Алеко коментира тъкмо това писмо като „едно откровение" „за биографа и критика"."*То дава да се проследи далеч в миналото ембриологията на „Бай Ганю". (к.м. МВ).* "[22]

Цялостният ръкописен текст на Шишманов обхваща седемдесет и една страници[23] и проследява патилата на Велинков в любовната му „авантюра" с една чехкиня на име Елиза. Първите четиринайсет части описват случки във Виена, а последната (запазена в ръкописа, но не и финална за разказа) прехвърля действието в България, където родителите на Велинков получават писмо от него, с което иска благословия за бъдещ брак с чехкинята. Действието с виенски адрес е в общи линии следното. Двамата приятели, българските студенти във Виена – мизиецът Светулков и тракиецът Велинков – „проследяват" една жена, която се прибира след десет часа вечерта в една есенна вечер. Изходната ситуация дава повод на разказвача да нарече този период от Виенската нощ „тиранство" на „користолюбивите" „портиери", чиито „лица светват", щом настъпи десет часа, понеже вземат пари, за да отворят портата на дома. (Щом и за това пари искат, защо да няма право Алековият Бай Ганьо да сподели:" Мигар доброто ти мислят? Айн, цвай! Гут моргин, па все гледат

---

[19] Алеко Константинов. Писмо до Ив. Д. Шишманов от 07 февруари 1881г. Цит. по **Константинов, А.**, Събрани съчинения: В 4 т.: Т. 4, София, 1981, с. 67.

[20] Впечатлили, защото те наистина прекарват лятото заедно. За това свидетелства проф. Иван Шишманов: „През ваканцията на тази година (годината на знаменитите пълномощия) ние се срещнахме именно в родния си град Свищов. Осемнадесетгодишният бъдещ автор на Бай Ганя, възторжен почитател на Шекспир, ми чете тогава от балкона на бащината си къща (сега музей), от който се открива очарователна гледка към Дунава и ромънския бряг, един свой превод на Отело. Не помня какво впечатление ми направи тоя превод, но знам, че се разделихме с преводача, не само като близки родственици, но и като горещи приятели. Аз заминах за Виена, гдето следвах тогава, той за Одеса." Цит. по **Шишманов, И**. Алеко Константинов от едно ново гледище. // *Учил. преглед*, 1927, № 8 с. 1221 – 1222. Навярно от значение за Алековата публикация на „Бай Гъньо се върна от Европа"може да се приеме и фактът, за който свидетелства цитираният по-горе текст – тъкмо през лятото на 1894г., когато е писан фейлетонът, Алеко е посещавал семейство Шишманови във Владая, тъкмо това е и времето, когато в семейния им албум той записва своята „изповед".

[21] Цит. съч., с. 68

[22] **Шишманов, И.**, Спомен за Алеко. // *Слънце*, 1920, № 5, с. 370.

[23] НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 94, л. 99 – 134.

да докопат нещо.“[24]) На следващия ден от разговорите на двамата студенти в едно кафене около Ландщрасе, докато тракиецът чете „куп вестници“, а мизиецът придремва, научаваме, че са видели преследваната дама, докато са били заедно на опера (Изглежда ходенето на опера ще да е важна форма за приобщаване към западната цивилизация не само за Шишмановите герои, но и за разказвача на Алеко Константинов, който скланя Бай Ганьо да отидат на опера. За традиционното свързване на четенето на вестници и кафенето не е нужно човек да е чел Шишмановата новела. Но, когато български студент спомене мимоходом в разказа си за Бай Ганю във Виена „ В тази сладкарница аз ходех често и *много добре се познавах с касиерката*, една хубавичка и весела мома“ [25] –к.мой МВ- може да се очаква, че заработва онзи митологичен балкански порив, който кара Шишмановия повествовател да завърши четвъртата част от своя разказ с думите:“ изскокнал из кафененцето, без да поздрави касиерката, която му подхвърляла напусто любовни погледи“.[26]). За да се свържат с непознатата дама, двамата българи пускат платено съобщение във вестник „Тагблат“, подписано „Трователе“ (логично е тримата да са гледали тъкмо Вердиевия „Трубадур“– опера на един автор, който очевидно е впечатлявал и Алеко Констнатинов, за да накара един от разказвачите на „необикновените истории“ да изрече с патос «Grandissimo maestro Verdi!“ [27]), но и след два дена тя не отговаря. Тогава Светулков се сеща, че недалече от нейния дом живее един „малък българин, г-н Петко“, който е на дванайсет години и е пратен да се учи в столицата на Австро-Унгария. (И за Бай Ганю всички тези български студенти из Европа са „хлапе“-та, „български малчики“, „българче“-та .) Уреждат нещата така, че г-н Велинков му става учител по немски и винаги, когато отива в стаята на г-н Петко, „бомбардира“ прозорците на г-жица Елза. (Не ми се струва това да е типичен галантен подход нито западен, нито източен, но и Бай Ганьо се възползва от него: „Погледвам по указаното направление и какво да видя? Бай Ганьо при отворени прозорци, без да спусне завесите или жалузите, освободил се от горните си дрехи и в момента, когато аз погледнах, той се хилеше на нашата слугиня и гладеше влакнатите си гърди, види се, с туй искаше да я плени.“[28]) Елиза не остава равнодушна към господина от отсрещния прозорец и когато в един случаен ден Велинков улавя „малкия българин“,

---

[24] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 111.

[25] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, С офия, 1980, с. 113.

[26] НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 94, л. 104.

[27] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т: Т.1, София, 1980, с. 158. В коментираното от Шишманов писмо на Алеко (вж бел. 20) интересът към операта е важна тема на кореспонденцията между двамата.

[28] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константино, А.*, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 133.

че се е дегизирал като него (с рисувани мустаци и очила) и също „флиртува" от прозореца, набира сили и се представя на Елиза. Следват части тринайсет и четиринайсет, които се разиграват през пролетта в един априлски ден. Цялата тринайсета представлява описание на „земния рай на Виенците" – Пратера, в самостоятелен като структура текст, който от гледна точка на сюжета, може да бъде определен като „вставен", доколкото няма отношение към интригата на новелата. В четиринайсета част повествованието се връща към двамата влюбени, сравнени с Микеланджеловите „Амор и Психея", „седнали един до друг на лазурната морава" на лунна светлина в Пратера, където "галяниятане щат да вземат край", а целувките им са сравнени с действието на „Магдебургски полукълба"[29] Но…добронравната чехкиня поисква да си тръгнат и славянските Амор и Психея „с бързи крачки се промъкнали през множеството на пратеровите обожатели, скокнали в един наблъскан трамвай, извадили си билети и вече зачаткали конете по гранитния калдъръм на пратерската улица, по вечернския мост…". На раздяла Велинков убеждава Елиза да пише на родителите си, понеже той самият „още днес щял да надраща на баща си", тя отговаря няколко пъти „Rozumim", а разказвачът приключва с фразата „ А ти читателю разумиш? О, какво знаеш ти още? – „. И прехвърля разказа в български измерения, като запознава читателя с родителите на Велинков. Първо, с бащата – Тончо Льоката, чорбаджия, годил своя син от десетата му година за „червенокосата щерка на Пенча Джегълът", който е търговец човек – „Дюкян има, стока има, на Брашов е ходил, на Галац е ходил, че и Цариград видял" (Очевидно важна характеристика за българския търговец по онова време. И Алековият Бай Ганю я споделя: „що свят съм изръшнал!...Ти остави Едрене, Цариград, ами във Влашко!Ти вярваш ли? – Туй Гюргево, Турну Магурели, Плоещ, Питещ, Браила, Букурещ, Галац – чакай да те не слъжа, в Галац не помня бях ли, не бях ли, – всички съм ги изредил."[30]).

Надявам се посочените по-горе междутекстови пресечни точки също да допринасят за потвърждаване на хипотезата, че Алеко Константинов ще да е познавал новелата на Иван Шишманов.

Най-значимото от литературна гледна точка в този ръкопис е описанието на Пратера. То се реализира посредством един високо структуриран текст, за който сам повествователят споделя „Какви студии може да си направи човек във виенския пратер."[31] Студията започва с едно обобщение за „земния рай на Виенците" като място за радост на всеки един човек – „Деца и старци, богати и сиромаси се надпреварват с веселите си лица". Следва описание на „благородний Пратер" в три позиции – каляските на „дебелотърбушните банкери",

[29] Способ за създаване на вакуум, използван в различни помпени инсталации и машини.

[30] **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 111.

[31] НА на БАН. ф. 11, оп. 1, а.е. 94, л. 118.

ездачите – млади Адониси, които се чудят „какво да правят с парите на бащите си“ и „безкрайно число народ „у път“. Също в три позиции е представен и „народния Пратер“ – описание на един кочияш, описание на един 65-годишен домовладелец и неговото детство, описание на „новото поколение“, което танцува „тъй страстно като старото“. Следва изреждане на чудесата в „дървените лавици“, които са „увеселение за тогова, който не ще да играе или случайно не е жеден за пиво.“ Оценъчното отношение на повествователя е ясно изразено – критично към „благородния Пратер“, възхищение от естествеността и ведростта на „народния Пратер“ и иронично спрямо „най-големите чудеса на света“, което прелива в социален сантимент спрямо бедния „баящо“, „който едвам може да сдържи сълзите си“, за да завърши с едно обобщаващо настроение за „празник“, в който „ неволно се усещаш потешен, да се върнеш и да се наслаждаваш повторно на сърдечната, веселата картина без уморки, без насита…“. Централно за тази структура се оказва описанието на „народния Пратер“ – то не само е средищно разположено в текста, с него не само се свързва представата за „земен рай“, в него „оживява“ духът на Пратера чрез спомените на типичния виенчанин, който единствен от всички персонажи „проговаря“. Персонажите са разположени в ясна опозиция – срещу банкера, в чиято каляска се „излегнала позната актриса или балерина из еди кой си театър“ е изправен обикновеният каруцар, чиято „единствена гордост са оправените коне и бляскавата каруца“. Срещу ездачите, млади офицери, които „летят и кокетират с красната жена на еди-кой-си стар глупак“, е изправена фигурата на бащата – 65 годишен домовладелец из еди-кое-си предградие на Виена“, който „ със сълзи на очи обажда за онези щастни времена, когато още не са различавали благороден от прост пратер“ и празникът е протичал в силна семейна традиция – кошница с провизии за пикник, връзване на люлки по дърветата, изтягане по ливадите, подир обед бащата с хармониката, братът с китарата и говорещия с цигулката захващат валсовете и полките – и заиграват приятели, съседи, младите – „да ти е драго да ги гледаш“. Срещу „безкрайно число народ, който се бута, лапа праха и „се радва на красивата природа“ по главната алея се изправят танцуващите хора – „из всяка гостиница кънтят валсовете, полките на Щрауса, на Ланера, леко върти младият Францл или Шоршл своята Аннърл, Пепърл или Маридл“, а „ячкият чех Венцел играе със своята снажна Марианка полката, та чак стените треперят.“ На лексикално равнище текстът се изгражда подчертано чрез опозицията „тук“ (в центъра, в милото минало на Пратера, в мястото, където човек и природа се събират за радост) и „там“ – от едната страна е тъй нареченото „благородно“ – алеята за каляски, ездачи и демонстрация на обществен статус, един свят, в който витае покварата – парите, сексът и „малко взискателността“, а от другата, „Вуршелпратер“, където властват мизерията, фалшивите чудеса (в ироничните коментари към тях проличава гледната точка на повествователя – от позицията на просветен, учен човек) и веселието е част от търговските отношения. Тази

противопоставеност е пряко изразена в текста при описанието на прехода от „неразбраната вавилония“ на главната алея към „така наречения „народен пратер“: „там – надута благородност“, „тук – простонародната наивност“, „само тук – чиста, непорочна радост“, „такъв живот любят само децата и възрастни, които са знаяли да опазят сърдцето си чувствително за народните увеселения“. Модерното за времето си и традицията си дават сблъсък и в дрес-кода на посетителите: главната алея „почернява от цилиндри и новомодни шапки“, „народният пратер“ е „попъстрял от червените или сините шапки, дрехи, панталони на различните категории солдати или от пъстрите забрадки“. Гастрономическият код е също ясно разграничен: „тези ядат сладолед в големите кафенета по алеята“, а формулата за посетителите на „народния пратер“ се предава от поколение на поколение: „да седне в една от многобройните прочути гостиници на Фолкспратер, в която баща му, дядо му, може би прадядо му са се разхождали и укрепвали лятно време „ със „салами от Salamuccimann“ и с „няколко чаши пенливо Швехатско пиво“. Пивото, впрочем, е ключ към цялостната празнична атмосфера на „народния пратер“.

Тази картина на „земния рай“, описана с любов от младия Иван Шишманов и умело подчертана чрез поставянето ѝ в рамката на негативните продукти на цивилизацията напълно отговаря на онова, което Алеко Константинов структурира художествено в първия разказ за връщането на Бай Ганьо от Европа в България като „български Пратер“. Независимо от факта, че периодът между възникването на двата текста обхваща малко повече от десет години и словесният образ на Пратера предхожда личните впечатления на Алеко от Виена. Явно в общуванията между приятелите Шишманов и Алеко ще да им е „минавало (…) през ума като какво нещо е туй Пратера“.

В началните страници на Алековия разказ, особено в отстъпленията на Марк Аврелий с тематичен ключ „Седим в кафенетата и въздишаме за Швейцария“, въодушевлението от природата е насочено срещу апатията както на интелектуалците от „задимените кьошета на Панаха, с карти в ръка“, така и на нашенските „деца на природата“. В умело предадената среда на разказването се чуват гласове, които структурно недвусмислено подчертават в диалога особения статут на последващия епизод: Фразата „Ами я ми кажи ти, защо ни приказваш тия бабини деветини; нали уж за бай Ганя разправяш?“ предизвиква Марк Аврелий да разкрие смисъла на онова, което стои в началото на същинския му разказ – „ от природните хубости“ „отбираме“ и ние българите, „защото това е естествено чувство“, но „сме сковани от възточна неподвижност“. В тази структуроопределяща за разказа логика появата на Бай Ганю и първите му слова[32] и действия на родна почва не би трябвало да се тълкуват катего-

[32] Всъщност според разказвача първите слова на Бай Ганю са „оплескахме я ний нея“, но самият разказ посочва друго – първо чуваме „гласа на третия“, пристигнал с файтона и то, изпълнен с внимание за „мускалите“, после следва отделен епизод, посветен на „българския Пратер“, озвучен с тройно споменаване на името на увеселителния виенски парк. До произна-

рично едностранно[33] като „присвояване на имена и авторитети...Имената се сипят едновременно небрежно и надменно, означаващи не нещо конкретно, а ползвани като легитимация на въображаемото превъзходство на Бай Ганю над неговите съотечественици. Имената са изпразнени откъм своите специфични значения..."[34] Поведението на литературния герой в този епизод от неговите приключения не е толкова плакатно еднозначно. В разбирането му за българина и неговото отношение към „земния рай на природата" Бай Ганьо сякаш първоначално споделя вижданията на Марк Аврелий: „Живи да ви оплача аз вас." Тъкмо по тази причина той се обръща към чужденците. Техният отговор е реалистично мотивиран от разказвача с „весело замъглени от пивото очи", което и бай Ганьо констатира, но с думите „Нарязали се като...казаци". Че „не (го) разбират", той сам си помисля според думите на разказвача (който впрочем има същото усещане за своите събеседници относно темата за природата). В перспективата на този поглед към епизода става осезаемо движението на настроенията, които обхващат героя от изходната точка – „ изгледа в полукръг с един поглед, с какъвто нашите полицейски изглеждат арестантите, групите на веселящите се чужденнци", до усещането за несподелено разбиране и „завръщане" в обичайната среда – в кръчмата и в компанията на другари с общи нагласи[35]. Тъкмо тези неадекватни на средата „пориви"на човека, лишен от дейни ценностни ориентири („възточна неподвижност", апатия), ще го накарат на финала на своето завръщане простосърдечно да заключи: „ На маймуни ни обърнахти, да ви вземе дявол, с маскари...". Така приближаването на литературния герой до съзнанието на разказвача едновременно и рязко ще го разграничи от него. Макар и да имат нещо общо („естественото чувство" за природа), те радикално се различават в неговото практикуване. При Марк Аврелий то е волево динамично, а при бай Ганьо – ситуативно.

сянето на „оплесках ме я" в диалога между тримата се проследява и част от биографичното им минало, и обърквaнето с вестниците „Свобода" и „Свободно слово".

[33] В най-общи линии такава е разпространената интерпретативна практика за този епизод. Румен Горанов я обобщва в изречението „Бай Ганю има неадекватните претенции да олицетворява образа на културния герой." (**Горанов, Р.** Алеко – модернист? – Русе, 2003, с. 74.) По-дълбоко анализира тази ситуация Живко Иванов, като обобщава говора на героя в целия епизод на завръщането във формулата за „двойнственото представяне на модерността (Европа...) и българското битие", която е позната още от езика на Възраждането. Макар у бай Ганьо този говор да е силно спекулативен и симулативен, той все пак е двойнствен. (**Иванов, Ж.** Бай Ганьо: между Европа и Отечеството, София, 1999, с. 176 – 177.)

[34] **Антов, Пламен.** Бай Ганю – човекът без граници. http://www.nbu.bg/PUBLIC/IMAGES/File/departamenti/nova_bylgaristika/PDionov_Aleko.pdf, последно на 15.09.2010

[35] Този микросюжет разиграва схемата, описана от разказвача Марк Аврелий: „Ако те хвана, Арпакаш, за яката и те потътра към Урвичкия манастир...непременно ще извикаш: „Брей, че то цяла Швейцария...". Но щом се върнеш в София и дъхнеш от задушената ѝ атмосфера, ти пак ще паднеш в летаргия, пак ще те вкамени апатията, додето не те потътри друг за яката." **Константинов, А.**, Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 175.

Тъкмо ситуативният характер на реакциите на бай Ганьо (а не волево целенасоченото поведение) ще го доведат, на българска почва, до загуба на комичния чар, произведен от европейската ситуативност, и ще го превърнат окончателно в „патриот". И „българският Пратер", според волята на автора Алеко Константинов, е тъкмо мястото, където започва този процес. Мястото, на което Бай Ганю се откъсва от природното си естество и заживява единствено като политическо същество. В българската културна традиция застрашаването на „земния рай" от политически процеси не извиква поне в началото на нейната модерност отгласи като тези на Хуго фон Хофманстал за първомайската манифестация на виенското работничество по Главната алея на Пратера през 1890 г.: „ Остави тълпата из улиците: фрази, унес, лъжи, привидност / те изчезват, избледняват – Красива истина живее единствено."[36] Превъплъщенията на Бай Ганьо не заплашват, не всяват страх в „земния рай на софиянците", те само се случват на неговия фон.

„Ония ти ливади", „оная ти прясна зеленина на гората", „горицата", „хората, които си пируват", „ и не да речеш някои заможни, охолни хора, не, а все еснаф, работни хора" са наистина „българският Пратер" от 1894 г. И то тъкмо в светлината на описанието, което прави Иван Шишманов в своята непубликувана „нувела", в естественото преливане на природно и човешко като наслада, като радост от живота. Тъкмо в този български „земен рай" си дават среща осъзнатата човешка природосъобразност[37] и „възточната" апатия. С влизането в този „земен рай" на Бай Ганьо и компания „весело замъглените от пиво очи" се трансформират словесно в „нарязали се", „насвяткали се"; в ситуацията „да ти е драго да ги гледаш" започват да се издигат стени, които „имат уши", а страхът на Бай Ганьо и компания се оглежда в свободата на онези, „които с душа и тяло бяха се предали на веселбата". Кулминацията в този карнавално мотивиран сюжет на микроепизода е една невинна детска песен, в която едно пет-шестгодишно момченце подменя на игра същинския текст на „Шуми Марица" с „до-лу, до-о-олу Стамболов". И докато това игрово начало събужда „дружен смях" и ръкопляскания у „компания младежи", „Бай Ганьо и неговите другари" се превръщат „в статуи",изобразяващи „печална смес от страх и учудване"– ето го конкретният физически образ на „възточна(та) неподвижност". След като чрез двата микроепизода – нека ги наречем с

---

[36] „ Lass den Pöbel in den Gassen: Phrasen, Taumel, Lügen, Schein,
Sie verschwinden, sie verblassen – Schöne Wahrheit lebt allein."
Това са последните два стиха от шестте, с които шестнайсетгодишният Хофманстал отбелязва събитието. Цит. по: **Bernhard Zeller**, Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Stuttgart 1987, S. 87

[37] Нейният модерен израз е динамиката – този факт е изрично подчертан от разказвача: „ Ние знаем примери между работниците италианци, които са напущали тука готова работа само защото им омръзва еднообразието и с риск тръгват да странстват, за да видят свят." **Константинов, А.**, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 175.

имената, използвани в текста на Шишманов – „Бай Ганьо в народния Пратер" и „Бай Ганьо в гостилницата на Фолкспратер", разказвачът е онагледил своите тези, изказани пряко в уводната част, той може да премине към същинските първи думи на не-динамичните, не-модерни, „манифестанти"[38] патриоти[39] – „Оплескахме я ний нея!".

Надявам се, че горните наблюдения очертават ясно функциите на литературния мотив „парк-градина" в „Бай Ганьо се върна от Европа". Чрез неговата художествена конкретизация в „българския Пратер", навярно по описанието на Иван Шишманов на „виенския Пратер", Алеко Константинов създава сюжетна ситуация, която отчетливо групира литературните герои около категориите на модерността – разказвачът Марк Аврелий, чужденците, немци и най-вече чехи, и младежите са носителите на волево, действено, ведро човешко общуване с природата, с естеството, а от там и с живота изобщо, докато Бай Ганю и неговите спътници са лишени от тези модерни ценностни ориентири, поради което са естествено обречени на вцепенение от „страх и учудване".

В края на тези наблюдения върху пътя на един литературен мотив, който тръгва от виенския Пратер, за да се превърне в част от „невероятните разкази за един съвременен българин", не ще бъде без значение да отбележа още веднъж, че той подсказва и необходимостта от нови изследвания, които да осветлят по-дълбоко посредническата роля на Иван Шишманов за модерната българска литература от края на деветнайсети и началото на двайсети век.

---

[38] Така нарича разказвачът компанията на Бай Ганю. **Константинов, А.**, Събрани съчинения: В 4 т.: Т.1, София, 1980, с. 179.

[39] Идейната, а защо не и композиционната основа на целия разказ на Марк Аврелий откриваме в стихотворението „Птичка", датирано около декември 1893г. // *Константинов, А.*, Събрани съчинения: В 4 т: Т.4, София, 1981, с. 163-164.

Дал ни господ, птичко,
хубава природа –
хорската порода
осквернила всичко.

Дето спрели хора,
спрял и сатаната,
разпрострял крилата
и посял раздора.

А пък бог да пази
п а т р и о т да срещнеш,
ти догде се стреснеш,
мигом ще те сгази…

Vlashki, Mladen. Oh, Prater, Prater!

In accordance with the unpublished texts of Ivan Shishmanov and to his correspondence with Aleko Konstantinov the article fallows the literary-historical path that has lead to the famous quote of Aleko Konstantinov`s Bay Ganyo: „Ehh Prater, Prater!“ The motive „Prater“ has been fallowed in the world literature, the unpublished study of Ivan Shishmanov about the Prater (1880) has been presnted, and the contextual circumstances around the creation of the feuilleton „Bay Ganyo comes back from Europe“ have been studied.

РАКУРСИ НА ДЪЛБИННОТО В „БАЙ ГАНЬО“

Румен Шивачев

В „Бай Ганьо“ ясно открояващата се опозиционна двойка: ***сянка***, в лицето на централния герой – ***анима***, в лицето на сестра му Марийка, отключва много посоки към по-дълбинното разбиране, както на Алековия герой, така и на именитото произведение. Самата опозиция е колкото психологическа, толкова и естетическа по своето естество. Макар и негова сестра, Марийка няма такава сюжетна и идейно-смислова важност, каквато имат, да речем, колективният образ на европейските разказвачи или образите на Марк Аврелий и Гедрос. Дори спрямо образите на Бодков и Асланов, сестрата на Бай Ганьо има несъществена роля и незначителен статут. Марийка лежи, сякаш не само действително, но и литературно мъртва, под карнавала от сюжети, безучастна към хранителните и другите шумове и тропания на собствения си брат, отвъд виковете, конфузиите и смеховете на кавалкадата от разказвачи и слушатели – на дъното на целия наративен поток, за който няма изгледи нито да пресъхне в пясъците на някоя епическа фабула, нито да се влее в някое безоточно и финализиращо метатекстово езеро. Разширявайки се безпрепятствено надлъж и нашир, този наративен поток прихваща в играта на отблясъците си все повече образи, в каквато и позиция да ги завари – фикционална или действителна (дописаният Бодков, К. Величков, племенниците). Макар и относително рано, симптоматичното въвеждане на образа на Марийка предвещава появата на множество вълни, набраздяващи и разколебаващи гладкото му иначе, хоризонтално равнище и свидетелстващи за неговия твърде неравен придънен релеф. Сиреч, за скритите възможности за промяна и освежаване, както в наративните стратегии, така и в структурата на персонажната система.

Тази разгърната „водна“ метафора ни бе нужна, за да онагледим не само тенденцията на разрастване на „Бай Ганьо“; на онази, заложена в книгата, неизчерпаемост на централния образ, която ту го приближава към публицистичните рефлекси и стилови позиции на автора, ту го отдалечава от конкретността на обществените фактори, полагайки го в сюжетиките на една по-обширна и вариативна художествено-условна фикционалност – сред свободните асоциации на авторското въображение. Разбира се, нивото на художествената фикционалност неравномерно, но постепенно спада от началото на произведението към фактическия му текстуален финал, но то само по себе си показва линията на превръщенческото движение на образа на Бай Ганьо; търсенето на такива негови позиции, от страна на автора, които хем да го запазят като *критически обект*, хем да го ситуират като *рупорен образ*. (Нашето мнение е, че авторът не би се отказал нито от едното, нито от другото – поне докато не се

откриe трета и вероятно синтезираща тези две противоположни позиции възможност.) Но въпреки спада си, нивото на художествената фикционалност все още се намира във висока степен на колебание спрямо нивото на действителността и дали образът на *съвременния българин* би стигнал дотам не само да остане *персонификация на колективната психика*, но и да се превърне в *персонифициран рупор на личните и директни Алекови* критически и обществено-политически адресати – това е въпрос, на който незавършеността на „Бай Ганьо" не ни позволява да отговорим. Горната метафора ни бе необходима още, за да покажем, че не всичко, което се проявява във видимия спектър на произведението, е така, както се вижда и както е зададено; че доминацията на първите значения на думите е един от факторите, които стоят в основата на противоположните възгледи за него, концентриращи едните в културно-психологическата и естетическата, а другите в историцистката, социално-битовата и идейно-смисловата дискурсивност[1]. При тази доминация на сигнификативния пласт на лексиката се откроява констелацията на отделни елементи, формиращи една специфична триада в цялостния изобразително-стилов облик на „Бай Ганьо": ***натуралистичност-експресивност-екстровертност***. *Натуралистичност* на визията, *експресивност* на говора (езика), *екстровертност* на обекта са важните доминанти в стила и изображението, които обуславят и преимуществото на ***графичността*** над живописността. Тази триада оформя *графичния рисунък* у Щастливеца[2]. Именно *графизмът* налага централният образ да бъде натрупван чрез сюжети-рисунки. В тях *„човешкият характер е набелязан, но вътрешното – пълнежът, дълбочината – остава"* (Зарева 1985, с. 84), тъй като същинският стремеж на автора е не да задълбочи и уплътни психологически хомогенен и естетически очертан герой, а да **персонифицира** (същевременно да конотира) една колективна характерност, един дух и фактически един архетип, проявяващ се при определени ситуации в различни лица и характери. Архетиповият образ на Бай Ганьо не би бил „уловен" (т. е., би имал съвсем различен, **не-колективен**, локално-индивидуализиран художествен континюитет), ако бяха използвани други наративни стратегии, които да го фабулират в устойчива и хомогенна белетристична структура. Първоначално уверената наративна стратегия – разкази в разказите – в която е вписан и образът на Марийка, се изчерпва и губи устойчивостта

---

[1] Повече от видно е, че „Бай Ганьо" разчита на първите значения на думите и че експресивният му стил е пряко свързан с натуралистичните изображения и визии на автора. Това е силно подчертано от изключенията им – импликациите на противоположни стилови позиции и изобразителни похвати. Освен импресионистичната картина, обрисувана от Марк Аврелий в „Бай Ганьо се върна от Европа", образът на Марийка добавя и интровертност, която е особено задълбочена от образа на Иваница Граматиков с придадения към него импресионистичен пейзаж.

[2] Макар да не го фиксира директно, Сн. Зарева провижда и твърде точно описва *графизма*, чрез който Ал. Константинов **само** *„маркира, нахвърля образа с помощта на беглата линия, без да налага като задължителен живописния пълнеж... По такъв начин се добива впечатление за **характерност**, но не и за характер"* (Зарева 1985 : с. 84, подч. – Сн. З.).

си, изисквайки транспониране на образа в други сюжетни линии и нарации (разкази в писма и интервюта, релативизиращи образа прехвърляния от трето в първо лице единствено число и дори разказвачески функции на Бай Ганьо). Вследствие на всичко това, той се мени радикално от едната крайност на *критически обект* в противоположната – на *рупор*, чрез който авторът „воюва". Причината за тази наративна и сюжетна разколебаност е не друго, а именно ***архетиповият характер*** на централния образ, който потенциира екстраполации в повече сюжетни линии и чрез повече наративни техники – всеки образ на Бай Ганьо изисква отделен разказ, не защото концепцията на автора за произведението е водеща, а защото зад самия образ стоят различни конкретики, в това число и ***физически*** лица с техните, иначе сходни по реакции, житейски ситуации, които подлежат на отделно разказване. Затова **„Бай Ганьовите истории нямат свършване"** („Бай Ганьо в Русия") – колкото разказвачи, толкова Бай Ганьовци. Оттук всъщност започва нарастването на образа, формирането му в поли-сюжетен персонаж. Дори самото *разказване* придобива характер на ритуал, чиято консервативна форма запазва възможностите за непрестанни допълвания на образа – достатъчно е към него да се прикачи един тематичен код, чиято красноречива референтност би позволила на всеки слушател (читател) сам да си проектира сюжет и да си създаде *разказ*: за Бай Ганьо и „*графиня Белозерская*", за Бай Ганьо и „*шкембе-чорбасъ*", за Бай Ганьо и „*бръснатите мустаци*" („Бай Ганьо в Русия"). По същия начин, по който е *разказано* за Бай Ганьо и (в) операта, за Бай Ганьо и (в) банята и т. н. Амплификацията протича преимуществено хоризонтално – по социалната полоса на националното битие. Въпреки това, не може да се твърди дали социалният пласт на образа и произведението е концептуално обусловен (преднамерено търсен) или необходимостта от мащабност на героя не налага на писателя да го мултиплицира в различни социални позиции[3]. Вече бе споме-

[3] Бай Ганьо е хем вчерашен чорбаджия, хем забогатяващ капиталист, хем хитрец със скъсан и тесен бедняшки фрак; хем е депутат, хем е председател на някакво бутафорно дружество. Или както отбелязва Д. Михалчев, *„че в него няма истинска характеристика, че контурите му се менят и губят: нито е гражданин, нито е селянин; ту е с фрак, ту е с пояс; ту е вестникар, ту е търговец на розово масло."* (Михалчев 1931 : с. 347; подч. м., Р. Ш.). На текстологично ниво, дори без да е съобразена ценностната хиперболизация на Европа, можем да продължим в духа на цитирания автор, че Бай Ганьо е ту европеец, ту българин (или че не е нито едното, нито другото), т.е., на фразата **„Европейци сме ний, ама все не сме дотам"** съответства една чисто формална *мета-фраза*: **Ганьовци сме ний, ама все не сме дотам!**, която може контрапунктуално да се отнесе към разказвачите и към други второстепенни лица. Видно е, че тук е заплетена една сложна каузалност на образа – не само какво е и какво не е, но и кое от кое произхожда. От интерпретацията на Д. Михалчев (но и не само от неговата) е видно още, че образът на Бай Ганьо е зададен и реализиран с амбивалентната тенденция хем да покрива означеното със социални и битови атрибути национално пространство, хем да се изплъзва от техния обсег. От друга страна, социологистичната интерпретативно-тълкувателна линия провижда в автора *„наивен дребнобуржоазен демократ"* (Бакалов 1973 : с. 184), който не е класово и идейно „осъзнат" и този „недостатък" намира място в творбата. Може би точно затова социалните позиции на Алековия герой са интуитивно насочени към формите на кла-

нато в предните части на нашето изследване, че разгръщането на функционалните сектори в едно общество неминуемо води и до разширяване обсега на действащите в него архетипови системи, фигури, представи. Точно това обстоятелство лежи в основата на социологистичната интерпретативно-тълкувателна линия, широко „отваряйки" и идеологическия дискурс като налагаща се доминанта. Но сюжетните различия в социалните статуси и психологическите функции на Бай Ганьо подсказват, че по-скоро е търсена мащабност, а не социална определеност, още по-малко пък – диференцираност. На тези различия се дължат и неговите ***превръщения***, случващи се **почти винаги** между самите сюжети – някъде в „мистичното" пространство на метатекста. Процес на *превръщение* е показан единствено в началото на книгата с преобличането на героя, в което обаче той съвсем не участва сам. *Превръщенията* му иначе са изречени post factum: **„с тая разлика само, че си турил връзка и освен това, сега има и по-импозантна външност, и чувство на собствено достойнство и преимущество..."** („Бай Ганьо се върна от Европа"). Каквито и да са обаче, именно *превръщенията* поддържат тънката *мито-епическа* нишка в творбата; точно те са и свързващото звено, което обединява различните Бай Ганьовци в синекдохата *„... разкази за един съвременен българин"*, т.е., в **произволен знак за цяло**. На текстологично ниво формулировката *превръщения на Бай Ганьо* е **синтагма**, изразяваща динамизма и множествеността му като фигурализиран, завършен **архетипов образ** в националната му *разносоциална* поливариантност (разпространимост). Тя се отнася към горния *културален слой*, включващ социално-историческата му обусловеност в нейната синхронна непосредност. На метатекстово ниво пък, формулировката *превръщения на Бай Ганьо* е **парадигма**, засягаща натрупаните и унаследени *културални слоеве*, чиито съдържания са още аморфни, за да фигурализират един **архетипов образ**, но са достатъчно потентни и активни, за да излъчват и поддържат *луминозност* и *метафизичност*, необходими за неизчерпаемостта и многообразието на визиите му. И в двата случая обаче, *превръщенията* (преображенията) са ключово важен **митологичен мотив**, без който образът

стова самоидентификация. От трета страна пък, персонажната и композиционно-сюжетната структура на „Бай Ганьо" също са неустойчиви, тъй като авторът *„по природа е чужд за всяко съображение и пресмятане при композицията на произведението"* (Ангелов 1970 : с. 116). Цялата тази комплицирана разцентрованост и съответно категориална нехомогенност както в творбата, така и в авторовото отношение към нейната структурираност, се дължи на две от най-важните качества на архетипа – ***метафизичността*** и ***луминозността***. *Относителността* на образа, подчертана и чрез многобройните му интерпретативно-тълкувателни постановки, е резултат именно на тях, но и на адекватния творчески континюитет на автора, за когото в пълна степен е валидна квалификацията, че е *„най-нелитературният, некнижен, безхитростен български писател"* (Жечев 1989 : с. 97). Това не е само идеалистична, позитивно конотирана особеност, а **същностен функционален фактор**, който обуславя ***суб-литературния*** характер на творбата и героя и който изисква различна методология на изследване, тъй като техният прочит в традиционната литературност би бил непълноценен. На него се дължат както качествата и недостатъците, така и взаимоотношенията помежду им, тяхната спойка – за да стане „Бай Ганьо" произведение с национална значимост.

би бил решен и завършен (изчерпан), а произведението би било видово и жанрово рамкирано (установимо), като и то, и образът биха загубили своята същинска изразна стойност[4]. Вярната и важна констатация на Т. Жечев, че *„Бай Ганьо не се променя, не търпи никаква еволюция"* (Жечев 1989 : с. 92), се обяснява именно с ***превръщенческата природа на архетипа***, чиято консервативност, дължаща се най-вече на генеалогични фактори, е зависима **не** от самия архетип, а от насрещните въздействия (доколкото може въобще да се говори за зависимост). **Не** архетипът се променя, а (въз)действащите фактори са различни. *Превръщението* е **трансцендентен преход** от ситуация в ситуация, от епоха в епоха, от дреха в дреха, който е по-скоро скокообразен, отколкото равноделен, балансиран и наблюдаем (с луфтове между своите фази-сюжети, фази-портрети, фази-социални позиции и пр.). То съвсем не е алтернираща промяна на същността, тъй като на нея би съответствал напълно различен архетипов образ. По този начин *превръщението* реализира (изразява) **безсмъртието** на архетипа-(анти)герой, в което ситуациите, епохите, дрехите само преминават, а техните съдържания и смисли се унаследяват и напластяват в *несъзнаваното* като **възможности**, които могат в подобни ситуации отново да го върнат в реалността; като **вероятности**, които при подходящи условия могат да го случат отново. Този път, обличайки архетипа-(анти)герой в знаковостта на новата ситуация, епоха или атрибутика[5]. Тук **не дрехите**, а

---

[4] Загубата на изразната стойност на произведението и героя би означавало трансформация в съвсем различно митологично русло и в различен тип художествен образ (вж. Гайер 2001 : с. 11). Тогава изобщо не бихме говорили за Бай Ганьо, а за друг герой и друга творба.

[5] Това азбучно правило за ***превръщението на архетиповия образ*** се прояви блестящо при промените от 1989 г. Нещо повече, неговото пред-между-превръщенческо латентно битуване е нееднократно засичано и фиксирано още преди тях. Един красноречив пример: *„Юлският пленум вдигна завесата пред обществените нередности, в които очебийни* ***национални черти*** *напомнят за* ***познатия дух на байганьовщината*** *и нейните съвременни* ***„превръщения"***... *Борбата срещу* ***днешните байганьовци*** *е тежка и сложна, защото те не убиват с куршуми, а с думи, взети изцяло от речника на марксизма"* (Пондев 1989 : с. 6 и 16; подч. м., Р. Ш.). Тази метатекстова констатация за архетиповата поливалентност на Алековия герой, към който безпроблемно, историцистки и като *наложено превръщение* е *дописано* както диахронно *убиване с куршуми*, така и синхронни *лексикално-говорни трансформации*, свидетелства по категоричен начин и за още нещо, изключително важно: че – добър или лош – архетипът не може да бъде отстранен или прибавен с никакви организирани и съзнавани намерения, директиви и *„борби"*, от никаква целенасочена воля, тъй като той битува в *несъзнаваното*, било то колективно или лично. А банална историческа истина и психологическа закономерност е, че още от времената на гръко-римския свят до наши дни **никоя** диктатура, демокрация или колективно организирана воля не се е домогнала съзнателно да променя, да форматира и въобще преднамерено да внася свои съдържания в *колективното несъзнавано* на отделен човешки контингент или на цялото човечество. На него се дължи силната и динамична, виталната, повратлива и ***превръщенческа*** **автономност** на архетиповия образ; на него се дължи още простичкият, невпечатляващ факт, че историческите епохи и техните тенденции, **техният дух**, не се създават съзнателно, не възникват вследствие на съзнателно организирани действия, а винаги са резултат на комплекс от назрели предпоставки, при които *съзнанието* има ограничена роля и скромен ефект. Така и организираната социалистическа конфронтация с този национален архетип – както всяка директ-

смяната им е натоварена със съответната символика – дрехите са прости аксесоари на ситуацията и сигнификати на епохата, през които преминава и *превръщенчески прехожда* архетиповият образ на Бай Ганьо. Както в художествения текст, така и в критическия метатекст, *превръщението* е пряк резултантен израз на **трансценденцията** на архетиповия образ, произтичаща от неговото важно качество – *луминозността*. За добро или зло, **без *превръщения* не бихме имали нито „Бай Ганьо", нито Бай Ганьо**. Затова в хода на наблюденията ни е нужно да се отклоним и да поясним двустранната – *консервативно-адаптивна* – дълбинност на Бай Ганьовите *превръщения*.

Превръщенческият характер на *архетиповия образ* е превъзходно зададен от Юнг в едно от универсалистичните му определения: *„Архетиповете са системи на **готовност за действие** и в същото време **образи и емоции**... От една страна, те представляват много силен инстинктивен **консерватизъм**, а, от друга страна, са най-ефективните възможни средства за инстинктивна **адаптация**"* (Шарп 2006 : с. 38; подч. м., Р. Ш.). Съчетанието на **консерватизъм** и **адаптация** съвместява две противоположни състояния, чието напрежение е иманентно заложено у всеки човек до дълбинното ниво на инстинктите и емоциите му. *„Готовността за действие"* пък, представя (е израз на) ***латентния интензитет*** на това напрежение, при който съдържанията на *консерватизма* и *адаптивността* интерферират с променливи доминации. Този интензитет работи подпрагово (затова е *скрит, латентен*) и **никога** не е в нулева точка, тъй като стои в основата на **цялата жизнена енергия**. В критични и кризисни ситуации и промени той нараства и *архетипът* се проявява във видимия спектър на битието, откъдето може да бъде творчески засечен. Не че *архетипът* е въобще невидим и неосезаем, но нарастването на напреженията концентрира в него много повече енергия, която го поставя в съвсем нови динамични позиции и отношения. (Тук творческите възможности се свеждат само до синтагматично или парадигматично описание на архетиповия образ, чрез което той се извежда от *несъзнаваното* и се довежда до *съзнанието*. *Съзнанието* обаче съвсем не се идентифицира с *психологията* и на тази аксиома се дължи новото потъване-връщане на *архетипа* в областта на *несъзнаваното*. С други думи, той отново попада в сферата на *вероятностите*, за които споменахме по-горе, в латентността на своята *„го-*

на и преднамерена конфронтация – се оказа повече вредна, отколкото безполезна. Тук оставяме настрана очевидната иначе тенденция, разкрита в цитирания текст, че Бай Ганьо адаптира към себе си самия марксизъм, който пък заплашва националната му идентичност със своето домогване към пан-социална асимилация. *„Хората не понасят пълната загуба на архетипа"* (Юнг 1999 : с. 80) и *дописването* на образа на Бай Ганьо с различните почерци на националните епохи съвсем не е завършило. Появата на нови художествени произведения с образа на Бай Ганьо, макар и като епигони, недвусмислено свидетелства за *превръщенческата устойчивост на архетипа*, в която те хем афишират **консервативността** му, хем изразяват **адаптивните** му способности да се преоблича в нови дрехи, били те сюртуци, фракове или пояси; да преминава в нови епохи, били те робски, тоталитарни или демократични.

товност“ [6]). Ако не излезе на повърхността, това означава, че или ситуацията още не е стигнала до нивото му на актуалност и форматиране, или самият интензитет на интерференциите между *консерватизма* и *адаптивността* на *архетипа* е капсулиран. Ето защо образът на Бай Ганьо **прототипово** и все още „мирно“, ***симптоматично***, битува у Войниковите и Каравеловите герои до Вазовите *чичовци* и други писатели, от една страна, а от друга, във всекидневието на българина, независимо в какъв режим на колективна организираност се намира[7]. Сам по себе си той е **не консервативен**, а адап-

---

[6] Юнг понякога допълва отнасящите се до архетиповете понятия „*вероятност*“ и „*готовност*“ с понятия като „*сили*“ и „*тенденции*“, за да подчертае, че те не са празни форми, а подлежат на фигурализация и винаги имат обем, енергия, съдържание и посока, т. е., представляват комплексни потенции: „*Те* (архетиповете – б. м., Р. Ш.) *се държат същевременно като сили или* ***тенденции*** *към повторение на същия житейски опит*“ (Юнг 2004 : с. 92; подч. Юнг). Специално тук ученият има предвид онези „*наслоявания от постоянно повтарящ се житейски опит*“ (Юнг 2004 : с. 91), които първоначално работят във всекидневие, необременено от особени социални колизии и сътресения. В нашия случай това е негероическият и тривиален аспект на турското владичество. Разказвачите в „Бай Ганьо“ са типични представители на всекидневието в неговия монотонен и тривиален ход – те съвсем не са представители на промените, на големите колизии и трасформации. При такова всекидневие архетиповете не са поставени в екстремни ситуации и ***байганьовци*** могат да се срещнат и опишат както по времето на Каравелов, така и по времето на социализма или днес. Освобожденията, революциите, радикалните промени обаче, поставят архетиповете в такива ситуации, при които те, дори да се въвлечени в активно участие, попадат в сферата на раздвоеност между стария натрупан „*житейски опит*“ и новите житейски условия; в **дисоциращ процес** на адаптивни трансформации на старите съдържания в своята същност към новите изисквания. Което съвсем не е повърхностен, още по-малко съзнателен, контролиран и едностранен процес. Напротив, при него се активира инстинктивно-емоционалният спектър в цялостния континюитет и съзнанието се подчинява на рефлексивни мотивации.

[7] Свободата преди Освобождението и свободата след него са две различни свободи. Това е ясно отразено в *прототиповите* на Бай Ганьо герои, при които националният комплекс още не е придобил екзистенциална и емоционална оцветеност – *прототипите* му си остават дребни, битово-махленски байганьовци, байганизиращи битието, цивилизацията и съселяните си в рамките на един установен режим, който им предоставя известна свобода на поведение и говорене. Освобождението обаче налага смяната на този режим и води до **инфлация** на запазените колективни ценности – националните себепредстави и самочувствие – (в противоположност на крайната **дефлация** на националното у *юрода* на Паисий), предизвиквайки силна екзистенциална обагреност, като националният комплекс добива водеща вътрешно-колективна роля. **Психологическият резонанс**, който Освобождението предизвиква, се проявява обаче по-бавно, по-незабележимо и на по-дълбинно ниво при смяната на старата институционална, езикова, културна и междучовешка организираност на битието, макар тя да е и пряк, и непряк резултат на този резонанс. Затова *прототиповите байганьовци* преди Освобождението и *байганьовците* след него се оказват от две различно свободни страни на националния комплекс. Така чрез прототипите на Бай Ганьо можем да проследим генезиса и прехода на архетиповия образ през границите на епохите, при който *превръщението* му е само индикатор на явленията в историческата процесност (освобожденията, революциите), независимо колко радикални и значими са те. Освобождението се оказва кардинален ***мета-фактор*** за трансформацията на прототипите на Бай Ганьо в неговия конкретен образ. Повече от видно е, че на тях липсва силната национална обагреност, която има Алековият герой. Тук остава открит въпросът дали

тивно-прогресивен образ. Напластените в житието му културални слоеве обаче са главният задържащ и консервативен фактор, който е здраво, почти неотделимо срастнал с родово-етническата му тъкан (съвсем не бихме преувеличили, ако кажем „родово-етническия му **корен**", което означава, че за да се приобщи той към по-високо ниво на светоотношение, трябва коренът му да бъде ако не изтръгнат, то сериозно генно модифициран – опит, какъвто вече е правен при про-съветския тоталитаризъм, и тенденция, която съвсем не е чужда на нашето ориентирано на запад съвремие). Точно този фактор опортюнистически го „дърпа назад", поддържайки по този противостоящ начин адаптиращите го *превръщения*. Затова образът на Бай Ганьо като **синтез** на *консервативността* и *адаптацията „не влиза в противоречие с неговата непрекъсната метаморфоза, с безбройните му превъплъщения"* (Иванов 1999 : с. 30). Вертикалните промени са винаги по-бавни и по-заредени с опортюнизъм от хоризонталните и в тази аксиома се разполагат целият образ на Бай Ганьо, целият много-спектров смях и критицизмът на Щастливеца, а с тях и целият стратегически арсенал в рецепцията на творбата.

При втората възможност – на *капсулиран интензитет* – или настъпва **идентификационна смърт**, каквато е фиксирана в *юрода* на Паисий, или започва трансформативно пренасяне към други архетипови конфигурации (тъй като *несъзнаваното* – както отбелязва и сам Юнг – е **процесен континуум**, от който de facto „тръгват" архетиповите образи, и е практически неизчерпаем, потенциирайки неограничен брой интерференции). Нещо повече, именно *превръщението* способства подновяването на разказването за Бай Ганьо в различни сюжети и от различни позиции, затова самото разказване се ритуализира. Като култово повторение ритуалът непрекъснато го обновява и обуславя във висока степен неговото митологично обрастване (от този аспект необходимостта от култ изисква и постоянно актуализиране на архетипа, така че дори да загуби стойността си, той ще бъде извикван в колективните представи). В „Бай Ганьо" ритуалът изразява себесъзнаване и съответно – като негов рефлектен резултат – *пренасящо себеизтласкване*, поради което освен с обилен смях, скрупульозен срам, опашати лъжи и забавления, е съпроводен и с очебийни байганлъци, показващи, че архетипалността на неговия образ, ма-

---

Освобождението трябва да има рецептивна стойност или не. В литературата за „Бай Ганьо" този *мета-фактор* непрекъснато налага на авторите да се съобразяват, макар че в творбата изобщо не се говори за него. Съобразяването с Освобождението недвусмислено показва, че като **архетипов** образът на Бай Ганьо се разпростира отвъд кориците на книгата – далеч преди и след написването й; още преди да е помислен и артикулиран, а съответно и подложен на активността на съзнанието, поради което и като художествен образ, той *„не само не изчезва, но и заема все по-обширни символични пространства, улеснен от липсата на конкурентни по сила и противостоящи по ценност литературни образи"* (Иванов 1999 : с. 23). И съвсем не накрая: че се простира както на повърхността на националния живот, така и в душевните му подмолия. Ние също се съобразяваме с Освобождението, тъй като разглеждането на един очевиден **архетипов образ** не може и по принцип да остане без психо-исторически аспекти, били те битово, културно, социално, художествено-творчески или критически профилирани.

кар и доведена до съзнанието, остава все пак да битува и да се проявява и в *колективното несъзнавано*, представено в разказващите (т.е., че на едно ниво тя се съзнава, но на друго остава несъзнавана). Към всичко казано дотук обаче, трябва да подчертаем, че *превръщенията* на Бай Ганьо **не са интенционален продукт**. Те са *метатекстов резултат* – резултат от натрупаната многостранна и **поли-психологическа цялост** на образа, от една страна, а от друга, на свързаните с нея интерпретативно-тълкувателни стратегии при рецепцията му, които също способстват митологичното му обрастване. В този ред на наблюдения е необходимо да добавим още, че в немския език глаголът „erzdhlen", освен „разказвам", има един допълнителен и важен семантичен нюанс на „номерирам", „от-на-броявам", „из-на-реждам" – от zdhlen, броя, и Zahl, число, брой – което пряко кореспондира с ритуализацията на *преразказването* на героя, като заделяне, изреждане, наброяване, сегментиране на самостойни фрагменти-случки, които го и сглобяват в определени ракурси. Така че, не можем да говорим за *разказите* само в традиционния им смисъл, а и в значението им на из-брояване, на-трупване, над-граждане; на серийност или ***некаузална верижност***; на селективно-обособяващ *прй-говор*, *прй-казване* на един и същи обект, както пише Мари-Луиз фон Франц[8]. От тази гледна точка, в „Бай Ганьо" редът на *разказващото номериране* се различава съществено от митологичното архетипово броене, притежавайки свое специфично нареждане (като един от факторите, според нас, е твърде плътната релация *фикция-действителност*, където определени фикционални сегменти или цялости претендират за тъждественост с действителността и обратно – например, в „Бай Ганьо в Дрезден" и „Бай Ганьо прави избори"). Редова последователност може да се открие лесно в двете главни части „Бай Ганьо тръгна по Европа" и „Бай Ганьо се върна от Европа". Те обаче са предхождани от един общ пролог, на преобличането, след което героят става европеец и тръгва към

[8] Освен че обозначава *разказването* като *„номериране"*, авторката отбелязва *erzdhlen* и като *„давам число на един архетипен образ"* (фон Франц 2002 : с. 108). Тя намира подобна близост и във френските глаголи raconter – разказвам, и compter – броя, изброявам. Фон Франц „слиза" до дълбинната основа на мито-разказването: *„отначало човек знаел, че като разказва митологична или архетипова приказка, наподобява броенето"* (пак там). За разлика от физическото бройно номериране обаче, което има количествен аспект, митологичното *разказващо номериране* има качествени характеристики, тъй като е референт par excellence на психологическото световъзприемане, което протича единствено и винаги в и чрез ***душевни образи***, сиреч, чрез душевни и емоционални трансформации на непосредствено видимите обекти и процеси (превръщане на действителността във фикция). Длъжни сме до добавим, че разплитайки сложността на *душевните* (*респективно архетипови*) *образи*, Юнг на различни места възсъздава дълбинните процеси на тяхното възникване, в което участва и художественото мислене. А именно: тъй като душевният образ *„не е продукт на рационална рефлексия,... най-добре може да бъде описан като художествена представа"* (Юнг 1993 : с. 169) и впоследствие, като *„предформа на идеята"*, да се превърне в *„обобщаващ израз на живия процес"* (Юнг 2005 : с. 516), т. е., на действителността. Ритуализираното разказване утвърждава точно този *архетипов* (*душевен*) *образ*, който в творбата стои в основата на действителните лица, представящи не само образа на Бай Ганьо.

Европа. Макар да е по-пряко свързан с *европейската* първа част, този пролог съвсем не се изчерпва с нея, а е здраво свързан с *българската* „Бай Ганьо се върна от Европа". Причината е, че той работи като символен акт **въобще на раждането** на героя, а не само като целенасочено и конкретно тръгване. Както сме показали в други наши текстове, това е безспорен акт на спонтанна **колективна екстроверсия**, при който Алековият герой се устремява към Европа като към ***външен*** обект, изразявайки следосвобожденските нагласи и тенденции на европеизация у нас. „Бай Ганьо се върна от Европа", както и следващите текстове обаче, са израз на обратна, също така спонтанна, но усложнена **интроверсия**, илюстрираща насочването (нагласата) му към вътрешния обект – България. Сложността произтича от обстоятелството, че тук имаме **екстроверсия върху екстроверсия**, но в условията на ***интровертиран***, т.е., насочен и положен в себе си обект. Тя се изразява в запазената **екстровертност** на образа, който – вече от позициите на вътрешното (си) пространство – се насочва отново към външни обекти, представляващи обаче и негови структурни топоси. Въпреки различните психологически нагласи и мотивации на ***героя-екстроверт***, топосите на външния обект (Европа) и тези на вътрешния (България) имат близък статут, затова той се държи еднакво насочен към тях като към **външни** обекти. С други думи, нагласата му към тях остава екстровертна. Така *интроверсията* функционира като ***вътрешна екстроверсия***. Такива външни обекти в Европа са, например, операта, изложението в Прага, Швейцария, а в България – самото завръщане, вестникарството, дворецът, депутацията. Но и всички други топоси вън и вътре в страната представляват в по-голяма или по-малка степен обекти на екстровертните нагласи на Алековия герой – обекти, в които трябва спонтанно и агресивно да се навлезе, независимо дали това ще стане с прагматично, търговско, битово или властово поведение. След раждането на героя неговата *екстроверсия* се изразява в пътуването му из Европа, което и по принцип в митологичен аспект репрезентира излизането на архетиповия образ от трансценденцията. Ако не излезе от нея (т. е., ако въобще не пътува), образът на Бай Ганьо би останал капсулиран в собствената си **симптоматика**, като отново би потънал в лоното на Войниковите и Вазовите *прототипи* (което би било очевиден акт на **регресия**, а не на прогресия). И разбира се, не би рефлектирал Освобождението (то, сякаш, няма да се е случило). Екстровертните нагласи и пътуването му към Европа са прояви на национално само-идентифициране, докато интровертното завръщане в България е акт на себе-установяване и раз-полагане в полето на придобитата идентичност, независимо от заявеното ниско ниво на нейната постигнатост. Без последващата интроверсия екстровертното пътуване към идентичността е несъстоятелно и безсмислено. Това е всъщност една от редовите последователности, обезпечаващи с логика символния ход на *„невероятните разкази"* за Бай Ганьо. От своя страна, интровертиращото връщане в България е слизане в оная „юдол на мъртвите души", които въобще подлежат на витализация, тъй като са неиндеферентни към генералния референт – Европа

– и не разполагат с полето на идентичност, което тя разпростира. Дори в *европейската* част разказвачите нямат такъв практически дусег с Европа, какъвто имат с Бай Ганьо. Те се намират в Европа, повече за да се срещат с него, отколкото за да пребивават в нея. Тяхната само-идентификация е индиректна – чрез Бай Ганьо. За тях по-скоро той е проблем, а не Европа. Наред с това, без *интроверсията* архетиповият образ на Бай Ганьо също не би регистрирал Освобождението като генерален динамизиращ *мета-фактор* и също би останал в *симптоматиката* на маломерните световъзприятия и незначителните битови екзистенции на своите собствени *прототипи*. Тук един евентуален обратен ред на *мито-разказващото номериране* (от интроверсия към екстроверсия), макар и принципно възможен, според нас, е и нереален, и нереализуем, тъй като Европа, както вече отбелязахме, функционира в творбата като централен референт[9]. Без него всяко раждане и движение, съответно и разказване, е безсмислено, а *интроверсията* не би могла да се осъществи просто така – **без никакъв** референт. Като вътрешно насочена едноактна нагласа, т. е., без *опората* на своята референциална противоположност, екстроверсията, тя би потопила героя в такива дълбини, които въобще да обезпредметят необходимостта от излизане от каквато и да било трасцендентност (а оттам и от пътуване, тъй като Европа ще се окаже напълно нереферентен фактор). Героят тръгва и се връща не ***от-в-България***, а ***в-от-Европа***. Фрагмент от дестинацията е премълчан, спестен, укрит. Или само-разбиращ се, само-показващ се, само-означаващ се, само-знаещ се – тръгна по вън, излезе (си); после се върна от вън, влезе (си). Тук е необходимо да отбележим, че антропонимът се обособява и отграничава от топонима. По този начин той частично се освобождава от национално-колективната, унифицираща го метафорична идентификация *Бай Ганьо* ***е*** *България* (и оттук: *България тръгна по Европа* и *България се върна от Европа*). Обособяването е съпътствано от уточнение в подзаглавието, че става дума за *един съвременен българин*. Така частта е представена чрез цялото, като значението, идентифициращо *един съвременен* с *Бай Ганьо*, не е заменено, а е пояснено и допълнено с *българин*. Макар да е дискусионно дали Ал. Константинов има предвид „целокупния" или някакъв смислово ограничен и усреднен (типизиран) българин, метафоризмът се размива в синекдохата, а значението *един съвременен* се носи произволно сред обширното семантично пространство *българин*. ***Образът, означен като „Бай Ганьо", прераства от знак в символ и се потапя в дълбинността на архетипа.***

Така редът на *мито-разказващото номериране* се свежда до: **I. раждане-сътворение** (прологът) – **II. екстроверсия** (към Европа) – **III. интроверсия** (в-към България). С този чисто психологически ред обаче се изчерпва и цялата *редовост* на разказите, тъй като тя не би могла да се задълбочи ни повече, ни по-малко, за да придаде по-подробен и последователен характер на цялото *мито-разказващо номериране*. Причината е, че вътрешният ред на отделни-

[9] Както Освобождението е основен *мета-фактор*, така и Европа е централен ***референт на идентичността*** не само вън, но и вътре в България.

те разкази в „Бай Ганьо“ е произволен и се вмества под прага, под линията на заглавието на първата част, което участва в *общата номерация*, съответствайки напълно на отразените екстровертни национални нагласи. Т. е., в нея съществува една *извън-редовост* на разказите, които нямат последователност, за да се впишат те в реда на *мито-разказващото номериране*. В този смисъл ние не само споделяме виждането на Ж. Иванов, че историите за Бай Ганьо са *„равноредови истории на „Бай Ганьо се върна от Европа“* (Иванов 1999 : с. 152), но и подчертаваме, че тази *равноредовост* се отнася и за „Бай Ганьо тръгна по Европа“, както и за текстовете след тези части. Макар и формално номерирани, разказите в първата част нямат сюжетна, логическа и темпорална свързаност. Те са напълно произволни и наподобяват жители на „дядовата ръкавичка“, в която винаги има място за още един №, за още един Бай Ганьо. Няма никакво значение дали №2 („Бай Ганьо в операта“) предхожда или не №3 („Бай Ганьо в банята“) – логиката по-скоро би номерирала тези разкази обратно. „Бай Ганьо тръгна по Европа“ и „Бай Ганьо се върна от Европа“ са шапките, под които без ред може да се пъхне всеки мустакат, грозен, арогантен или дори безумно красив левент, разказван като „Бай Ганьо“. Предложеното от нас *мито-разказващо номериране*: *I. раждане-сътворение – II. екстроверсия – III. интроверсия* се опира на автентичното текстуално подреждане на частите, тъй като намира в него една духовна реалистичност, подсигурена от правдоподобна психологическа каузалност, касаеща обаче континюитета на писателя. На нея се дължи както външният (същински психологически), така и вътрешният „разбъркан“ (чисто литературен) ред на разказите в творбата. Това е по-скоро спонтанен психологически, отколкото интенционално обусловен и търсен художествено-творчески ред. Ако използваме маринистката поетическа образност, първоначалната екстроверсия на Бай Ганьо към Европа наподобява изтласкана морска вълна, която залива брега и след това се прибира (интровертира) в-към собственото си пространство, клокочещо във вечно неспокойствие и водовъртежи. Тя самата е част от морето и не може нито да бъде нещо друго, нито да го изнесе (пренесе) цялото. Освобождението като *мета-фактор* освобождава не само формите, но и подтиснатите и натрупани в тях енергии и съдържания, чийто интензитет е толкова голям (поради затвореността им), че ги изхвърля отвъд първоначалните граници. След което, вълнбта се прибира, влачейки със себе си части или фрагменти от брега, които обаче действат като **реактиви** вътре, в собствения й морски ареал, част от който е и самата тя. Разбира се, това поетическо сравнение може да се разшири, но и така то добре илюстрира естествения духовно-психологически ред както на творческия рефлекс на Щастливеца (респективно, на композицията, в която са положени частите на „Бай Ганьо“), така и на отразения от него импулс на комплексни национални промени, чието средоточие резултира в образа на Бай Ганьо. Не можем накрая и да не отбележим, че наличието на някакъв друг външен или вътрешен ред на разказите предполага и наличието на една определена фабула, а оттам и по-плътна целенасоченост на интенционалността на

творбата. Те обаче съвсем не са характерни за „Бай Ганьо". Психологическият аспект към *„редовостта"* на разказите се налага като естествено заместващ (или компенсиращ) чисто литературния подход на автора и градежа на произведението, потвърждавайки по твърде убедителен начин съществената и активно работеща особеност, маркирана от цитирания Т. Жечев (но и от други критици) за Щастливеца като ***„най-нелитературния"*** български писател (вж. бел. 3). Без да навлизаме в изключително сложния и обширен проблем за *интуицията* на Ал. Константинов, (особено за плътността на комплементарната двойка противоположности ***инстинктът „Бай Ганьо" – интуицията „Алеко Константинов"***), ще добавим, че за нея съвсем не е необходимо да се опира на литературно-естетически, характерологични или мировъзренчески познания и опит. Нейната креативност е достатъчно ефикасна както при най-повърхностни наблюдения, така и при най-непосредствени впечатления, но така също и при съвсем свободен – първично рефлективен – художественотворчески подход.

Връщайки се към формулировките на *превръщенията на Бай Ганьо*, трябва да отбележим, че Ал. Константинов следва първата и външна, синтагматична линия на непосредствените прояви на архетиповия си герой (което се дължи именно на *нелитературността* на възгледите и подхода му). Пред писателя не стои задачата да го задълбочава и обяснява, а да описва видимите му проявления и по този начин да го натрупва, разгръща и наставя. Мотивациите на Бай Ганьо се свеждат до първични интелектуални и емоционални адаптивни рефлекси, инстинкти и инициации – от реакцията при смъртта на сестра му Марийка до правенето на вестник. Тази тоталност на видимостта и непосредствеността на образа обуславя неговото линеарно сюжетно разгръщане, за което най-подходящи са кратките повествователни форми. Те внасят по-силна експресия, допускат повече аспекти към образа и го правят по-сугестивен; те тушират психологическата му нехомогенност, само загатвайки определен характер и психология, и пространно разширяват обхвата му, покривайки достатъчно широк диапазон от заложената в него идейно-възгледова и емоционална негация, като при това я оставят отворена за пространни интерпретативни дописвания. Същевременно икономисват текст, спестявайки всякакви ретардиращи преходи от една ситуация в друга, от една визия към друга. Така той нараства като един и същи персонаж в различни сюжетни лица. Краткостта на повествуването води до такава прекъснатост на образа, която всеки път позволява различен сюжетен заход към него, вследствие на което мащабите му нарастват и го изграждат като една **поли-психологическа цялост**. *Превръщението* изглажда всички различия и противоречия в образа и споява фейлетонно-очерковите *разкази* в едно некаузално *фрагментирано мито-епическо* цяло; в една ***„приказка без край"*** по израза на М. Емде. Например, една повест би поставила творческите импулси на Ал. Константинов в съвсем друг форматен калибър при транспониране на образа, превръщайки автора от *„най-нелитературния"* в твърде литературен. Самите разкази са

разно-обемни и тази колебливост подсказва, че една по-разгърната и устойчива форма на повествуване би била неподходяща и не би реализирала идеите му, дори в техните първични хрумвания, замисли и визии (ако използваме израза на Т. Жечев, тя би затворила творбата само в параметрите на литературността). Сатиричната конотираща тенденция центростремително динамизира и ускорява *разказваното*, чиято експресия поддържа натуралистичната непосредственост на изображението. Езоповската иносказателност липсва, а с нея търпеливото и обясняващо художническо смеене над сатиричния обект (респективно, навлизането под повърхността на неговите мотивации). Образът на Бай Ганьо не изглежда загадъчен и алегоричен, а напротив – той е представен в цялата възможна, директно натурализирана опростеност. На пръв поглед е от ясен по-ясен, очеваден и каузален, но при по-внимателен поглед той се оказва неустойчив, размит и ако не акаузален, то поне мета-каузален – здраво констелиран с отвъд- и интер-сюжетни фактори. Точно този начин на изобразяване „едно към едно" е причината неговият образ – като център на „разбягващи се галактики" – да остава открит за множество интерпретации и да предизвиква най-раздалечени и противоположни възгледи; да изглежда не по-малко сложен от една разгърната алегория. Макар и линеарна, *превръщенческата* му динамика е достатъчно интензивна и продуктивна на подобия, затова писателят не само не инвестира идейно-смислово внимание във второстепенните образи и не заявява някакъв естетически концептуален интерес, но и не се влияе от това в каква жанрово-видова рамка ще попадне неговият герой – дали „Бай Ганьо" ще се оформи в роман, повест, сборник с разкази или комикс.

Споменатите по-напред ***натуралистичност*** на визията, в която е показан; ***експресивност*** на гувора, с която е артикулиран; ***екстровертност*** на нагласите, с която е характеризиран, се дължат именно на *синтагматичната линия*, в която е разтегнат и вместен образът на Бай Ганьо. Те се формират като констелирани доминанти и определят както неговия, така и на произведението изобразително-стилов **графизъм**. Колоритът на *графичния рисунък* в творбата възниква не толкова от психо-естетическо и културално вертикализиране, колкото от социално-битово и директно илюстративно хоризонтиране; не толкова от проективно уплътняване на характерите и изображението, колкото от подробно (обстоятелствено) щрихиране на реалиите. Разказването за Бай Ганьо е повече *илюстративно описване*, отколкото *характерологично структуриране (анализиране)*[10]. Ал. Константинов има изключително жив усет за

[10] Точно поради това, М. Ралчев противопоставя *„физиономичното"* (илюстративно-описателното), в което има само *„известна доза от психиката"* на Бай Ганьо и е характерно за *„неговия външен тип"* (Ралчев 1943 : с. 15), на самата психика (структурно-характерологичното, работещо във вътрешния тип). Авторът говори за ***дисоциативен образ***, намиращ се – поради дисоциативността си – в състояние на перманентна криза: *„И изразът на това състояние е сблъскването на физиономичното с психологичното; кризата, която се създава от тия две състояния, криза обаче, станала постоянно състояние у Бай Ганьо"* (Ралчев 1943 :

пластичността на детайла и неговата доминация напълно компенсира отсъствието на всякакви психо-естетически пълнежи и дълбочини. Живописността в произведението се дължи предимно на инвенционално богатата екстериоризация, наситена с панорами и детайли (обобщения, жестове, артикулации), които не само динамизират, но така също уплътняват и оцветяват сюжетните действия и пространство. По този начин те компенсират отсъствието на *„живописен пълнеж"* и пластично нюансират *„физиономичното"* вече не само у централния образ, но и в цялата персонажна система[11]. Нещо повече, богатата екстериоризация налага колоризиращ ретуш върху водещите графични линии, съсредоточени около действащите лица и вплитащи *живописни нишки* и *физиономичност* в речта и описанието на героите, които **само подсказват** определена психология (не бихме се въздържали да кажем, че в този смисъл

с. 19). Интерпретирайки *физиономичното* като част (*„известна доза"*) от психиката, М. Ралчев засяга нейния външен – преимуществено инстинктивно-рефлективен – пласт, който се оформя при съприкосновенията и стълкновенията с непосредствената действителност и който е същинският обект на автора. Критикът обаче няма предвид, че в тъканта на образа (т.е., в *„психологичното"*) работят трудно достъпните и обикновено по-консервативни слоеве на миналото и унаследеното, които са почти ненаблюдаеми, автономни и неподлежащи на ефикасен съзнателен контрол, но които определят рефлексите и мотивациите в характера и поведението на Бай Ганьо (точно те пък не са обект на изобразяване). Те са значително по-мащабни и са част от така наричаното ***„несъзнавано"*** – фундаменталният континуум, откъдето „тръгва" *всеки* ***архетип***, за да се оформи и прояви като фигурален образ, който да бъде доведен до съзнанието. Въпреки това, М. Ралчев обособява *„психологичното"* като базис на консервативността на архетиповия образ, за която говори цитираният Юнг, от *„физиономичното"* като адекватен рефлекс на активната адаптация. Образът на Бай Ганьо, според *физиономичния* аспект на М. Ралчев наподобява *гримаса*, чиято гротескност отразява несъразмерността между вътрешните съдържания и външните обстоятелства. Перманентната криза у Бай Ганьо произтича именно от съприкосновението на ***несъзнаваното*** с действителността, при което *„физиономичното"* резултира като тяхно средоточие, **събирайки в един-единствен образ прехода от „стария" в „новия" българин**.

[11] *„Физиономичността"* на образа на Бай Ганьо у М. Ралчев и неговият *„живописен пълнеж"* у Сн. Зарева се допълват взаимно. И двата израза имат ясен психо-естетически нюанс. Отсъствието на *„живописен пълнеж"* обуславя подчертаната *физиономичност* на образа, а иначе *живописната пълнота* би й придала и психологическа дълбочина, оформяйки го като естетически завършен образ. Авторите еднакво, но от различен аспект, засягат отсъствието на *дълбинност* и *хомогенност* у Алековия герой и очертават границите на *външната обвивка* (**контурите**, които подчертахме у цитирания Д. Михалчев, вж. бел. 3), чрез която е представен не само той, а и останалите образи в произведението. Точно тук обаче е разделителното звено между „естетската" интерпретативно-възгледова линия, подхванатата от д-р Кръстев и Б. Пенев, и „социологистичната", доминираща у Ив. Мешеков, Цв. Минков, Б. Ничев, П. Пондев. „Естетската" линия търси *„живописния пълнеж"*, за да проникне по-дълбоко във *„физиономичното"*, и го обвързва с преднамерен естетически подход, тъй като така ще се даде по-ясна художествено уплътнена (естетическа и психологическа) визия за образа на Алековия герой. „Социологистичната" линия пък, за да разгърне образа в социално-историческия дискурс, намира това за формално и разтяга *дълбинността* му по хоризонталите, като се задоволява само с *физиономичността* и намира *„живописния пълнеж"* за ненужен. Макар и в различна степен, „интересът" на всяка линия към другата е ограничен, като първата търси естетизираната индивидуалност, а втората – тясно историческата съсловна колективност на образа на Бай Ганьо.

произведението е издържано на едно високо и устойчиво ниво). Образът на Бай Ганьо е силен рефлект на екстериора и затова подстъпите към неговата „вътрешност" (към *живописната му пълнота* или от *„физиономичното"* към *„психологичното"*) остават отворени за интерпретации, а липсващата му дълбочина е дискурсивно дописвана (принадена) чрез критиката. Тя пък, от своя страна, неминуемо се връща към извора – основния текст – че Бай Ганьо е рожба на действителността, т.е., на самия екстериор. Цялата тази особеност на Алековия изобразително-стилов подход се оказва изключително продуктивна за рецепцията на книгата, но същевременно и способства за споменатото обособяване на двете полемизиращи линии на интерпретация – психо-естетическата и социално-историцистката – обозначавани от критиката като линии на *„естетическия формализъм"* и *„социално-историческата определеност"* (Димов 1964 : с. 64)[12]. В неокантианската възгледовост на първите ни критици между естетизма и психологизма съществува тясна връзка. При нея естетическото хомогенизира психологическото, а то, от своя страна, въплътява естетическата възгледова позиция или въобще визията за даден художествен образ. Принципно, това не се отнася само за неокантианството, тъй като *„естиката представлява приложна психология и се занимава не само с естетическата стойност на нещата, но също – и може би дори в по-голяма степен – с психологическия въпрос за естетическото отношение"* (Юнг 2005 : с. 336). Възгледовата позиция не е само рационална. Тя възниква от куп предпоставки. Колкото и неприемливо да изглежда, по-голямата част от нея се оформя в *несъзнаваното* и следователно, има психологически произход. Това се отнася както за рецепцията, така и за творчеството; както за автора, така и за неговите произведения и герои. В този смисъл *„творчеството, също както свободата на волята, съдържа една тайна... творецът е една загадка, която можем по различни начини да разрешим"* (Юнг 2002 : с. 147). Ал. Константинов е може би най-импулсивният български писател и от тази гледна точка творенията и именитият му герой представляват особен интерес. Това обстоятелство налага както равностойно интерпретативно-тълкувателно отношение към линиите на така наречения „*естетически формализъм*" и „*социално-историческата определеност*", така и съчетаването им като взаимно свързани.

---

[12] Трябва да отбележим обаче, че тази поляризация, имаща тенденциозен идеологически характер и използвана не само от Г. Димов, е вече значително размита и изоставена. Методологическа и възгледова промяна се забелязва в по-новите изследвания на Б. Ганчева, Р. Йовева, Кл. Протохристова и др., а в най-ново време време – на Ж. Иванов, Ал. Йорданов, И. Пелева. Към нея следва да се причислят и изследванията, имащи според нас, по-подчертано литературоведски характер на Ст. Елевтеров, М. Неделчев, Св. Игов, В. Стефанов, Пл. Антов. Без да изчерпваме имената на посочените автори, ще напомним, че идеологическата поляризация, която имаме предвид, не е нито толкова плътна, нито толкова абсолютна, за да провокира специално внимание. От своя страна, и нашето разграничение тук маркира само дискурсивните профили в съвременната критика за „Бай Ганьо" и има условен характер.

Библиография:

Бакалов 1973 : Бакалов, Г. *Литературни статии и изследвания*, С., 1973

Гайер 2001 : Гайер, К.-Фр. *Митове*, С., 2001

Димов 1964 :Димов, Г. *Алеко Константинов и българската литературна критика // Литературна мисъл*, №2, 1964, с. 61-78

Жечев 1989 : Жечев, Т. *Одисеята на Щастливеца и Бай Ганьо // Митът за Одисей. Книга първа*, С., 1989, с. 89-111

Зарева 1985 : Зарева, Сн. *Другият Алеко // Литературна мисъл*, № 4, 1985, с. 82-88

Иванов 1999 : Иванов, Ж. *Бай Ганьо : между Европа и Отечеството*, С., 999

Михалчев 1931 : Михалчев, Д. *Бай Ганьо и характерологията на българина. Четири мнения // Философски преглед* № 4, 1931, с. 347-363

Ралчев 1943 : Ралчев, М. *Истинският Бай Ганьо. Увод в изучаването на Алеко Константинов*, С., 1943

Тихов 1970 : Тихов, Т. (ред.), Ангелов, Б. *Алеко Константинов // Българската критика за Алеко Константинов*, С. 1970

Тихов, Тодоров 1989 : Тихов, Т. (ред.), Тодоров, Т. (ред), Пондев, П. (предг.) *Отново за Бай Ганьо и съвременните „превръщения" на байганьовщината*, С. 1989

Фон Франц 2002 : Фон Франц, М.-Л. *Предсказване и синхроничност*, Плевен, 2002

Шарп 2006 : Шарп, Д. *К. Г. Юнг. Лексикон*, Плевен, 2006

Юнг 1999 : Юнг, К. Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*, Плевен, 1999

Юнг 2002 : Юнг, К. Г. *Съвременният човек. В търсене на душата*, Плевен, 2002

Юнг 2004 : Юнг, К. Г. *Две студии по аналитична психология*, Плевен, 2004

Юнг 2005 : Юнг, К. Г. *Психологически типове*, С., 2005

Shivachev, Rumen. Aspects of the d eep in „Bai Ganio".

The present text builds its concepts on Jungs' psychoanalytical and cultural points of view. Aleko Konstantinov's main character is considered as an archetype image, drawn from the unconscious. Its "transformations" are due to the different transcendent archetype modifications. The text shows Bai Ganio as an extrovert type of character and reflects the collective national views after the Liberation. Baii Ganios' character synthesizes the pre-existing art prototypes and the new cultural situation in Bulgaria since the end of XIX th century.)

ПРОЛОГ НА „КЪРВАВА ПЕСЕН“: МЕТАРАВНИЩА НА ПАМЕТТА

Сирма Данова

Интертекстуалният модел на анализ, от който изхожда настоящото изследване, цели да види как текстове на Пенчо Славейков си съдействат в парадигматиката на централни за писането му образи. Диалектиката на паметта и забравата в пролога на „Кървава песен“ например обхваща и очерка за Иво Доля с приведените избрани произведения в антологията „На Острова на блажените“. Не веднъж между недовършената поема и „На Острова на блажените“ са търсени *начини на съучастие*[1]. Галин Тиханов полага „Кървава песен“ в същата модерност. Един опит за реконструкция на произхода на жанрово автономния пролог в „Кървава песен“ би уловил прехода към стопяване на „грандиозната безсубектоност на епоса“[2]. Въпреки авторефлексивната си плътност, прологът е парадигматичен за цялата поема[3].

Конкретно текстологичният подход ни позволява да очертаем набор от междутекстови връзки, сближаващи пролога на „Кървава песен“ и последното от приведените произведения към очерка на Иво Доля – откъсът „Запустение. Из „По моста на времето“. Големият образ на пустошта в поемата е епистемологичната пролука, в която текстовете се слягат. Образът на пустошта присъства в тоталността на оттегления от света бог. Предмет на епоса не е „мъртвилото“, а животът и тъй като отдавна са изведени жанровите несъответствия между Славейковата творба и класическия героически епос, не ни остава друго освен да гледаме на поемата като на *друга форма,* която обвива авторепрезентативна структура.

Прологът в „Кървава песен“ и поемата на Иво Доля „По моста на времето“ са в отношения на дифузно репрезентиране:

Но все е спазена в душата ми една
тъжовна *песен* от ония времена –
мост на въздишките над проломи висящий –

---

[1] **Хранова, А.** „На Острова на блажените“ и „Кървава песен“ – начин на съучастие. // *Хранова, А.* български интертекстове, София, 2002.

[2] **Лукач, Д.** Теория на романа. // *Лукач, Д.* Хаос и форми, София, 1989, с. 377.

[3] Галин Тиханов говори за „плътен авторефлексивен пласт в „Кървава песен“ в книгата си „Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“, **Тиханов, Г.** Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“, София, 2008, с. 227.

и тя ме от брегът на *дните настоящи*
на *миналото* към далечний тъмен бряг
пренася [...]

III, Пролог, с. 6 [курс. мой, С. Д.][4]

Песента е мост в образната система на пролога. В мистификационната мрежа на „На Острова на блажените" *мост* присъства и в заглавието на епическата поема на Иво Доля. Метафората на моста представлява темпорална структура, конструктивна за паметта. Мост бележи не само връзката, а и отстоянието между два текста, иманентната им различност и отделеност, но и невидимата им единна структура. Прологът към „Кървава песен" има структурна функция – да бъде минимум текст, минимум епос, моделиращ себе си като модерна литература в диахронията на спомена. В повествователната призма на спомена Славейков постига най-общо две неща: полага разказа във времетраенето на един човешки живот, с което отнема мощта на едно всевиждащо и взезнаещо писане, и изобретява дистанция между себе си и предмета на говоренето – епосът е по-малко епически, защото не представя, а вдълбочава.

Известно е, че Пенчо Славейков започва поемата „Кървава песен" през 1893 г. в Лайпциг и я пише през целия си живот. В този смисъл „набавянето" на творбата съпътства появата и издаването на всичките му книги (с изключение на стихосбирката „Момини сълзи" (1888). Първоначалната интуиция на настоящото изследване е, че откъсът „Запустение" в „На Острова на блажените" репрезентира недописаната „Кървава песен" през мотивите на запустението и „заглъхналото сърце". Отношението на репрезентация се потвърждава от факта, че откъсът е бил предвиден за начало на девета песен на епическата поема. От една страна, имаме текст, който езиково напомня „Кървава песен", от друга, същият този текст е отлъчен от паметта за поемата в друга езикова среда, със свое заглавие. Не е изключено в относителната си самостоятелност „Запустение" и Пролог да фигурират като репрезентанти на дълго бленуван епически стил. Въобразяването на епоса става възможно сред съществуващите „отделни песни", „рапсодии", „останки" и „откъслеци". Теоретичната утопия на жанра обхваща и студията на Пенчо Славейков *Българската народна песен.* С постановката за т. нар. „епически репрезентант" се проблематизира не само отсъствието на жанра, а и „търсенето" на херой, на „извънредна личност", която да въплъщава националното.[5] Някаква съдбовна връзка има меж-

[4] Всички цитати от „Кървава песен" (с изключение на изрично посочените) са по изданието **Славейков, П. П.** Събрани съчинения / Под ред. Петър Динеков: Т. 3, София, 1958. С римска цифра ще отбелязвам цитирания том. Други произведения на Пенчо Славейков цитирам по същото издание.

[5] В рецензията си за новото издание на „Кървава кошуля" на Райко Жинзифов Пенчо Славейков коментира отсъствието на герой: „Теорията учи, че едно художествено творение

ду недотворения народен „епически репрезентант“ и отлагания и ненаписан финал на „Кървава песен“.

Вече отбелязахме, че образът на пустошта сближава концептуално откъсът „Запустение“ от поемата „По моста на времето“ и Пролога на „Кървава песен“. Парадигматичният за два текста образ или препратка в рецептивния хоризонт на паметта оформя автотекстуалност. Теоретична плътност на това понятие изработва Радосвет Коларов в книгата си „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“ (2009). Преди да разгърне собствените си концептуализации, авторът обръща внимание, че с понятието *автотекстуалност* се назовава „диалогът между текстовете в творчеството на даден автор“[6].

„Кървава песен“ е привлекателна творба за изследване на междутекстови връзки. Поемата съдържа цитати, перифрази и дописвания на Ботев, Яворов, Вазов, П. Ю. Тодоров, К. Христов. Появата им в хода на четенето предизвиква спиране, пауза, обозначаващи подобието. Точките, в които нещо от текста ни се струва познато или повторено, конфигурират метаравнища на паметта. Понятието описва сегменти, характеризиращи се с висока автономност спрямо текста, в който ги откриваме. Възможността да не бъдат разпознати като мнемонични структури е конститутивна за текстовите сегменти, които обозначаваме като метаравнища на паметта. В този смисъл те са подвижни, освободени, тъй като принадлежат на не един текст и не на определена задължителна памет. Пролог на „Кървава песен“ въвежда най-видимия интертекст в поемата: Славейков – Ботев.[7]

трябва да има херой, чиито постъпки да отговарят на неговия характер, – в „Кървава кошуля“ има бабичка, която не знай какво брътви и своего рода херой, който се крие в сламата, когато тряба да действува“. // **Славейков, П. П.** Цит. съч., Т. 4. с. 171.

[6] **Коларов, Р.** Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността, София, 2009, с. 7. Понятието *автотекстуалност* дължим на интертекстуалните теории. Терминът отсъства в таксономията на Жерар Женет, предложен е от Люсиен Деленбах в статията „Intertexte et autotexte“. Деленбах се базира на термина на Жан Рикарду „ограничена интертекстуалност“ (intertextualitй restreinte), който обозначава интертекста в творчеството на един автор, за разлика от общата интертекстуалност (intertextualitй gйnйrale), изследваща диалога между произведенията на отделни автори. Ограничената интертекстуалност е „самоподхранваща се“ (intertextualitй autarcique), доколкото текстът се генерира и моделира със свои средства чрез повторения – вътрешни „репетиции“. В статията си Деленбах обръща внимание на особен тип автотекстуалност при разглеждането на релационните възможности на даден текст сам със/във себе си. Ако мислим творбата „Кървава песен“ през тези понятия, ще видим, че тя осъществява своя *дискурс на желанието* (Коларов) както в модусите на външната интертекстуалност с всички референции към други автори, така и със средствата на един вътрешен интертекст с неотменимо обигравана авторепрезентативност. Литературното поле на „вътрешното“, его-текста, може допълнително да се разчлени с въвеждането на разграничения, които проследяват връзките на „Кървава песен“ с издадените книги на П. П. Славейков, но и да се разгледа реартикулирането на автохерменевтични възли, генерирани в собствената й структура.

[7] Коментирането на връзката между Пролога на „Кървава песен“ и стихотворението на Ботев „Хаджи Димитър“ е общо място в редица изследвания върху „Кървава песен“.

Юнака паднал там в Балкана виждам аз;
Той жив ми в паметта *изстъпва* всеки час,
когато песента *си спомням* на *незнайний*
певец – и думите, и прости и омайни,
в *забрава* скръбна ми душата унесат:
„Когато падне нощ и ясни затрептят
Звезди на тъмния безкраен свод небесен,
и стария Балкан запей хайдушка песен..."
III, Пролог, с. 7 [курс. мой, С. Д.]

Ще се опитаме да разграничим паметта в полето на литературата като важен текстови модус при Славейков от екзистенциалния обем на понятието „памет". Отношението между памет и забрава в цитираните стихове отговаря на централните за модерността връщания на настоящето към *неотмилените дни на миналото*. С други думи, паметта реферира към миналото, а забравата означава невъзможността на душата да пребивава в настоящето, докато трае споменът.[8] Именно припомнянето на народната песен „изтегля" Аза назад, *по моста на времето,* посредством мотива за унесената в забрава душа. Песента е форма на паметта в жанровото съзнание на Пенчо Славейков. Особен е случаят с интегрирането на определен набор из Ботевия корпус от образи. Текстът между кавичките препраща към Ботев, без да го цитира. Така текстът-Ботев, оголен до схема от символи, е всъщност *песен* на „незнайний певец". Ботевите стихове биват уподобявани на себе си в мрежата на паметта, репрезентираща епическа песен. В тази връзка едно наблюдение на д-р Кръстев за поезията на Ботев се явява важно. Откриваме го в късната му книга „Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов" (1917). Уводната глава „Поетическите завети на Ботйова" дава очакване за концептуално изследване на литературното влияние на Ботев над тримата писатели от кръга „Мисъл". Предметът на изследването се конституира като първи интертекст в българската литература. Говорейки за природата на Ботевите стихотворения, критикът твърди, че „тя е нещо средно между народна и индивидуалната песен"[9]. В синтаксиса на твърдението прави впечатление липсващия за прилагателното *народна* граматичен признак определеност. Тази езикова особеност бележи абсолютната съзидателна *безсубектност* на „колективния човек". Опитът да си представяме народната песен в ядрата на неотменимото авторство у Ботев проблематизира не толкова фигурата на поета, колкото жанра на създаденото.

---

[8] Бойко Пенчев говори за проблематичния статут на съзнанието в текстовете на Славейков, обвързвайки го с мотивите на паметта и забравата: „Забравянето" е метафора за примиряването на различни, несхождащи се едно с друго парчета биографично време." – **Пенчев, Б.** Българският модернизъм: моделирането на Аза, София, 2003, с. 92.

[9] **Миролюбов, В.** Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов / 2. попр. изд, София, 1917, с. 21. [Миролюбов, В. – псевд. на д-р. Кр. Кръстев].

Произход на пролога

Интригуващо е да се проследи какво разкриват за интертекста Славейков-Ботев отделните редакции на Пролога на „Кървава песен". Най-ранният вариант излиза на 1-ви февруари 1897 г. в сп. „Българска сбирка". За втори път Прологът се публикува в интегралното издание на недовършената „Кървава песен", подготвено от д-р К. Кръстев (1911-1913). Следващата му поява става през 1919 г. при преиздаването на поемата от Комитет Пенчо Славейков с редакторската намеса на Боян Пенев. Съществени за проблема, който ни интересува, са разминаванията между първите два варианта. Публикуваният в сп. „Българска сбирка" Пролог не съдържа цитирания по-горе фрагмент, но напомня за Ботев по друг начин. Цитатът, който приведохме от изданието на Петър Динеков, стъпващо на редакцията на Б. Пенев, е всъщност част от фрагмент, появяващ се на мястото на зачертаното цяло в първата му публикация. Изоставеният откъс представя най-общо идването на „незван, нечакан гост" от Изток, който в „кървав бой" побеждава с измама юнака-цар. Дружината понася ранения юнак, но поради препречени пътища не успява да го върне в „далечний роден кът". Целият този разказ фигурира под формата на песен.

Незван, нечакан гост от исток се вестил,
Говори песента...[10]

Възстановявам и финала на зачертания фрагмент:

Та дойде ли часът, възкръсналият роб
Да хвърли от ръце оковите срамотни –
На първий тръбен зов, из своя гроб самотний
Да може стана той – юнаците на сеч
Пак сам да поведе с победния си меч
Юнашка сетня реч, юнашко обещане –
На бъдущите дни велико завещане.[11]

Утопично-фантастичният финал на песента припомня, че в следващите редакции подобен финал няма. Първият вариант концептуално преповтаря Ботевия епически модел[12]. В заменения откъс говорителят прекъсва песента с референция към себе си.

---

[10] **Славейков, П. П.** Кървава песен. Епос от Пенчо Славейков: Пролог. // *Бълг. сбирка*, г. IV, 1897, №. 2, с. 115.

[11] Цит. съч.

[12] Вж статията на **Димитров, Л.** За забравата и „забравянето" у Вазов. // *Наследството Вазов*: Сборник, София, 2002. Според автора „Епопея на забравените" инкорпорира Ботевата епическа матрица и в този смисъл Ботев не е забравен в художествената структура на цикъла.

Песента е много по-кратка и е друга: водещ е не наративът, а детайлът. Безсубектната песен е изместена от сцена на вътрешен живот. Всъщност песента на „незнайний певец“ – метаравнище на паметта за Ботев – присъства като спомен-видение, унасящо Аза в забрава. В случая забравата се локализира във вътрешния му свят. Голямата разлика между първата публикация на Пролога и следващите му варианти се състои в замяната на наратива на песента за юнака с описание на вътрешното ѝ преживяване от Аза. Рефлексията на говорещия прекъсва песента и отваря нова перспектива за епоса, който се отлива към други жанрове.

...О, стария Балкан, *аз* зная как той пей
и за какво. И днес *душата ми* купней –
да можех миг поне пак да го чуя! Славил
бих пак живота *аз* отново и забравил
бих всичко що *ми* е вгорчивяло света –
дори и онова, с което **ориста**
в гнева на своята любов *ме* е дарила
и с туй над делнични несгоди възвисила.
Аз помня първи път кога таз песен чух, –
и в изненада как тя сепна *моя* слух,
за болки чужди как *сърцето ми* събуди,
та *то се в себе си самичко взре* в почуди...
III, Пролог, с. 7 [курс. мой, С. Д.]

Наличието на рефлектиращ Аз, който да съвпада с фигурата на разказвача (говорителя) е откроено в критиката като модернистична техника, люлееща „Кървава песен“ *между класическото и маргиналното*. Не е без значение, че идеята за рефлексивното начало се задълбочава в по-късния вариант чрез замяната на цяла епическа сцена. С редуцирането на епическото във втората редакция се отменя и мотивът за „възкръсналия роб“. Промененият Пролог не е нито назидателен, нито призивен и в този смисъл не е утилитарен, както не е утилитарен и самият Ботев.

Иво Доля, авторът на „Кървава песен“?

В своята кореспонденция Славейков не веднъж отбелязва, че много държи на редакциите си. В писмо до д-р Алфред Йенсен, който превежда поемата на шведски език, Пенчо му обръща внимание, че си служи не с редактираните варианти, а със стари публикации:

„Но аз Ви улових на местопрестъплението! Та вие превеждате от сборник „Мисъл“, нали? Между онзи текст и последния [...] има някои различия, на няколко места дори голяма разлика; има допълнения, нюанси, думи и цели

пасажи, които в оня по-раншен [текст] не се съдържат, но които не са от малко значение както за цялото, така и за съответните места..." (VIII, с. 297)

Славейков обръща изключително внимание на функционалността на фрагмента като структурно цяло. В същото писмо до Йенсен той дава някои обяснения-ключове към поемата си:

„Бялата къдрица, която се е извила над челото му, навярно не е покарала там напразно, така също и него [Младен] очаква зла съдба: на така белязаните не се знае къде ще им е гроба (къде ще си намерят гроба)..."(VIII, с. 298)

Освен към Епилога на „Кървава песен" тези думи отпращат към началото на Пролога, където откриваме същия образ:

Детински златни дни, къде хвръкнахте вий?...
Бял снежен къдрец над челото се вий
III, Пролог, с. 5

В месианистичния план[13] на поемата епическият херой Младен и говорещият рефлектиращ Аз са белязани с един и същи знак – къдрица над челото. В прагматиката на подобието изпъква образът на модерния разказвач като избран, отреден да разправя това, което помни от дете. Като модуси на паметта в рамките на Пролога са оразличени практиките на слушане, пеене, разказване и писане (*повест кървава*, *апокалипсно слово*). Епосът на Пенчо Славейков непрекъснато тематизира писането, превръщайки съдбовните знаци в кодификации на историята: тефтерът на съдбата фигурира като трансобраз, който е едновременно и записките на Белина, и поменникът по стените на затвора, и листата – кървави писма, и „хипертекстът" на гробищните надписи в паметта на Мъдрителя. Да си спомним, че Младен пише „Песни за хумота". Жанровата неразрешимост на „Кървава песен" се състои в утопичното желание разказването да съвпадне с писането. Говорейки за летописеца на Ветхия Завет, лироепическият повествовател казва следното в седма песен:

О, като него аз да бих можал така
спокойно уловил перото во ръка,
да кажа: В Каменград жив никой не остана!
III, Песен седма, с. 240

[13] Св. Игов определя „Кървава песен" като „месианистична утопия". **Игов, С.** „Кървава песен" като месианистична утопия. // *Игов, С.* Книга за Пенчо Славейков, Варна, 2006.

В автотекстуалното поле на Пенчо Славейков има още един герой с кадрица на челото – Иво Доля. Биографичната скица за поета в антологията „На Острова на блажените“ попада в жанра надгробна реч, изречена във фикционалната 1934 г. от Пенчо Славейков преводача. В условностите на книгата авторът ползва реалното си име, за да назове преводача и съставителя ѝ. Употребата на реалното задълбочава мистификацията, която сама по себе си представлява техника по набавяне на реалност. В литературната критика не веднъж са коментирани отношенията между Иво Доля, автор на епоса „По моста на времето“ и Пенчо Славейков – създател на поемата „Кървава песен“. Неумолимата старост на Иво Доля отнема паметта му, но му връща зрението като по чудо, за да чете написаното отделно от себе си. Тъкан от дълго създаваната поема „Кървава песен“ прониква в „На Острова на блажените“ под формата на текста, който Пенчо Славейков зачита от поемата „По моста на времето“, след като е поел книгата от ръцете на Иво Доля. Уловима е стратегия по „сдвояване“ на себе си – връщане във/при себе си, видимо с жеста на поемане на книгата. От друга страна, представената огледална същност на поемите „По моста на времето“ и „Кървава песен“, припознати като една в акта на цитирането от вечния ѝ „пръв печатан екземпляр“, представя Славейковия епос в мечтаното битие на книга. Именно в „На Острова на блажените“ се разрешава апорията на „Кървава песен“ с въвеждането на илюзията за нейната завършеност. Представянето на националния епос като цялостен и написан само по себе си е мощна мистификационна стратегия. Феноменът *херой без епос* в литературното съзнание на автора заработва в плана на фрагментите инварианти. В духа на мистификацията епичното се явява в потока на обвързващото фрагментите четене. Безпаметството на Иво Доля открива една от техниките на Славейков за отказ от индивидуалното, което всъщност е отказ от литературното и заедно с това – символично връщане към устните словесни практики. Подобен пример намираме и в пролога на „Кървава песен“ с „офолклоряването“ на Ботев. На Ботев му е отнето авторството, песента е „незнайна“. В случая с Ботев поглъщащата структура на мистификацията, видима в Пролога, изработва дистанция между репрезентираните автор (Ботев) и творба („Хаджи Димитър“), „изсмуква“ литературността, повдигайки я на степен. Отказвайки се от авторството на Ботев, Пенчо Славейков го преписва в мистификационен литературен режим. Препратките към Христо Ботев в цялата „Кървава песен“ са въвлечени в текстопораждащата матрица на коригирането и пренаписването. В статията си за баладата „Хаджи Димитър“ „Жив е той, жив е...“(там е определена като „ода“) Славейков критикува онази недостатъчност на композицията, която не прави творбата „художествена песен“. Д-р Кръстев се позовава на този анализ в коментарния апарат на едно не особено популярно издание на Ботевите стихотворения. Книгата съдържа негови кодификации и коментари на Ботевите творби. Изданието се публику-

ва посмъртно през 1919 г.[14] В редовете за „Хаджи Димитър“ Кръстев наблюдава на това, че Славейков изследва „генезиса“ на текста от фолклорно-легендарното. Думата *генезис* бележи *бавния* предлитературен живот на баладата, към който се връща Славейков в пролога на „Кървава песен“, изобретявайки метаезик на литература, която утопично не съществува. Казваме „утопично“ и с това не избягваме тавтологията, доколкото Славейков си служи с текста-Ботев така, сякаш го няма. (В шведския превод на „Кървава песен“, направен от д-р Алфред Йенсен, препратката към „Хаджи Димитър“, респ. към Ботев, е изрично подчертана в бележка под линия.)

Изходна опора на настоящото изследване намерихме в общите места между „Кървава песен“ и частта за Иво Доля в „На Острова на блажените“, уловени в утопично градения епос, който се оказва не в едно структурно цяло. Откъсът „Запустение. Из по моста на времето“ съдържа метаезика на паметта за „Кървава песен“. Темата за запустението е нетипична за жанра, тъй като предмет на епоса е животът (Лукач) и именно тя въвлича „Запустение“ и Пролог в полето на автотекстуалността. При по-внимателен прочит откриваме в откъса от Иво Доля парадигматични за „Кървава песен“ детайли: пролетните „ята от жерави“ ги срещаме и във втора песен на поемата; общо място се явяват и натурализираните фигури на смъртта (заглъхващият плач на умиращото под руините дете, съсирените трупове без гробове). Бихме могли да четем текста „Запустение“ като негативна метонимия на „Кървава песен“, доколкото съответства най-плътно на апокалиптичните нагласи на Пролога. В личния си екземпляр за поправки на книгата „На Острова на блажените“ над заглавието „Запустение. Из По моста на времето“ Пенчо Славейков е записал „Пролог. Угаснала звезда“.

В авторепрезентативното творчество на Славейков е изработена цяла *дескриптивна система* от образи на запустението: „мъртвина“, „тишина“, „глухота“, „горски сън“, „мъртвило“, „пустош строга“. Освен това се наблюдават твърде резки преходи между обективно фигуриращите глъчка и немота; глухина и грохот. Най-често описанията на лишения от движение свят в „Кървава песен“ се означават с безлични едносъставни изречения в началото или края на структуропораждащите фрагменти: „Затихна.“, „Заглъхна.“, „Глушина.“ и др. Ако предметът на епоса е животът, то тези тематизации обхващат същия този живот в тоталността на угасването като призраци на живота.

> Глушина. Дори не трепва лист,
> нито се сепва звук
> III, Песен шеста, с. 188

Тези стихове, освободени от тривиалността на света и живота, актуализи-

[14] **Ботйов, Х.** Стихотворения: Автент. изд. с крит. бел. от д-р Кръстев.– София,1919.

рат поетическия модел на „Сън за щастие“: *ни дъх не лъхва над полени.* Дори в една от най-смълчаните сцени на „Илиада“, когато бащата на пленената Хризеида, натирен от Агамемнон, сам, тръгва по брега на морето, за да помоли Аполон за помощ, е видимо, че няма епос без тътен.

Тръгна ***смълчан*** *по брега на морето* ***шумящо стогласно.***

Изпадането в тишина е субстанциално за Славейковата поема, но тъй като боравим с многократните подчертавания в критиката, че „Кървава песен“ не е епос, но всъщност *е* епос[15], започваме да се съмняваме доколко тази тишина не е положена вътре *в* Аза. Да разгледаме следния пример:

Тишина. Остана само тя –
ослушана в шумът на тъмните листа
на гъстия бръшлян, покрай стените бели
на черквата извит, тих разговор подзели
сами со себе си.
III, Песен пета, с. 156

Очевидно е, че Азът проектира собствената си рефлексивност над обектите, които наблюдава. Тишината е обективна и в този смисъл не е на никого. При една семпла парафраза на този поетичен образ обаче става ясно, че тишината е заслушана в листата на бръшляна, говорещи не помежду си, а всяко само със себе си. Така тя принадлежи на орисания аз, който има сила да я моделира и о-гласява. Разлагайки тишината, Славейков изработва образи, интериоризирани във вътрешния живот на съзерцаващия глас. Същевременно, те представляват фигурации, простиращи епически свят отвътре навън. Аналогичен образ на изнесената интериорност на Аза откриваме в етимологичната фигура на стиха: *Отново в себе си се вслуша пустошта* (III, Песен втора, с. 78).

Проекциите на тишината в „Кървава песен“ обхващат и „немия ужас“ в Каменград след опустошаването на въстанието. Пустошта е тоталността на света пред широко затворените очи на бога.

Обърнал погледи към небеса, видях
когато ужасът над Каменград разтвори
паст, как зад облаци не само че затвори
бог своя прозорец – безмилостен и строг –
а и зад него как очи затвори бог.
III, Песен седма, с. 241

[15] Курсивираното „е“ е от статията на Ал. Хранова.

Образът на оттеглилия се зад облак бог всъщност е породен по аналогия с началото на втората част на седма песен, което е алюзия към старозаветната апокалиптична картина – историята за Ной в Книга Битие. Тази препратка има мистификационен характер, обхващащ не толкова предмета на писането, а неговия субект. Повествователят на „Кървава песен" си представя пораждането на свещенотрезвия старозаветен епос под перото на един автор, наречен „битописец" [от Битие](в изданието на К. Кръстев е „богописец"). С него Славейков полага старозаветните „малки книги" в мнимата континуалност на едноличното авторство. Фигурата на богописеца материализира несломимата воля за епос.

Стихът от седма песен *бог своя прозорец зад облаци затвори* се превръща във формула за свят без излаз. Метаезикът на паметта за оттеглилия се от света бог обхваща и откъсът „Запустение", в който намираме образа на заглъхващия „божий свят". С радикалната си освободеност от бога говорещият Аз в „Кървава песен" изобразява едно Битие, което не е на никого.

Библиография:

Славейков 1958 Славейков, П. П. Събрани съчинения, София, 1958.

Славейков 1911 Славейков, П. П. Кървава песен / Ред. К. Кръстев), София, 1911–1913.

Славейков 1897 Славейков, П. П. Кървава песен. Епос от Пенчо Славейков: Пролог // *Бълг. сбирка*, 1897, №. 2, с. 115.

Ботйов 1919 Ботйов, Х. Стихотворения. Авт. изд. с крит. бел. от К. Кръстев, София, 1919.

Димитров 2002 Димитров, Л. За забравата и „забравянето" у Вазов. // *Наследството* Вазов: Сборник, София, 2002.

Игов 2006 Игов, С. Книга за Пенчо Славейков, Варна, 2006.

Коларов 2009 Коларов, Р. Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността, София, 2009.

Кръстев 1917 Миролюбов, В. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов, София, 1917.[Миролюбов, М. Е псевд. на К. Кръстев]

Лукач 1989 Лукач, Д. Хаос и форми, София, 1989.

Пенчев 2003 Пенчев, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза, София, 2003.

Тиханов 2008 Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл", София, 2008.

Хранова 2002 Хранова, А. Български интертекстове, София, 2002.

Dällenbach 1976 Dallenbach, L. Intertexte et autotexte. // *Poétique*, 27, 1976.

Danova, Sirma."Kurvava Pesen" (Bloody song) Prologue: Meta Levels of Memory.

The article deals with the various redactions of the Prologue of *Bloody Song* by Pencho Slaveykov in order to elucidate the intertext Slaveykov-Botev. Slaveykov's epic is shown to be a structure that relies on interiorization rather than on narrative representation. The theme of the desolated land which is crucial for both the Prologue of *Bloody Song* and Ivo Dolya's poem *Desolation* from the book *On the Island of the Blessed* is reconstructed as underlying mnemonic structure of Slaveykov's opus.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ НЕКРОПОЛ

Емил Димитров

Не само в капиталната си „История на българската литература“, но и в редица други свои книги и статии Светлозар Игов не подминава без внимание различни страни от проблематиката на социологията на литературата. Истински жител на „литературен Лозенец“, той не е и не би могъл да бъде равнодушен към паметта за своите „съседи“ – в пространството, времето и културата. Ярко свидетелство за позицията на Св. Игов – позиция културна и гражданска – е лиричният му текст „Дъбът на Пенчо“[1], който освен „жест“ на признателност е и печална равносметка за една културна неосъщественост – тази за изпълнението на завета на поета: „през 80-те години на XX век близо до дъба на Пенчо бе сложен каменен знак, известяващ че на това място ще бъде поставен паметник. Но и до днес не е изпълнен нито заветът на Пенчо, нито е издигнат паметник“.[2] Ако имаше юбилеи на неосъществените проекти, то съвсем скоро гробницата-паметник на Пенчо Славейков в Лозенец щеше да отпразнува столетие (1912–2012)...

Интересно би било да разгледаме този любопитен и поучителен историко-културен сюжет в по-широк и по-дълбок културно-обществен контекст.

Парадоксално на пръв поглед, но едва 20-те години на XX в. дават на българската литература и култура „техните мъртви“, по-точно – усещането за своеобразното присъствие на мъртвия (поет, писател и пр.) в живото тяло на културата. Това става чрез ритуали, в които символично и „по идея“ са въвлечени всички: погребението става и феномен на националната култура, и неин градивен елемент. Погребението на мъртвия творец напуска интимността на семейния кръг и излиза на „мегдана“ на социалния и културен живот. Създава се и се формира своеобразният културен и литературен *некропол* – „град“ на мъртвите. Паметта за мъртвите се удържа чрез периодично възобновявано „общуване“ с тях, което от своя страна активира културна енергия и извиква различни инициативи по увековечаване на паметта за мъртвия – пренасяне на костите му, въздигане на паметник, издаване на паметни сборници и пр. „Литературният“ гроб става обществено необходим тъкмо като *наличен*, присъстващ, като гроб „тук и сега“. Между другото, тъкмо 20-те години откриват и завещават на последващите поколения проблема за „липсващия гроб“ и за

---

[1] Вж Дъбът на Пенчо (вместо послеслов). // *Игов С.* Книга за Пенчо Славейков, Варна, 2006, с. 178–188.

[2] Цит. съч., с. 180.

„изгубените кости“ (на Левски, Ботев и пр.). Както вече (не без удивление) е отбелязвано, отведнъж, след почти 50 години, оцелелите почват да си спомнят; организират се експедиции за установяване точното място на гибелта на Хр. Ботев, избухват публични полемики. В тези случаи не непременно става дума за недобросъвестност или за „кощунство с всеуважавана памет“[3], което, разбира се, също не липсва. Не, по-скоро иде реч за нещо по-сериозно и дълбоко: паметта се активира тогава, когато към нея се отправи някакво „питане“ или, по-точно, когато тя трябва да отговори на някакво обществено необходимо „трябване“. Тук, с некропола, се разрешава една от задачите по изграждането на „устойчив“ национален Пантеон, а именно – „внедряване в душите“ на „пиетет, благоговейна почит“[4].

От самото начало на 20-те години на XX в. при погребението на големите български поети и писатели безпроблемно се съчетават и преплитат *църковния* и *гражданския ред*: не може да не направи впечатление това, че тук не се поражда никаква колизия, никакъв дебат – при всички известни ни случаи гражданските и църковни власти проявяват завидно единодушие и единодействие помежду си. Как да си обясним това?

Ще тръгнем малко издалеко. В руската култура на XIX–XX в. погребението на големите поети и писатели (като се почне от Пушкин, мине се през Гогол, Некрасов, Достоевски, Блок и се стигне чак до Вл. Висоцки) се превръща в истински феномен на културата; то е проява на висше гражданско единение: гробът на поета обединява Русия, а заедно с това е и манифестация на мистическите потенции на руската култура, която дори и в моментите на бунт запазва дълбинната си връзка с православните интуиции. А една от тези интуиции е именно отношението към мъртвия и съхраняването на *връзката* с него. Покойният *присъства* в живота чрез повтарящите се (по определена „схема“) ритуали – опяване на мъртвия, помени на третия, деветия, четиридесетият ден след кончината, заупокойни молитви, панихиди; на всички тях се произнася *името* на покойния. С всички тези обреди се цели съхранението, „удържането“ на *вечна памет* за него. Впрочем самото спускане в гроба става с пеене от свещеника на „вечная память“ – тя е вечна, понеже паметта се доверява на Бог, който вечно ще помни името на покойния; но това е призив и към живите за уподобяване, приближение към тази „вечна памет“, т.е. човешката памет да бъде образ на Божията „вечная память“. В „българския случай“ не можем да търсим някакво непосредствено „руско влияние“; макар че руският некропол да е формиран по-отрано, тук не става дума за влияние, а по-скоро за (закъсняла?) проява на типологично същите и характерни за православието мистически интуиции.

---

[3] **Б.[адев], И.** Не мъртво знание, а жива почит: (По случай утрешния празник). // *Зора*, XIX, № 5504, 31 окт. 1937, с. 12.

[4] Цит. съч.

Некрополът предпоставя храма: храмът е пространство на срещата с отвъдното и пространство на раздялата с отсамното.

През 20-те и 30-те години на XX в. *два* са софийските храмове, които имат особено, подчертано значение за българската литература (тяхното историческо, културно и най-вече църковно значение са, разбира се, предмет на друг, отделен разговор): „Св. Неделя" и „Св. София". Първата е важна със своята *значимост*: тя е *първа по чест* измежду софийските черкви, катедрален храм на софийския митрополит, каквато тя е до ден днешен. Втората е важна със своето историческо и културно *значение*: храм, съграден (през VI в.?) „по образ и подобие" на знаменитата „Св. София" в Цариград, и дарил на града *своето име* – случай *единствен* в православния свят. Ако първата кореспондира по-скоро с идеята за национално-духовна и племенно-културна обособеност (тук се пазят мощите на сръбския светец крал Стефан Милутин, поради което черквата е известна сред народа и като „Св. Крал"), то втората като че е повече връзка, път, мост към *мистическата универсалност* на християнството.

Интересен е следният факт: ако до началото на 20-те години траурните и поменални църковни ритуали за писатели (и по-общо – за културни и исторически дейци) са извършвани почти изключително в „Св. Неделя" („Св. Крал"), то след това те се пренасят (отново почти изключително) в „Св. София". Истинската причина за това преместване на траурно-поменалния център не бива да бъде непременно дирена в „биографията" на двата храма (атентатът през 1925 г. в „Св. Неделя", реставрациите на „Св. София" и пр.), а по-скоро в *изместването на смисъла* на тези ритуали.

Очевидно е, че първоначално първенствуваща роля играе „Св. Неделя": тук се посрещат костите на Раковски (1884 г.), оттук тръгва традицията на персоналните юбилеи (25 г. от смъртта на братя Миладинови в 1886 г.), тук се отслужват панихиди за споминалите се в странство писатели (напр. Пенчо Славейков)[5], оттук тръгва знаменателната манифестация на 27 ноември 1919 г., завършила пред дома на Ив. Вазов, когото две години по-късно опяват и с когото се прощават пак тук.

А *след това* на преден план изведнъж излиза „Св. София". Преместването на сакрално-поменалния център, изглежда, се дължи на наличието на нещо ново, съотнесено тъкмо със старата базилика; това ново е, знаем, гробът на Вазов. С други думи, Вазовият гроб „изтегля" траурната церемониалност към „Св. София": тук нашите поети и писатели не само се прощават с близки и почитатели и не само застават (буквално или метафорично) лице в лице със Създателя, а някак, като че „на път" за отвъдното, се „представят" пред Вазов.

Ще избързаме напред и веднага ще дадем един характерен пример. През октомври 1937 г., когато българската литература и култура се прощава с Йордан Йовков, това става тъкмо в „Св. София", а не някъде другаде, макар че

[5] *Прапорец*, XV, № 118, 30 май 1912, с. 1.

няма препятствия за това; по това време „Св. Неделя“ отдавна е възстановена и преустроена, а „Св. Александър Невски“ е осветен, но никому не минава през ум да променя установилата се вече традиция: установена не по нечий произвол или чрез разпореждане на „властта“, а по-скоро като импулс на българското „културно несъзнавано“.

Впрочем, не съвсем. Мястото на гроба на Вазов е избрано „от най-високо място“; ето какво разказва министър Омарчевски в знаменателния парламентарен „дебат за вазовото наследство“, „разразил се“ на 8 февруари 1922 г.: „На 27 с.м. (октомври 1921 г. – Е.Д.) преди погребението, г. Борис Вазов се научил, че правителството желае да бъде погребан Вазов при черквата „Св. София“. Той поискал да узнае точно мястото, дето ще бъде погребан покойника. Естествено, посочихме му мястото, близо до прозореца на задната страна на черквата. Обаче той посочи точно онова място, дето лежи днес покойникът и каза, че това е волята на покойника, че той обича да гледа Витоша“[6]. Впрочем, единствено неточно тук е споменаването на „волята на покойника“: подобна воля не е изразявана.[7] Виж, това за Витоша е вярно[8], но мястото зад абсидата на „Св. София“ съвсем не е привилегированата гледна точка в Софийското поле за съзерцание на планината, да не говорим пък за това, че традиционното полагане в гроба (с лице към изток) е такова, че за покойника Витоша е останала някак встрани...

В „Св. София“ се сбогуват с писатели, които са припознати като носители и продължители на „вазовското начало“: „Покойният Йовков по темперамент и по език ще върви в нашата литература непосредствено след Вазова, защото са най-близки по дух, макар и да са от различни епохи“[9]. Заемането на място в Пантеона на българската литература става само чрез съизмерване с Вазов, а за подчертаване на тази връзка сбогуването с писателя става тъкмо „пред“ Вазовия гроб! За съвременниците е било съвсем очевидно сходството в „траурното чувство“ към двамата писатели: „Отдавна, може би отпреди 15 години, когато през един влажен септемврийски ден изпращахме дядо Вазова до вечното му жилище, не сме виждали толкова много народ с толкова искра на скръб да се люлее подир погребалната колесница. (...) В живота си той не е имал нито един случай на по-внушителна проява на народна обич, почит и признателност. Десетки хиляди почитатели, от всички среди и възрасти, с десятки венци стъпяха вчера тъжно и благоговейно подир останките му“.[10]

Насочването на вниманието към формирането на литературния некропол е оправдано най-малкото поради това, че *смъртта на писателя е литерату-*

---

[6] Стенографски дневници на XIX ОНС..., София, 1925, с. 1265.

[7] **Вазов, Б.** [Спомени]. // *Иван Вазов* в спомените на съвременниците си, София, 1966, с. 53.

[8] Цит. съч., с. 26.

[9] Какво губим с Йордан Йовков. // *Зора*, XIX, № 5492, 17 окт. 1937, с. 1.

[10] **Бадев, Й.** Подир погребението. // *Зора*, № 5493, 19 окт. 1937, с. 2.

рен факт. Това е така поне в няколко отношения: *първо*, смъртта „окръгля", завършва делото на писателя, което вече може да се „чете" като единен текст; *второ*, по правило смъртта извиква съответните жестове на приятелите и събратята по перо, т.е. тя *генерира текстове* – некролози, посвещения, обръщения, спомени и т.н. и *трето*, е необходим и като че задължителен „мост" към канона.

Смъртта и погребението „отварят" възможността за окончателни, крайни определения, дават правото за „последна дума". Задължителна част от медийното отразяване на погребенията на писатели е публикуването на авторитетна критическа статия, в която се прави опит за формулиране на значението на покойния творец за ставащата и „съставяща" се българска литература. В случая с Й. Йовков (както и в редица други аналогични случаи) тържествено-прощалната статия е написана от М. Арнаудов: „Съзнанието, че поезията не е нито забава, нито препитание, а едно *свято призвание* и един *обет към народа*, го бе завладяло напълно" (к.м. – Е.Д.); „Йовков възсъздаде епопеята на войната и на селския труд, както тя ще се предава от род в род. И поезията на българската природа, и всички копнения и покруси на българската душа, и *всички културни и национални идеали* на българската младеж са намерили широко отражение и дълбок отзвук в делото му, както става това само при най-щастливо надарените творчески натури.

Йовков е от сега вече български класик."[11]

Естествено, не случайно тъкмо Михаил Арнаудов „зачислява" Йовков сред класиците и точно той издава литературния и културен вердикт. Това, че авторитетният учен е приятел, познавач и изследовател на покойния писател, е само едната страна на въпроса; другата, съвсем не по-маловажна, е тази, че през междувоенните десетилетия енергичният професор няма равен на себе си сред литературните и научни събратя при съграждане зданието на българската литература, на нейния Пантеон и канон; с други думи, М. Арнаудов е, ако ни е позволено да се изразим така, *привилегированият канонизатор* на българската литература. И друго нещо е забележително тук: вердиктът минава не през научните и пр. трудове, а през медиите (пресата); така се отправя посланието и към обществото, и към държавата. Изобщо казано, в социалното функциониране на литературата подобен тип квазиавторски текстове (юбилейни слова, некролози и т.н.) и продукти на „административната словесност" (окръжни и пр.) „тежат" несравнимо повече, отколкото това обикновено се отчита.

Ако 20-те години на XX в. дават на България усещането за „присъстващия гроб", то през 30-те литературният некропол е окончателно оформен. За това допринасят и обстоятелства от генерационен характер: отива си от живота част от „второто поколение" – родените в годините около Освобождението

[11] **Арнаудов, М.** Йордан Йовков. // *Зора*, XIX, № 5493, 19 окт. 1937, с. 1.

творци. Краят на 1937 г. е особено „плодоносен“ в това отношение: последователно се сбогуват с живота Й. Йовков, Д. Подвързачов, Ант. Страшимиров.

И пак по това време у нас „мястото на погребение се превръща в културно-исторически *мнемотоп*, привилилегировано място за поменувания“.[12] Ежегодно се извършват панихиди на „централния“ литературен гроб – този на Вазов, но такива се отслужват в черквите и на гробовете на редица други писатели и фигури от националния Пантеон, т.е. спазва се повелята за въздаване на „Вечная память“: поменават се Константин Величков[13], Г. С. Раковски[14], М. Дринов[15], Паисий[16], Стефан Караджа[17], Л. Каравелов и др.

Поменът, панихидата, от една страна, сакрализират фигурата на поменаваня, като го включват в цикъла на повтарящата се сакрална, църковна година, а от друга, го правят интимно близък; както семейството прави помен за своя непрежалим родственик и с това като че се полага равенството памет–живот, така и голямото „семейство“ – народът, поменува своя отсъстващ „ближен“, едновременно схващан като „отец“ и „брат“, а в редица случаи – като „родоначалник“, „предтеча“, „патриарх“.

Интересно е, че в някои случаи панихиди на гроба на поета започват да се отслужват от даден момент нататък, т.е. тази традиция се „учредява“ по нечия (обществена) инициатива. Точно тъй става с Пенчо Славейков; ето какво четем в пресата от 1936 г., ден преди да се навършат 24 години от смъртта на поета: „От няколко години насам по почин на комитета „Пенчо Славейков“ на гроба на поета се отслужва заупокойка. *И тая година на 10 юний, сряда, на 10 ч.пр.пл., на гроба на поета ще се отслужи заупокойка.* Поканват се всички приятели и почитатели да присъствуват.“[18] Същият комитет „събира средства за построяване на голям и хубав паметник на поета в квартал „Горни Лозенец“ – на онова място, отдето поетът е обичал да съзерцава София“. Почитателите на Пенчо Славейков искат да изпълнят завета на поета, а с тази цел комитетът „работи упорито от няколко години насам, но до този момент е успял да събере скромната сума 50 хил. лв. За съжаление, от официално място не се оказва нуждната подкрепа.“[19]

---

[12] **Тиме Г.** Култ мертвого поэта как „память“ русского модерна (Рец. за: *Kissel W.S.* Der Kult des toten Dichters und die Russische modern: Pushkin-Blok-Majakovskij. – Wien: Bohlau, 2004. 318 S.) // *Новое литературное обозрение (*Москва), 2008, № 89. (http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/ti23.html)

[13] (Хроника). // *Зора*, XVIII, № 5075, 31 май 1936, с. 4.

[14] *Зора*, XIX, № 5496, 22 окт. 1937, с. 1.

[15] *Зора*, XVIII, № 5073, 29 май 1936, с. 7.

[16] *Зора*, XIX, № 5473, 27 септ. 1937, с. 5.

[17] *Зора*, XIX, № 5443, 18 авг. 1937, с. 1.

[18] 24 години от смъртта на Пенчо Славейков: (Помен. Осъществяване на последното желание на поета). // *Зора*, XVIII, № 5081, 9 юни 1936, с. 1.

[19] Цит. съч.

Официалното място – това, разбира се, е държавата (министерството). Тя обаче не откликва, а може би не е била помолена както трябва и от когото трябва. Така „Псалом на поета“ до ден днешен си остава несбъднатият завет на поета:

Там, на високий хълм, където с теб, с другари,
Обичах да седя в тих разговор унесен.
Поръчай там гроб да ми съградят зидари,
Там мълчанието пей дивната си песен.

Историята на неосъществения надгробен паметник на Пенчо Славейков е дълга и твърде поучителна. Идеята за съграждане паметник на поета в Курубаглар (Лозенец) се появява непосредствено след смъртта му, като тя върви заедно с тази за пренасяне на тялото му. Цялостната (или неразчленената) програма по увековечаване на неговата памет включва пренасяне тленните останки на поета, полагането им в гробница и въздигане на паметник, т.е. в публичното пространство се лансира идеята за изграждане на гробница (или гробница-паметник). Инициативата е подета спонтанно от приятелите и съмишлениците на П. П. Славейков: „Снощи (30 май 1912 г. – Е.Д.) в 9 S ч. в салона на градското казино бяха събрани множество почитатели на великия поет. Избраха една дванадесеточленна комисия в състав: г-жа Каравелова, Н.Т. Коларов, Д-р Кръстев, Д. Михалчев, Д-р Белинов, Ал. Паскалев, Д-р Н. Михов, Гр. Василев, Ст. Чилингиров, Елин Пелин, Ив. Пеев и Т. Г. Влайков, която ще има грижата да организува подписката по събиране средства за пренасяне тялото на Славейкова и съзиждането на гроба му“[20]. Избраната комисия незабавно телеграфира „за балсамиране тялото и запазването мозъка на покойния. Пуснатата подписка между събравшите още същия час е стигнала 2000 лв. Днес преди обяд комисията има събрание за уреждане подписка в цялото царство и за да поиска надлежно разрешение за гроба в Курубаглар“ – се казва в същата дописка. Същият брой на „Пряпорец“ съобщава и за първата служба в памет на поета: „Днес на 9 ч. сутринта, в катедралата „Св. Крал“, по случай смъртта на неза[бра]вимия Пенчо Славейков, се отслужи панихида. Освен семейството, родните и близките на покойния, на панихидата присъствуваха и множество почитатели на скъпата памет на преждевременно починалия поет“[21].

Обществената инициатива мигом намира отклик у Общинския съвет: „Във вчерашното си послеобедно заседание Столичният общински съвет е решил да се отпуснат 1000 лв. за постройка паметник на П. Славейков, също

[20] За пренасянето тялото на Пенчо Славейкова и построяване гроб в Курубаглар: (Хроника) . // *Пряпорец*, XV, № 119, 31 май 1912, с. 3).

[21] Панахида за Пенчо Славейков: (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 119, 31 май 1912, с. 3.

да се отпусне място в Корубаглар за гробница на поета и в бъдеще да се предвиди постройката на парк около гробницата, който парк да носи името на покойния“[22].

Любимото място на Пенчо Славейков – същото, което незримо присъства в „Псалом на поета“ – става място за поклонение: „*На Лозенец* до поетичното място, където ще бъде гробницата на Пенчо Славейков, вчера сутринта ходиха почитателите на Славейкова – студенти и студентки.“[23]

Литературната общественост устройва в памет на поета поредица от тъй популярните на времето утра. Такива утра се организират не само в София от Студентското филоложко литературно дружество[24] и Народния театър[25], но също тъй и на много места в страната[26]. Прагматичната цел е събиране на средства за съзиждане на гробница (паметник) в Лозенец, но резултатът не е много окуражителен. Ето защо: „Няма защо да казвам, че утрото бе посетено съвсем слабо. Тукашните хора изобщо не ходят на утра, па макар били те със свободен или платен вход. Също не е от значение и характера на утрото, за да бъде то посетено по-малко или повече. Ще се чествува памет, ще се зида гробница някому, не, това нас не интересува. Друг е въпросът, ако събранието е политическо или меркантилно“ – отбелязва един от дописниците.[27]

Към края на юни 1912 г. Комитетът за построяване гробница на Пенчо Славейков чрез пресата „кани провинциалните комитети и всички ония лица, които са събрали помощи за гробницата, да съберат и изпратят записаните суми най-късно до 5 юлий т.г. на адрес – Н. Коларову, директор на Ассикурациони Дженерали – София.“[28]

Естествено, инициативата на Славейковите приятели е осъдена на неуспех „по природа“: *първо*, опитът е показал, че в България по този начин не се събират средства, достатъчни за реализацията на подобен мемориален проект[29]; *второ*, времето за подобни мащабни проекти още не е дошло, и, *трето*, тук липсва основният елемент – мощите на поета, положени „по път“ в тъй любимата Италия. „В движение“, след като инициативата вече е подета, но съвсем скоро след печалното събитие, литературната и културна публика у нас научава подробности за смъртта и погребението на поета; това става „от първа ръка“ – от двама сред неколцината участници в траурната церемония в

---

[22] (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 121, 2 юни 1912, с. 3.

[23] Комитет за построяване гробница на П. Славейков: (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 123, 5 юни 1912, с. 3

[24] (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 127, 9 юни 1912, с. 3.

[25] (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 133. 16 юни 1912, с. 3.

[26] Утра за П. Славейков: (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 122. 4 юни 1912, с. 3.

[27] Славейково утро в Горня-Оряховица. – на 1 юли: (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 147, 4 юли 1912, с. 3.

[28] (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 139, 23 юли 1912, с. 3.

[29] *Пряпорец*, XV, № 132, 18 юни 1912, с. 2.

Брунате – Рачо Славейков, по-големият брат на поета, и Боян Пенев[30].

Възпоменателните усилия и грижи на литературната общност имат светкавичен и ярък резултат: още през юни, преди да е изминал и месец от смъртта на поета, излиза сборникът „В памет на Пенчо Славейков": „Под този надслов е издадено едно сборниче от стихове, бележки и спомени, четени на утрото, дадено в памет на покойния на 3 того в университета. Поместени са работи от К. Константинов, Димчо Дебелянов, Д. Подвързачов, Л. Стоянов, Н. Янев, К. Кнауер, Хр. Ясенов. Корицата е художествено украсена от Г. Машев. Цената на книжката е 50 ст. – в полза на фонда за пренасяне тялото и гробница на поета. – Препоръчваме я горещо на нашите читатели."[31]

Уви, „паметен сборник" – това комай е всичко, което литературната и културна общественост у нас е в състояние да произведе, това е пределът на нейните сили и възможности. В този случай сборникът (в изящното оформление на Георги Машев), рожба на вдъхновение и съпричастност на истински приятели и съмишленици, и до днес е съхранил неподправената им скръб по поета, приятеля, учителя.

Лесно се палим, лесно угасваме.

Обществеността си спомня и се връща към идеята за гробница на Пенчо Славейков в Лозенец едва през 1937 г., във връзка с 25-годишнината от смъртта на поета: „*Под покровителството* (к.м. – Е.Д.) на г. м-ра на народното просвещение д-р П. Николаев комитетът „Пенчо Славейков" урежда голямо тържество по случай 25-годишнината от смъртта на поета. За целта се приготвя и споменен лист, който ще излезе към края на този месец. (...) На 10 юний, в деня на смъртта му, ще се устрои голямо утро в Народния театър с участието на видни наши артисти"[32]. На това паметно утро, състояло се, естествено, в Народния театър, и традиционно съдържащо паметни слова, речи и доклади, както и литературно-музикална част, отново се актуализира (от проф. Белинов) идеята за паметник в Лозенец: „днешните поколения трябва да изпълнят неговия завет да изградят *паметник на хълма, дето често е стоял с другари*, в тих разговор унесен. Комитетът е за това образуван. Той е чувствително улеснен от отзивчивостта на столичния кмет (Иван Иванов – Е.Д.), който е отпуснал в Лозенец за паметника на Славейков 23400 кв.м. място. Професорът отправи позив към гражданството да се притече на помощ на комитета, за да осъществи поставената си задача"[33].

---

[30] **Р. (Славейков, Рачо)**. Смъртта и погребението на Пенчо Славейков. // *Пряпорец*, XV, № 129, 12 юни 1912, с. 1–2; **Пенев, Б.** Дневник. Спомени / Подб. и ред. И. Сарандев, София, 1973, с. 241–242.

[31] (Хроника). // *Пряпорец*, XV, № 135, 19 юни 1912, с. 3

[32] Паметно тържество за Пенчо Славейков: (Хроника). // *Зора*, XIX, № 5374, 28 май 1937, с. 4.

[33] Паметно утро за Пенчо Славейков: (Мястото на поета в нашата литература). // *Зора*, XIX, № 5386, 11 юни 1937, с. 4.

И отново комитетът и гражданството не осъществяват „поставената си задача“, периодично поставяна и периодично забравяна.

Защо се случва така? Според мен, понеже посмъртното „увенчаване“ на Пенчо Славейков и Вазов се реализира по два различни пътя, активират се две различни възможности и механизми за признание: от страна на обществото и на държавата. При Пенчо Славейков то носи изключително *обществен характер* (реализира се чрез обществени комитети и инициативи, утра в негова памет, издания и пр.)[34], докато при Ив. Вазов то носи предимно *държавен характер*. След смъртта на Вазов държавата окончателно надмогва, побеждава обществото, като задава механизма за увенчаване и за „вкарване“ в Пантеона. Освен това не е без значение, че двамата лесно влизат в следните опозиции, чрез които могат да бъдат описани: родина-чужбина, център-периферия, признат-отхвърлен, смърт „у дома“ – смърт „на път“ (П. П. Славейков умира в Брунате на път за Швейцария) и т.н. Очевидно е, че от гледна точка на тогавашния „дух на времето“ смислово-пълноценни и ценностно натоварени са само първите съставляващи на тези опозиции. От друга страна, държавата така и не припознава Пенчо Славейков като „свой“ поет, или по-точно, не разпознава себе си у него, което впрочем не е нито необходимо, нито укоримо. Въпросът тук не е в „отсъствието“ на държавата, въпросът е в слабостта на обществото, непрекъснато оглеждащо се към държавата.

Интересно е да се види *как* се преживява писателската смърт; изтърваните думи по този повод, дори самото *назоваване на смъртта* е твърде симптоматично. Ето например едно почти произволно избрано съобщение от пресата: „Н[астоятелст]вото на Д[ружест]вото на столичните журналисти във вчерашното си заседание е решило да издаде в един обемист том най-хубавите работи от покойния Димитър Подвързачов. За редактор на изданието е назначен колегата Иван Генадиев. Приходът от изданието ще бъде за издигането надгробен паметник на рано *загиналия* (к.м. – Е. Д.) писател и журналист.“[35]

Или: „Йордан Йовков, поетът на българската природа, на българското село, на българската романтична легенда, се присъедини към сенките на Ботева, на Алеко Константинова, на Яворова, на П. Тодорова, на Дебелянова, на всички тези *без време загинали* (к.м. – Е.Д.) вдъхновени синове на народа ни, облекли в чаровни думи своите съзерцания или своите идеали“[36].

Смъртта на писателя дори тогава, когато в нея няма нищо неестествено,

---

[34] Културната памет за П.П. Славейков продължава да се носи предимно от обществени структури дори и тогава, когато се отбелязва в чужбина (Вж **Х.И.Б**. Честуване паметта на П.П. Славейков в Берлин: (Писмо до „Зора“). // *Зора*, XIX, № 5373, 27 май 1937, с. 2), а дори и в случаите, когато държавата – в лицето на министъра на просвещението – оказва своето покровителство над съответното юбилейно тържество (Вж Паметно тържество за Пенчо Славейков. // *Зора*, XIX, № 5374, 28 май 1937, с. 4).

[35] За Димитър Подвързачов: (Хроника). // *Зора*, XIX, № 5517, 18 ноем. 1937, с. 4.

[36] **Арнаудов, М.**. В памет на Йордан Йовков. // *Лит. глас*, X, № 365, 27 окт. 1937, с. 1-2.

се схваща като погибел, като насилствена смърт. Споминалите се от естествена смърт писатели се „равняват“ по героично или нещастно погиналите, придаващи част от ореола на българската литература.

Тук става дума не само за това, че починалите се равняват по погиналите, т.е. че в българското литературноисторическо съзнание смислово пълноценна е само „смъртта, майко, юнашка“, но и за *симптом,* знак за специфично умонастроение, оформило се през първите десетилетия на XX в. *Векът на осъществените утопии* не можеше да изрази себе си без издигане на пиедестал на науката, даже нещо повече – без обожествяването ѝ, без упованието в нейните сили и самоценност. Утопията е рационален проект и науката е нещо повече от неин „естествен“ съюзник; тя е *инструмент* на утопията. Науката има претенцията да направи „нищожно“ противопоставянето между отсамно и отвъдно; с утвърждаването *само* на този свят осъществената утопия отрича метафизическата реалност на смъртта, нейната естественост за крайната човешка природа. Оттук и характерната особеност на умонастроението на XX век – повече от странната убеденост в *случайността* на смъртта. За модерния човек смъртта винаги идва някак неочаквано, изневиделица и тя неизменно има своите научни, медицински основания, сиреч, ако не бе протекъл един или друг процес, то смъртта би могло да бъде избегната... Сега вече е обяснима и неточната словоупотреба при назоваването на смъртта на писателя, и пространните, физиологически-скрупульозни нейни описания; вестникът в този случай се превръща в хроникьор на агонията на писателя[37].

И все пак: физиологическата фактографична точност при описанието на смъртта на писателя сякаш иде да внуши, че тя е върховна несправедливост, като че изключение в реда на битието: тук смъртта на писателя се схваща не като смърт, като естествен акт, знаменуващ крайната човешка природа, а като погибел, като върховна и всемирна несправедливост.

Тялото на писателя също пише своя „текст“.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

[37] Вж напр. описанието на Йовковата смърт; твърде характерни са дори и вестникарските заглавия: Йордан Йовков вчера почина (Болестта на Йовкова. Страданията му. Осложнение в болестта. Операция. Ново осложнение. Сърдцето изнемогнало. Предсмъртните му слова. Краят). // *Зора*, XIX, № 5491, 15 окт. 1937, с. 1, 5.

Dimitrov, Emil. The literary necropolis.

The article raises for the first time the topic about construction of the „literature necropolis" of the Bulgarian literature. The founding of a particular „city of dead" is a important element of establishment of the Bulgarian literature and cultural canon. The memory of the deceased writers is maintained by periodically repeated „relationship" with them. The necessity of that type of relationship activate the cultural energy and request variety of initiatives for commemoration of the dead like carrying of mortal remains, erection of monuments, edition of the books, dedicated to the deceased writers etc. The „literature necropolis" research needs to be integrated into sociology of the Bulgarian literature.

ПОРТРЕТИСТЪТ СИМЕОН РАДЕВ ПО СТРАНИЦИТЕ НА СПИСАНИЕ „ХУДОЖНИК“

Антония Велкова-Гайдаржиева

Сам блестящ критически портретист, Светлозар Игов не престава да се отнася с респект и почитание към „старите майстори“ в художественокритическата проза. Един от тях е авторът на документалния епос с класическо значение в историята на българското слово „Строителите на съвременна България“ – Симеон Радев. Още в студентските години, в ролята на председател на университетския кръжок по литературна критика младият литератор организира паметни вечери за едни от най-забележителните, но осъдени на забвение поради конюнктурно-идеологически причини, фигури в българската литературнокритическа мисъл Симеон Радев и Иван Мешеков.

И в капиталния си труд „История на българската литература“, и във великолепното издание с „минипортретни медальони“ „Български писатели“, и в редица критически статии, прегледи, обзори Св. Игов няма да пропусне да изрази възхищението си от интелектуалеца артист, възпитаник на френската импресионистична школа, от „дипломата като критик“, от майстора на елегантната фраза, от изключителния стилист и психограф Симеон Радев.

Най-проникновеният и най-ерудираният съвременен историк на родната литература във всички нейни периоди, Св. Игов настойчиво изтъква мястото и значението на този изтънчен арбитър на естетическия вкус и неуморим ценител на красивото в националната духовност. С. Радев е обичан културен герой от Св. Игов тъкмо поради дара си на проницателен портретист, поради силната критическа емпатия, поради умението да открива още при появата им значимите художествени явления и да тълкува задълбочено индивидуалния творчески свят на българските и европейските поети, писатели, художници.

Малцина родни литературоведи като Св. Игов постигат такива впечатляващи литературноисторически и критически „формули“, които сякаш изчерпват света на даден автор. Те са едновременно назоваващи и интерпретиращи, описващи и коментиращи литературните феномени. С изключителната си критико-оценъчна интуиция и академична ерудиция изследователят не само йерархизира естетическите стойности, но и „скулптира“ профила на даден творец, определя мястото му в контекста на целокупната национална литература. С подчертан афинитет към модерните историографски и историософски концепции, възприемащ литературната история

„като Път през Света и като Свят, очертан от духовните хоризонти на Пътя“, Св. Игов неслучайно ще поантира краткия, но сентенциозен портрет на писателя интелектуалец така: „След Захари Стоянов, Симеон Радев е вторият български летописец, който показва, че историческият разказ е преди всичко художествено повествование, чието място е не само (и не толкова) в научната историография, а в историята на литературата така както и принадлежат големите световни историци от Херодот и Тукидид до Мишле, Токвил и Гибън“. (Български писатели, Кибеа, 2001, с. 47.)

Само за няколко години (1905–1909) сп. „Художник“ успява да създаде една широко скроена, толерантна културна общност, отхвърляща строгите естетически конвенции и догматизъм. Общност, която няма нищо против реалистичните „селски“ сюжети на Ел. Пелин да съседстват със светлите миражни блянове на Ем. Попдимитров, или символистичните „зимни теменуги“ на Сирак Скитник с „черковната живопис“ на Б. Е. Мурилло.

Върху всички книжки на изданието от втората годишнина като редактори са посочени С. Радев и Ал. Балабанов. През третата годишнина от излизането на „Художник“ редакторският екип се редуцира до присъствието само на С. Радев, при това името му не винаги фигурира върху кориците.

Посредничейки между традицията и умереното новаторство, „издателят П. Генадиев и компания“ нямат претенция да монополизират правото на признаване на определени творби от миналото или на утвърждаване на нови такива. Напротив, разчитайки на антинормативния патос на работа, те публикуват по страниците на „Художник“ и „традиционалистите“, и „авангардистите“, и реалистите, и символистите, и „старите“, и „младите“. Редакторите на „Художник“ не залагат на строгите мерила и крайности, а се опитват да съчетават ерудитския дискурс с елегантния почерк, аналитично-аргументативното с фриволно-импресионистичното, академичното с артистичното...

***

Въпреки последователно провежданата „политика“ на поместване на текстовете на младите поети-символисти, носещи характерните белези на новата естетика и поетика, „Художник“ съвсем не я превръща в културна doxa. „Художник“ е издание, което *отказва да следва строги естетически принципи и конвенции*. Списанието е творческо пространство на взаимното признаване на различието, на равнопоставеността на отделните художествени тенденции и идентичности, без това да води до „всеядие“. Тук традицията съседства с модерността, реализмът с антимиметизмът, явеното с притаеното.

Основната редакторска тежест и отговорност в изданието поема *Симеон Радев*. Негов е най-вече делът при подбора на автори и творби, на отзиви и анонси. В същото време той се изявява по страниците на „Художник“ и в ролята на литературен портретист, критик-интерпретатор, полемист, при това,

влизайки в спор с най-крупната фигура в литературната критика у нас – д-р К. Кръстев[1].

Високо образован, забележително информиран, широко скроен, С. Радев е от хората, безусловно отдадени на изкуството, като наслада на ума и сърцето едновременно. Антиконвенционалист, нетърпящ каквито и да било естетически догмати и съучастничества в литературни школи и течения, но в същото време отлично запознат с ценностно, йерархизирания свят на художественото, С. Радев приема и мисли изкуството през призмата на общочовешките проблеми и потребности, на натрупания хилядолетен опит в областта на духа. Всъщност без да е каноничен, с много от критическите си текстове и редакторски жестове С. Радев „канонизира" немалко свои съвременници (Г. Стаматов, Ел. Пелин), както и автори от „близкото недавно" като З. Стоянов напр. Литературнокритическите му портрети, отзиви, беседи за художествени изложби могат да бъдат определени като подвластни на импресионистичния поглед и инвенция спрямо художественото. Оттук и трудността жанрово точно да се определи неговата литературнокритическа и художественокритическа проза[2].

На първо място по страниците на „Художник" С. Радев се изявява като блестящ портретист. Ако се позовем на културно-социологическата терминология на П. Бурдийо, той умее да конструира изключително проникновено и прецизно хабитуса (профила) на творческата личност (била тя поет, художник, писател или музикант). С усет към психологически детайлното и характерологичното, към уникално жестовото, но и с мисъл за глобалното, типологичното, авторът успява да съгради целостта на образа, да намери *постулата на смисъла* на разказваната творческа биография.

Дебютът на С. Радев като автор в изданието на П. Генадиев не случайно е в рубриката „Литературни силуети" с портрета на френския „съвършен и

---

[1] С. Янев обобщава присъствието му в „Художник" по следния начин: „В 1905 г. Симеон Радев, чийто вкус и литературни разбирания дават облика на списанието, е твърде млад. Отличен познавач на френския език и култура, журналист, печатал вече и някои свои разкази, без да направи особено впечатление, със завидна ерудиция, непринадлежащ към нито една от воюващите литературни групировки, завършил вече лицея „Галата Сарай", той е едва 27-годишен. Доброто му образование, необикновената му памет, смелостта да изказва прямо мнението си, му чертаят едно блестящо литературно бъдеще, ако той би пожелал да го има. Но той няма литературни амбиции. Заел се веднъж с редактирането на списанието, за него доброто му ниво остава въпрос не на лично утвърждаване в литературата, а на редакторска чест – изключителен факт на десетилетието, като се има предвид, че издаваните тогава списания са преди всичко трибуна за собствена изява на редакторите си". Вж. **Янев, С.** Списание „Художник" и ранният български символизъм. // *Лит. мисъл*, 1972, №5, с. 67.

[2] „Публицист, историограф, мемоарист, политик, дипломат – с цялостното си творчество, с обаятелното си интелектуално присъствие на изключително образована личност, Симеон Радев разширява границите на литературата ни, границите на „литературността" изобщо" – пише **Чернокожев, В.** // *Българска* литературна критика: Т. 1 / Предг. и съста. Вихрен Чернокожев, В. Търново, 2000, с. 22.

великолепен поет“ Жозе-Мария де Хередия. Невероятен стилист, с предразположение към красиво изреченото слово, към психографската плътност и интимна дълбина на профилиращите щрихи, С. Радев още в самото начало дешифрира името на поета като културен сигнал, като код, събуждащ „видения за тропически страни и за легендарни подвизи“: „Защото то бе име на Conquistador“ (I, 3–4). С предпочитание към декоративната критическа проза, към грациозната употреба на думите, портретът е изграден в стилистиката на романтическото културно образотворчество: „... в литературните салони в Париж се появи един млад момък, висок и тънък, с хубаво мургаво лице, горд и грациозен, с черни къдрави коси, с бледо романтическо лице и с дълбоки тъмни очи, в които грееше смелост, влечение към приключения и любов, и някаква потайна носталгия“. И впечатляващата външност („приличаше на елински полубог, на испански рицар и на художник от епохата на Ренесанса“), и духовно-психологическата магнетичност („носеше в себе си един дар на неотразимо обаяние“) подсказват за една творческа белязаност. Изящните и хармонични сонети, които той декламира пред изкусената публика, звучат „като камбани, пеят като арфи и блещят като елмази“.

Конструирайки профила на младото френско дарование, С. Радев прилага различни портретуващи подходи – от тайнствено-магическите потенции на името му през родовата генеалогия и фамилен аристократизъм до художествено-естетическия критерий при оценка на творчеството му. С други думи, взирайки се в „хабитуса“ на харизматичния французин, портретистът сочи както вродената дарба и неповторим родово унаследен духовен капитал, така и придобитото с времето – различните социокултурни роли, които поетът играе на сцената на френската бохема.

С присъщия му интелектуално-артистичен маниер С. Радев заплита в текста си и реплики на добили световна известност литературни авторитети като Теофил Готие напр.: „... добрият Тео, както го зоват младите поколения с една мила фамилиарност му казвал:

– Хередия, обичам те, защото носиш едно странно и звучно име и защото пишеш стихове, които се прегъват като хералдически шлемове“.

Съсредоточавайки се върху „историята на живота“ на един изтънчен романтически творец, литературният биограф се стреми да постигне неповторимата му културна идентичност в различните и прояви. От изключителна важност в случая е социално-родовият произход на Хередия, който по своеобразен начин предопределя както аристократическата му суета, така и особеностите на творчеството му. „Високомерният“ лиризъм, героическият акцент на вдъхновението му напр. са проявленията на конквистадорската кръв на прадедите – „испански грандове“, упътили се към Новия свят, водени от жажда за злато и от мечтата за епически подвизи. Но С. Радев проследява наследствените влияния по няколко линии – старият френски род на майката предпоставя „страстния вкус към ония качества на мярка, ясност, хармония,

които отличават истинския френски гений". Неповторимата чувственост на усещанията, декоративната екзотичност на картините в поезията на Хередия портретистът обяснява и с мястото на неговото рождение, с разкошната слънчева земя на детството му – една плантация за кафе в близост до Сантияго-де–Куба с нейната великолепна растителност, лазурно небе, мощни упоителни парфюми, „гиздави пеперуди" и „блестящи птици". Изобщо детството – реално и въобразено, интимно и обективно – бележи завинаги романтическото визионерство на Хередия. Цялата му поезия като че ли е пронизана от *непобедимо мечтание*, хипнотизирано от детството.

Проследявайки биографическата траектория, измината от поета, С. Радев не пропуска и влиянията на образованието – университета в Хавана и колежа в Париж; съприкосновението със стари текстове, пергаменти, хрисовули. Образователните практики и академически опит по особен начин рефлектират върху лирическите светове – „феодални замъци", „рицари със страшни ризници", дворянки, облечени в свила и сърма, златари, монаси, трубадури – „цялото това грандиозно и живописно време, които той призова в своите изящни сонети върху Средните векове и Ренесанса". В тази посока е и великолепно формулираният извод на интерпретатора-есеист: „Хередия не стана филолог, но в това училище той *се запозна с битието на думите, с тяхната съдба през вековете*".

С. Радев няма да пропусне да щрихира и културния контекст на епохата с всичките специфики на художественото поле – литературни школи, индивидуални почерци, естетически битки между новатори и консерватори. Той проследява победилата неординерност на романтизма спрямо класицистичния нормативизъм, а след това стигналата до крайности романтическа поезия и появилият се като нейна алтернатива парнасизъм. Портретистът вплита в разказа си имената на всички емблематични, но и по-второстепенни автори – от Балзак и Стендал до Вилие и Лиль-Адан. В по-скритите или в по-явните съперничества между реализъм и романтизъм, между роматизъм и парнасизъм С. Радев ще открои таланта на Хередия: „Стиховете му са наистина един триумф на формата. По звучност те са като фанфари и тръби, чиято могъща и героическа мелодия еква под едно тайнствено и сияещо небе. По блясък, те са като огърлици, в които лъщят с ослепително сияние елмази, смарагди и безподобни скъпоценности. Би казал човек, че Хередия е внесъл в своята поезия легендарните съкровища на някой азиатски деспот".

Виждаме, че в изложението авторът не скъпи метафоричните сравнения, артистичните асоциации, типологическите обобщения. Доминиращата декоративност, колоритната живописност, почти златарското „цизелиране" на поетическите блянове превръщат лириката на Хередия в „текст на някой художествен албум".

Към края на „литературния профил" ценителят ще изкаже и предположението си за това, защо иначе един съвършен поет остава недостатъчно познат

и признат. Поет на боята и на формата, живописец и скулптор в стихове, той не успява да вложи в тях нито идея, нито вълнение. Красива и носталгична, колоритна и жизнерадостна, тази поезия е безпомощна да изрази болезнените тревоги на съвременността. Нейната „материализираност" в ясни, определени и точни форми „парализира заразителността на вдъхновението". Точността, за която апелира Хередия и изобщо парнаската школа, всъщност е един порок: „Защото поезията постига своя силен емоционален ефект само когато тя оставя нещо незавършено в мечтата, нещо неопределено в настроението и неясно в хармонията". Така С. Радев финализира проникновените си декоративно наситени есеистично-критически щрихи за този и до днес сравнително малко познат модерен френски поет.

В първата годишнина на „Художник" С. Радев участва с още един портрет, отново поместен в рубриката „Литературни силуети" и посветен на Жан Лорен. В профилиращите си импресии авторът използва *модерен „психоаналитичен" инструментариум*. В майсторски конструираните „литературни силуети" той активира диалога между текст и психея, между „биографическа аура" и художествена идея, между лирически слова и житейски дела.

Литературните профили на С. Радев, привличайки вниманието на аудиторията, едновременно *оценяват и обясняват* съответното художествено явление – без тежки философски конструкции, без строги естетски формулировки, а с проникновена психологическа инвентивност и социокултурна осведоменост. Находчиво З. Петров определя стила на С.-Радевата критическа проза в „Художник" като: „... твърде декоративен, пропит с аромати, дошли от упадъка на френската книжнина от края на века"[3].

С. Радев наистина умее да въвлече в своите портрети както данни за социален произход, географска среда, фамилни предразположения, психологически предпоставки, родови комплекси, така и чисто художествено-естетически оценки и културни предпочитания на епохата. Говорейки за родни и световни автори, С. Радев създава собствен почерк, *собствен критически език*. Нещо, на което са способни малцина. А *профилите на критика са изпълнени с блестящи наблюдения и находки, които като естетическа оценка и психобиографична плътност са валидни до днес*. Освен това красотата на стилистичните извивки и „изящни украшения", с които са поднесени, в никакъв случай не е ефектно повърхностна, реторично-помпозна, а психологически углъбена и характерологично съсредоточена.

Дешифрирайки „демоничния романтизъм" в творчеството на Жан Лорен напр., портретистът използва следния реторически ход: „Дали инстинктите на неговата природа го влечеха към тоя прогнил и ексцентричен свят, или неговият дар на наблюдение му е дал едно изкуствено сродство, кой знае; но известно е, че Жан Лорен прилича на своите герои. Тия нрави, на които той

[3] **Петров, З.** Критици, София, 1988, с. 161.

откри всичките неврози, всичките сластни извращения, всичките болезнени ненормалности, са вече негова стихия. И когато той рисува своите най-чудовищни типове, той сякаш пише своя автобиография".

Цялото критическо есе, посветено на Жан Лорен, е подчинено на концепта за съвпадението между поетическите и автобиографичните светове, за сливането на лирическите визии с житейските поведенчески жестове. В тази посока е изграден и портретът на поета. В него всеки детайл от външността му проговаря за вътрешните пепелища на душата му, за разрушителните страсти и нагони на „декадентската" му природа. Портретът на Жан Лорен като че ли е дело на художник, а не на литературен критик: „Очите му, големи, черни, ту блещяха с един трескав зрак, който сякаш пламтеше и пръскаше искри на някаква болезнена чувственост, ту се унасяха в някое видение, което конвулсираше лицето му, и сетне гаснеха като у мъртвец... Челюстите му, едри, широки, зъбите му огромни и остри като у звяр, призоваваха жестове на убийство през тъмата на бесни нощи и сцени на садизъм в стая със закрити прозорци, тласкани от буря. Лицето му бе напудрено, рисувано, багрено. То напомняше някой фантастичен азиатски образ, който би олицетворявал същевременно сатрап, палач и куртизанка. Ръцете му правеха изнурени движения, които падаха в агонично примиране. По тях лъщяха пръстени със странна форма. Те бяха изпъстрени със скъпоценни камъни, блясъкът на които образуваше едно фантастично сияние от цветове, подобно на някаква декадентска дъга".

Както се вижда, страст и сласт, реалност и фантастика, първичност и изтънченост, демонизъм и аристократизъм едновременно „изписват" човека и поета Жан Лорен.

И както в текста, посветен на парнасиста Хередия, така и тук С. Радев демонстрира вкус към психологическата красноречивост на биографическите факти; към онова, което предписват фамилната традиция, бащината професия, майчината ласка, бурният океан, отминалото детство: „Жан Лорен бе син на един моряк, който бе имал за дядо един пиратин. От тях той наследи негли жажда за бурни чувствания, вкус към опасни авантюри и това мистическо въображение, което дава океанът. Жан Лорен не се роди обаче с жилавото и яко тяло на моряк. Той бе нежно дете, болнаво и надвесено към смъртта като умислено цвете. Майка му го отгледа в една мека атмосфера на любов и ласки. Жан Лорен не другаруваше с децата на своята възраст. Той живееше в уединение".

Още с тези набързо нахвърляни биографически щрихи портретистът ни подготвя за болезнената раздвоеност в живота и творчеството на скандализиращия френското „разлагающе се луксозно и ексцентрично общество" писател: между (пиратската) първичност на страстите и мистическите енергии на океана, между авантюризма на тялото и свенливостта на душата, между моряшката грубост на бащата и нежната грижа на майката. От тази разтърсваща

амплитуда на полюсите, от този вихрен сблъсък на крайностите се ражда не поетът („като поет Жан Лорен няма да остави следи след себе си"), а романистът на една разпадаща се от сладостите рафинирана цивилизация, „хроникьорът" на „пороците и сладострастията" на парижани: „Тия силуети на блазирани развратници, носещи в себе си отвращението от вкусените сласти и безнадеждността в нови наслаждения, Жан Лорен ги описа с една острота на анализа, с едно увлечение в ужасните подробности, с един *идеализъм на грозота*, които напомнюват често Балзака. Чини ми се, че няма поне във френската белетристика типове, които да носят такава зловеща физиономия на фантоми и да вдъхват такива мистически тръпки на ужас".

Макар и презрителен към тежката философичност и естетическо доктринерство на д-р Кръстев, С. Радев не може, а и не иска, да бяга от чисто естетическата оценка на творчеството на ексцентричния французин. Оценка, която е твърде сродна с д-р Кръстевия краен негативизъм спрямо авантюрно-сензационното и вестникарското в литературата: „Но, за да се създаде един тип – разсъждава върху образотворчеството на Жан Лорен портретистът, – трябва да се събират в една фигура чърти на голяма общност. Жан Лорен няма време да извършва тоя процес на сметание. Неговото творчество носеше пагубния характер на импровизация. Той бе журналист, дори в своята белетристика. Искам да кажа, че той бе длъжен да дава романи, разкази за вестниците и да ги пише в определен срок. Балзак тоже пишеше на срокове, под терора на своите кредитори. Но Балзак бе един интуитивен гений, който побеждаваше времето. Жан Лорен бе само един тънък, нервозен, болезнен талант, и журнализма му бе фатален".

Така, освен че запознава читателите с наследството на един „демонически романтик" и „кинематограф"– хроникьор на разтлението на „елитния свят"; с неговия виртуозен „импресионистически слог" и артистическа чувственост при пресъздаване атмосферата на парижките салонни удоволствия, естетическият ценител деликатно прокарва границата между „чистото" и „комерсиалното" изкуство, между „високата" и „вестникарската" белетристика. По този начин той съвсем ненатрапчиво внушава на аудиторията определени принципи за възприемане и отношение към културните продукти. С. Радев е категоричен – редови автори като Жан Лорен, които е невъзможно да се съизмерват с гении на словото като Блазак, е необходимо да се познават. И заради остроумното проникване в психологията и манталитета на своето време, и заради примамващата „мефистофелска ирония", и заради „бруталната откровеност, която разкъсва маските, повдига нагоре роклите, разтваря завесите, вмъква се в леглата, подслушва на вратите..." Въпреки всичко става дума за открояващ се писателски стил, който по „безподобен начин" предава „блясъка на диамантите, пламнали под електрическите зари, искрането на безценните камъни, дъха на екзотичните цветя, силните парфюми, трептящия зрак на свилата, симфонията на балните тоалети, отраженията на слонова кост върху

голите рамена; и никой, може би, не ни е дал за жената на нашите декадентски нрави такова остро ощущение на болнава изнеженост, на ефирна грация, на безпокоителна безбройност в нюансите, ритъма и хармонията".

„Литературният силует" на С. Радев безусловно утвърждава мястото на Жан Лорен в канона на своето време. За творчеството му спокойно може да се говори като за една скандализираща крайност на погледа, която го отличава от останалите съвременници. Но и тук идва голямото но, Жан Лорен не е автор, обърнат към следващите поколения, той вижда, но не провижда. Творенията му не се отличават с философска прозорливост, а, напротив, започват да се повтарят, трудно да се отличават едно от друго, подчинени на „една болезнена мания, която даваше срамен отпечатък на всичко, до което се докосваше неговото въображение".

„Маниачеството" в литературата (тема, която с особена полемична страст подема Вл. Василев) винаги е подкопавало високите художествени постижения. Така в този проникновен литературен портрет, разпалващ интереса към френския писател, С. Радев остава на високи естетически позиции: „Имаше в неговата душа нещо разложено, изгнило, „Мечтите, които се пораждат в мене, пишеше той малко преди да умре, ме ужасяват". Те го убиха".

***

От особена важност за нашето изложение е портретът на писателя Г. П. Стаматов във вече коментираната рубрика „Литературни силуети" (2,3). Текстът е поместен в самото начало на книжката, непосредствено до лирическия цикъл „Реквием" на Ал. Балабанов. Началото му впечатлява с артистично поднесено, но безапелационно наблюдение не само върху общия писателски профил на Г. Стаматов, но и върху българските литературни нрави и социокултурни контексти от началото на 20 в.: „Понеже Стаматов гледа на своите книжовни творения без всяка суета и пише само в ефемерните минути, когато не може да пръска в разговори своето *горчиво наблюдение*, своя *жесток сарказъм* и своите *песимистични афоризми*, едва ли някога си наумява с тъга, че в тая България, дето прогърмяха ненужно толкова имена, той е почти неизвестен. Писателят, който е рисувал нашите нрави с един *озлобен дух на отрицание* и сякаш с *отмъстителност*, вижда вероятно в своята литературна съдба едно потвърждение на своите *мрачни възрения*. Тъй Молиеровият Алцест се радваше, че ще изгуби своя процес, за да докаже, че, наистина, не съществува правосъдие".

Още в тези две увертюрни изречения проличава широтата на критическото мислене, привличат вниманието културно-ерудитските асоциации с творби и персонажи от чуждите литератури, също народопсихологическите проницания, както и „ударните" концептуални наблюдения върху светогледните нагласи на твореца. Става ясно, че саркастично-песимистичното, резигнирано-отрицаващото, мрачно-обсесиращото, потискащо-мизантропското са

доминиращите интонационно-емоционални и изобразително-повествователни регистри в белетристиката на този писател.

В самото начало на статията авторът поставя под въпрос слабата известност на Стаматов сред съвременниците и по-скоро сред представителите на българската интелигенция, тъй като: „...единствен между младите ни белетристи, Стаматов е засягал *тънките и болезнени струни* на нашето горе-доле културно общество". С. Радев е от първите интерпретатори на Г. Стаматовото творчество, които акцентират върху вкуса на писателя към болезнено-изпепеляващото, патологично-предопределеното, тъмно инстинктивното, гибелно предначертаното. Нещо, към което българският писател никога не е показвал предпочитания. Действително Г. Стаматов е единствен сред съвременниците си, който вторачва поглед към мрачните бездни на човешката душа, към непобедимите нагони на тялото, към пагубните пропадания на съвестта: „Другите са отбягвали тия теми по някаква инстинктивна боязън или нарочно. Едни от тях ни рисуват вечно еднакви селски сцени, които са ни вече дотегнали със своята *плитка психология, с еднообразните си силуети и с някаква блудкавост в състраданието*. Други плахо забулват своя взор пред кипящия и грозен и мъчителен живот, и търсят мотиви на творчество в мъртвите легенди на миналото, но вдъхновението е тук изкуствено, езикът се труфи с *увехнали очарования, и един дъх на суха архаичност* вее в тия произведения, които искат уж да се издигнат до наивната и вечно млада поезия на символите".

В критическата реторика на С. Радев Г. Стаматов е тъкмо алтернатива, нов глас, различен натюрел спрямо доминиращата „селскост" и „повърхностност" на теми и сюжети в националната проза. Притежаващ висок и прецизен естетически поглед, портретистът няма да подмине и „сенките", както би казал д-р Кръстев, т.е. недостатъците в Г.– Стаматовите повествования. Навлизайки в „бездните от егоизъм", в „сгърчената сякаш от някакво озлобление" „овдовяла от илюзии и отрицаеща еднакво небето, нравствения дълг и красотата" човешка душа: „Стаматов не е могъл да ни я представи с нейните остри конфликти, с яростните и устреми едва скрити зад новозаучените светски гримаси, и с нейното дъно от *атавистични страсти*, наследени от незнайни и трагични поколения: той ни е дал от нея само някои *откъслечни и бързи видения*". С други думи, няма го психологическото задълбаване, внимателното „ровене" и аналитично проникване в загадките на човешкото. Тезисно-телеграфичното, констативно-постулативното, публицистично-негативното характеризират почерка на този писател, но заедно с това образите му носят „трепета на жизнена правда", сякаш ги е „откъснал от живота".

Всъщност Г. Стаматов обръща погледа на аудиторията към други, неохудожествявани до момента измерения на действителността – отвъд идиличната патриархалност или културно-героическата възвишеност, а върху мерзкото, низкото, болестотворното и то ширещи се сред интелигентските слоеве.

Цял фрагмент, графично отделен, авторът посвещава на рецепцията на Г.-

Стаматовите разкази, влизайки в директен спор с неговите рецензенти, заели ролята най-вече на опоненти. По този начин портретистът прави своеобразен анализ на литературното поле – на неговите вътрешни процеси, отношения, производители и оценители; на неговите конкурентни борби.

Любопитното е, че в разгара на индивидуализма и символизма у нас, когато социален и културен свръхавторитет придобиват авторите от кръга „Мисъл", когато тъкмо С. Радев лансира начеващите символисти по страниците на „Художник", в същото време той се явява страстен защитник на злъчния реалист и „жесток" художник на човешката природа. Допадат му Стаматовите персонажи, които, вместо да изопачават действителността, участват в разкриването на нейните тъмни енергии и безрадостни истини, а също разгръщат специфичните истории на интелигентските среди.

Тръгвайки от повтарящите се упреци към Стаматов – че е публицист, лош артист, С. Радев решава да ги обори чрез примери от световната литература: „Ако да бъде човек „публицист", значи да засяга *теми, които вълнуват в един момент обществената съвест или събуждат някои от вечните проблеми на човешкото битие*, то публицисти бяха напр. Тургенев със „Записките на един ловец", Зола с последната серия от неговите социални романи, такива са мнозина от съвременните драматурзи, които изнесоха на сцената трагичните обществени конфликти. Трябва ли да ги отречем – с настъпателен критически патос пита полемистът – в името на чистото, гордото и безкористно изкуство, което се уединява от човечеството в своя блян за върховна красота?"

Разбира се Радев, визира тук Кръстево-Славейковата строга естетическа позиция, воюваща срещу всичко тенденциозно-публицистическо, повърхностно експлицирано, небрежно артикулирано в художествеността. Самият С. Радев е убеден, че: „Хубавият и звучен език, призивателната сила на фигурите, ритъмът на фразата, хармонията на построението, тоя особен дъх на гиздавина, или на чувственост, или на енергия, който има стилът, всичко това съставлява една велика добродетел на книжовното изкуство". Ето защо той признава – Г. Стаматов показва „едно дръзко нехайство" спрямо формалните художествени белези на творбите си. А няма съмнение, потвърждава ценителят, че, когато писателят е художник и същевременно творец, тогава той ни дава хармонични произведения, в които артистичният блян на поетическо съвършенство и строгата истина на живота се сливат в едно безсмъртно дело. Тук критикът ще посочи и възможно най-адекватните примери – Флобер и Толстой. От друга страна, обаче той ще опонира, преди всичко на д-р Кръстев, твърдейки, че *основното качество в белетристиката не е книжовната хубост, а жизнената правда*.

Именно с неизтощимия си нюх за нездравото, циничното, вулгарното в човешката природа и в действителността, но и с високата си морална и хуманистична мяра Г. Стаматов импонира като писател на естетически непредубедения С. Радев. Нужно е да подчертаем, че „литературният силует", който

създава критикът, има предвид само и единствено излезлия през 1905 г. сборник „Избрани очерки и разкази", т.е. текстът е почти рецензентски, свързан с актуалната художествена наличност. С други думи, оценъчно-интерпретативният „опус" няма предвид цялостния художествен свят на Стаматов (повечето от книгите на белетриста излизат след Първата световна война), той не го проследява в развитие, оценката не е процесуална, а синхронна, своевременна. Забележителното е, че С. Радев възприема книгата на белетриста като събитие в контекста на еднообразната традиционалистична родна проза, като „нова позиция" в полето, като заявка за непознати до момента повествователни тенденции.

Ще видим, че десетилетия по-късно литературната история ще оцени по сходен начин мястото на този особен, различен спрямо съвременниците си разказвач – скептично-мизантропичен, саркастично-отрицаващ проявленията на земно човешкото: „Но както творческото светоотношение на Стаматов еволюира *от възрожденски идеализъм към горчив хуманистичен песимизъм* – обобщава Св. Игов, – така и белетристиката му *се разви от традиционния към един по-модерен реализъм*. Главен преформиращ фактор в тази идейно-художествена еволюция беше обектът на неговото творчество – градската буржоазна действителност от „златната и епоха". Така, ако субективно е свързан с предишния етап, обектът на творчеството му го ситуира литературноисторически в по-късния етап на литературата от новия век. И – продължаващ традицията на критическия реализъм от 90-те години, той вече е и *модерен писател*... „Модерен", защото творчеството му не придоби „архаичен" вид, както на някои от писателите реалисти на 90-те години (Влайковото напрмер), а *се разви и тематично, и стилово*. В този смисъл Стаматов е продължител на традициите на критическия реализъм от края на века, но в значителна степен го видоизменя – едновременно и към модерно преобразяване, и към вътрешно концептуално и стилово самоизчерпване"[4].

Без да е концептуален теоретик и литературен историк, С. Радев още след излизането на първата Стаматова книга очертава новите тематични и стилистични повествователни тенденции, които белетристът налага. Още един факт, потвърждаващ силната литературнокритическа интуиция и естетическа компетенция на редактора на „Художник".

***

И така, апелирайки към утвърждаването на този писател, към предоставяне на полагащото му се място в новоформиращия се литературен канон, авторът на „силуета" е пределно честен: „Собствено, Стаматов няма никакъв стил в художествения смисъл на думата. Той пише като човек, който разказва анекдоти във весела компания. Никаква любов няма той към хубавата фраза и даже не се съзира в него нито сянка от чувство за звучност, за колорит, за хар-

[4] **Игов, С.** История на българската литература (1878-1944), София, 1993, с. 180.

мония". От друга страна, обаче тъкмо тази небрежност, тъкмо тази разговорна на пръв поглед експромптност и художествена необработеност, тъкмо този стигащ до „бруталност" лаконизъм и фразеологичен паразитизъм – се нравят „със своята естественост, с едно непринудено движение, бихме казали, с един вид bon-garconisme". Или, Стаматовите отклонения от утвърдената повествователна норма, разминаванията с предметно-пластичната, битово-описателна разгърната епика, правят почерка му забележим, открояващ се.

Симеон Радев	Светлозар Игов
– Толкова наши белетристи ни дразнят със своята несръчна манера да подражават наивността и еднообразния ритъм на народната реч, толкова от тях ни мъчат със своите претенции на декадентска изтънченост или на психологическо вглъбение, че по контраста Стаматовият език ни обезоръжава някак със своята прямота и с разпуснатата си искреност. – Лишен от формална хубост, езикът на Стаматова има обаче едно друго важно качество: неговата *енергия на израза*. Това, което той не може да изкаже с гиздави и звучни думи, той го призовава с образи. Неправилният и груб език на Стаматова добива чрез тях някаква странна сила и става чудесно годен за *психологически анализ*. Защото често пъти един сръчен образ открива душата и озарява нейните глъбини по-сигурно, нежели няколко страници на многоглаголие, облечено в претенциозни психологически фрази. 1906 г.	– Но той постепенно преобразяваше поетиката на този наследен реализъм, при което често пъти тъкмо неговите недостатъци правеха поетиката му „модерна" – защото безспорно лаконизмът на повествуването и неговият задъхан, стегнат слог са повествователни черти, чужди на старата епичност. – Неговият разказ, като преодоля битовизма чрез психологизъм и описателността чрез лаконичност, разви обективно-пластичното начало, свидетелство за реалистична наблюдателност, стигаща понякога до натурна суровост. Субективното начало у него обаче не се разви по посока на лирическата поетизация и одухотвореност (обектът на изображение не предполагаше това), а като съхранение на *субективната моралистична оценъчност*. Тази морална оценка обаче се изразяваше не толкова чрез авторска намеса в действието или с пространни отклонения, а в цялостното оценъчно формиране на материала и в *къси, но достатъчно гневно-категорични и иронично-сентенциозни обобщения*. 1993 г.

Успоредяването между наблюденията и интерпретациите съответно от началото и от края на 20 в. съвсем не е самоцелно. Повече от очевидно е, че въпреки различните естетико-оценъчни почерци, цели, концепции, въпреки

различния мащаб на литературнокритическо глобализаторство – в общи линии представите на двамата автори за мястото на Г. Стаматов в развоя на националната проза съвпадат. Защото става дума за един „модерен", неконвенционален, психологически проницателен и моралистично осъждащ разказвач на потайните „кътчета на душата".

Безспорно е, че въпреки екстравертната си критико-реалистична нагласа, *Стаматов внася психологизма* в българското белетристично изкуство при всичките уговорки за неговите специфики. Това не е психоаналитичното ровене в интимните пространства на личността, нито е епическото проникновено вживяване в героя. Св. Игов определя Стаматовия психологизъм като моралистично-разголващ: „В случая именно морализмът пречеше да се разгърне психологизмът".

Оттук вече идва и разминаването между почти оперативните, синхронни наблюдения на С. Радев от 1906 г. и исторически дистанцираните обобщения на Св. Игов от 1993 г. В контекста на първото десетилетие на 20 в. тъкмо обръщането към психологията на героите, към техните вътрешни рефлексии и нравствени предразположения изглежда иновативно. И обратно, през последното десетилетие на века психологизмът на писателя изглежда предпоставен, констативен, неаналитичен: „... неговите герои не са разгърнато изследване на човека, а схематичен моралистичен резултат на това изследване" (Св. Игов). И още, героите на Стаматов не са психологически пълнокръвни, а са по-скоро: „... скици" и „фрагменти" към социологията и психологията на човека-тип в буржоазната епоха"[5].

А сега нека видим и конкретните аргументи на портретиста от 1906 г. Едва ли е случайно, че авторът се насочва към един от характерологичните Стаматови разкази като „Едно кътче на душата", разгръщащ се около дневника на Митя, където той „хвърля своята душа, отбулена от всеки людски свян, с всичката грозота на егоизъм, притворство и злост, която се укрива в човешката натура". Дневникът, знаем, е потайното и дълбоко закътаното – възвишеното, но и низкото на човешките деяния и мечтания, на телесните страсти и душевните власти. Дневникът е другото, притворно спотаеното, егоистично залостеното аз на героя и няма как тези предвидливо заключени писания и никому несподеляни излияния да не дразнят въображението на съпругата Невена. Нещо повече, неизвестността, отчуждеността превръщат първоначалните ѝ притеснения и любопитства в мания, в смисъл на делничното. Докато тя не успява да се домогне до тайнствените листи и в крайна сметка да ги прочете. В този момент обаче се появява Митя и: „Тук между мъжа, който чувства, че са извършили някакъв *взлом в душата му*, и жената, която, подобно на Ева, е наказана от самото удовлетворение на своята жажда, между тия две жертви на *фаталната човешка психология*, жадуеща за истина и неспособна да я

[5] Цит. съч., с. 181.

откриe, без да предизвика катастрофи, избухва една сцена, която Стаматов е скицирал с голяма правдивост и с някакво артистично упоение".

Виждаме, че критико-интерпретативните наблюдения са вещо прецизирани, находчиви, улавящи психологическата същина на героите, на техните щения, терзания, желания. Анализиран е повествователният конфликт, образните превъплъщения. Не толкова съпругът, колкото загадъчният му дневник провокира Невена да разбули тайните на мъжа си. Наистина става дума за теми, мотиви, колизии, малко познати до момента в българската проза, но особено генеративни и плодотворни за нейните развойни процеси.

Любопитното е, че тъкмо изтънченият стилист С. Радев е отворен за погрубите регистри на словото. При Стаматов липсва каквото и да е съобразяване с дискретността на изказа, с намека, шепота, подсказването. Напротив, той се отличава с директните констатации, с „вулгарната мощ" на езиковите образи, с безалтернативността на отрицанието, с натурализма на скицираното. Писателят действително разкрива психологията на своите герои, но това не е психологията на разпнатия между полюсите на битието човек, на кръстопътния модерен субект, търсещ отговорите на „свръхземните въпроси". Неговите персонажи са характерните образи-типове на големия град, на присъщите му съсловни общества и институции – отличаващи се със свои специфични предпочитания, нагони, жаргони. Те са: „Тъпи и садистични офицери, хитри кариеристи, подли и развратни чиновници и почти винаги жената – грашница и прелъстителка"[6].

С типична стаматовска стръв към „песимистичните сюжети", с непобедимо желание да демаскира човешката грозота, с „люто упорство" да разголва душевните недъзи, изобщо всичко пошло и гротескно в буржоазния маскарад на нравите, „и в своя език той не се спира пред никакъв циничен образ, пред никаква вулгарна дума". Така че Стаматовият стил е резултат на творческите авторови инвенции, на предпочитанието към определени обекти на изображение и теми за дискутиране. Колкото и да е груб и необработен, Стаматовият език изпълнява „властови" функции. Той фиксира погледа, акцентира смисъла, морализаторски внушава и убеждава.

Занимавайки се с бруталното, извратеното, пошлото като проявления на тялото и душата, Стаматов внася в българското повествователно изкуство множество запомнящи се силуети, които контрастират както на Вазовите национални, така и на П.-Славейковите културни герои, както на Ел.-Пелиновите отрудени и витални селски бедняци, така и на Яворовите самовглъбени самотници. Ако гордата красота на Славейковата хетера Фрина притежава от Бога дарена и сила да преобразява хорските сърца, Стаматовата чудовищна съпруга – дебелата и грозна Смарагда предизвиква „един трепет на отвращение, един остър, почти физически усет на грозота", на „безкраен ужас". И ако

[6] Цит. съч., с. 181.

магически привлекателната разкрепостена Фрина не е образ на плътта като начало, различно от духовното, тъй като красотата за Славейков е другото име на доброто, то дълготрайната девственост на Смарагда „се явява като едно извращение на естеството и едва ли не като една нравствена деградация на жената". В тази посока С. Радев обобщава наблюденията си върху разказа „Бившият Лермонтов", коментирайки и жестоко откровената реплика на съпруга („Дано косите ми побелеят, и никой, никой да не развърже твоя пояс...").

Неслучайно по-горе успоредихме Славейковата Фрина със Стаматовата Смарагда. Самият С. Радев в размишленията си отвежда към античните разбирания и идеали: „Това бе, както е известно, най-жестоката клетва, която елинските деви в древността бяха изнамерили за своите неприятелки, Стаматов е имал едно чудесно вдъхновение на артист, когато към физическата страховитост на Смарагда е прибавил и порока на нейното старо целомъдрие".

Наистина тук става дума за една от оригиналните находки на белетриста. Не конкретната Смарагда, съпруга на един бивш поет, а сега „бивш човек" интересува повествователя, а изобщо жената – смазваща, отблъскваща, профаниращa всичко, до което се докосне. Може би за първи път в модерната българска проза образът на жената не се обвързва с уюта на домашното огнище, с усещането за топлина и споделеност, за майчинска ласка и християнска добродетелност, за патриотически дълг и героическа жертвеност. За първи път тя не е майката, застанала на прага да изпровожда или посреща сина, не е любимата, която да запее бунтовните песни на избраника си, а е фигура на демоничното, греховното, изпадналото от света на човешките ценности[7].

***

Опирайки се на конкретните си наблюдения върху Г.-Стаматовото творчество, стига до проницателни изводи за мощните въздействия на авторовата ирония. Действително иронията на Стаматов е твърде различна спрямо фината, изтънчена, артистично-аристократична ирония, позната от произведенията на западноевропейската литература: „Тя е, напротив, силно подчъртана, надъхана със злост, ядовита и на места брутална. Тя се изразява в *сурови, некнижни фрази, които миришат на дим, коняк и тютюн*. Те носят, сякаш лютия звук на Стаматовата жива реч, блестяща, парадоксална, разхайтена, *дръзко-песимистична като у някой хъш, който би прочел Шопенхауера, и страстна като у някой библейски пророк, който би приказвал в някоя бирария, играейки на покер*" (С. Радев).

---

[7] „Почти винаги представяна в една и съща ситуация на грешница и прелъстителка, пише Св. Игов, макар и разбирана като жертва на обществените нрави, Стаматов е изрекъл толкова гневни сентенции срещу жената, че концепцията му за жената и любовта става доста едностранчива, биологико-мистифицирана – жената е представена едва ли не като извечно греховното начало на човешкото битие, като демоничния „зъл гений" на човека и обществото". Вж **Игов, С**. История на българската литература, цит. съч., с. 181.

Няма спор, Стаматов не е елегантният ироник, не е артистичният смехотворец или благоразположеният осмивач на нравите, а злъчният хуморист, безпощадният карикатурист, саркастичният реалист. Особено колоритни, художествено-характерологични, културно-артистични са сравненията и асоциациите на критика. Уловена е първичната „покерна" атмосфера на произнасяне на повествователната реч, нейният хъшовско-интелигентски заряд и презрително-прорицателски патос: „И всеки негов ироничен афоризъм извиква го във въображението ни, беседуещ неизменно с чаша в ръка, възбуден със своите живи и трескави очи, със своето сухо и нервозно лице, със синкавите си и люти устни, с нещо особено в цялото му същество, което го прави крайно мил, даже в минутите на горчивина и раздразнение".

Цитираните редове са много важни, те подсказват, че С. Радев се е съсредоточил върху специфичното Стаматово светоусещане, върху прозиращата между редовете нравствена мяра на повествователя. Именно личността на писателя покорява в тези разкази – експанзивна, гневно-неотстъпчива, нервно-осъждаща. Ето защо въздействието на Стаматовата ирония „произлиза не от формата, която е небрежна, а от вдъхновението, което има жизнена правда". Рядко в родната литературнокритическа проза ще срещнем подобни *задълбочени „психоаналитични" отпратки като тези, как един разюздан български хъш чете вглъбено Шопенхауер или как един библейски пророк проповядва светите истини сред картоиграчите в столична бирария. На пръв поглед абсолютно парадоксални интелигентски ситуации, но тъкмо въпросната парадоксалност на езика и образите се явява новаторска за българската литература*: „Духовити фрази, които звучат като някой парадокс, изказан във весела компания! Но в тия иронични определения се крие една дълбока характеристика".

Защото именно между пиянските изстъпления в шумната задимена бирария и младежките поетически мечтания, между заобикалящата кал, озлобление, пустота и юношеските духовни ламтежи, между „чудовището", „крокодила", „старото угоено, девствено, небутнато от никого месо" Смарагда и жадуваната в миналото „красавица, нежна, крехка като душата на поета" – изживяват драмата на отчуждението, скептицизма и безперспективността Стаматовите персонажи.

Макар че съществува известно противоречие в твърденията на тълкувателя (от една страна, според него Стаматов притежава силен дар на психологически анализ, от друга, неговите силуети са само скицирани), изводите, свързани с острия саркастичен дух на Стаматовото творчество, с неговите правдиви наблюдения над жалкия вътрешен мир на нашия чиновник, не подлежат на оспорване. Особено осезаемо споменатото противоречие присъства в разсъжденията около разказа „Бившият Лермонтов", който според С. Радев е най-съвършен по строеж и по развитие. Тъкмо в него писателят изразява най-добре горчивия дух на разочарование, суровия песимистичен поглед към

света, безпощадната правда. Заедно с това обаче „Бившият Лермонтов" няма да остане като тип в българската белетристика, защото Стаматов нито има достатъчно интуитивна сила, за да схване отведнъж тая съвкупност от съществени черти, която съставлява един „тип", нито обладава нужното търпение, за да даде пълнота и съвършена моделировка на своите портрети". Сам го е казал – липсва мощната художническа интуиция и необходимото търпение на разказвача, за да се постигнат психологически пълнокръвни и философски убедителни белетристични образи.

Героите на Стаматов рядко преживяват разтърсваща драма на душата и съвестта, нито изгарят в пепелищата на вътрешните терзания. Те не се измъчват от проклетите въпроси на битието, нито ги привличат светлите хоризонти на трансцендентното. Скудоумни чиновници, „държавни баджанаци", трагикомични службогонци, техните вълнения никога не са съпроводени от просветления. Оскотели, бездушни, патологично ограничени, те са реднищи в голямата машина на живота.

С. Радев настоятелно акцентира върху правдиво доловените от писателя характерни черти на „бившия Лермонтов". Те наистина са типологически, валидни за всички общества и епохи. Бившият Лермонтов напомня това, което французите наричат unpate, т.е. един човек, който не е успял в своята художническа амбиция – продължава с находчивите си, бързи компаративистични щрихи тълкувателят: „Такива типове са били често рисувани в европейския роман. Те изобилстват в творенията на Алфонс Доде, който ни е оставил една незабравима галерия от rates на културните народи и нашите „бивши Лермонтовци"! Ония остават с болезнена любов верни на своето безплодно призвание и издъхват със своята *трагична мечта за творчество*. „Бившият Лермонтов" изнемогва при първия неуспех и се отвръща от своите мимолетни пориви".

Наистина Стаматов не успява да пресъздаде трагизма на творческия ерос чрез плътни психологически образи; не успява художествено да анализира конфликта между разтърсващите пориви към небесата и прагматичните реалности на земята, между поетическите размишления върху загадките на битието и трезвите прозрения за реалностите на житието...

С. Радев е и сред първите интерпретатори на Г.-Стаматовото творчество, стигнали до аксиоматичното наблюдение, че: „Въобще той *никъде не рисува пейзажи, нито има грижа да свързва с тях настроението на своите герои*. Природата отсъства почти съвършено в творенията на Стаматова". И няма как иначе, авторовите градски типове са някак категориално неизменни, статично непроменливи. Оттук и липсата на задълбочен психологизъм в разказите на писателя. Стаматовите герои са като че ли обобщително резултантни, карикатурно застинали. Не случайно някои изследвачи ги определят като фейлетонни: „Но това не отнима на Стаматовите разкази тяхната литературна ценност – държи на преценката си Радев. Напротив, иронията, която искри в тях, и която усилва релефа на някои верни черти, им придава особено очарование".

След като определя Стаматов като сатирик-реалист, наближавайки финала на своя портрет, С. Радев предлага един набързо щрихиран ескиз към „историята на образцовите творби на сатирико-реалистичната литература" в световна перспектива. Той се позовава и на саркастично изградените типове на френския писател Куртелин („един истински последовател на Молиера"), но и на знаменитите карикатурни Гоголеви герои Чичиков и Манилов, пресъздаващи с „гениална дълбочина" сложната руска психология. Очаквано е франкофонът ерудит да не подмине реализма на Флобер, „който дори в описанието на физическите черти на лицето дава волност на своята сатирическа фантазия": „Ще посочим само пътьом, продължава критикът, че знаменитият недовършен роман на Флобера, Bouvard et Pecuchet, е една чиста карикатура на наивния и самонадеян ум на френския филистер, както безсмъртният Хоме, в Madame Bovary, е карикатурата на оная антиклерикална философия, която френският буржоа е наследил от Волтера и енциклопедистите".

Всички тези високи примери от западноевропейската и руската литература са необходимият подстъп към предстоящата атака срещу „д-р Кръстев и компания". Без да назовава името на маститя философ-естет, изтънченият френски възпитаник и арбитър на красивото С. Радев държи да подчертае, че догматичното следване на правила и школи е присъщо на някои наши критици, готови да изхвърлят от литературата или да обезценят в художествено отношение някое произведение: „... под предлог, че в него има публицистически дух, че в него имало сатирически замах като във фейлетоните, или защото не съответствало на определените книжовни родове". Имат се предвид, разбира се, повечето от излезлите в началото на века концептуални статии на д-р Кръстев, засягащи проблемите на художествено-естетическото във връзка с анализа на творчеството на редица български писатели. Като контрапункт на педантичното следване на естетически кодекси С. Радев дава примери с живописта като едно от изкуствата с относително разграничени родове, но което „в последно време не държи на разликата между картините и карикатурата".

Виждаме, че освен добро познаване на фактите от съвременната художествена действителност, личи и компетентност по отношение на развойните процеси в изкуството, на случващите се промени, трансформации, смяна на културните възгледи и концепции. И тук е мястото, поделият „битката" за Г. Стаматов, да назове и своите мерки, и критерии за художествено-естетическото оценностяване: „*Това, което е съществено при критическите оценки, то са качествата на наблюдение или на фантазия, силата на оригинално творчество, духът на самобитност, особеностите на чувствителността и най-вече тая Божия дарба: да създава същества с живот и плът, по която се познава истинският писател...*"

Става дума наистина за естетически необвързана и неконкретизирана позиция на възприемане и оценяване на света на художественото – изкуството трябва да провокира с новотата на откритията, с вдъхновението на

внушенията, с оригиналността на убежденията, с психологическата плътност на въплъщенията. В крайна сметка стойностното изкуство задава образците за красиво и грозно, за добро и зло. Тъкмо то е от хилядолетия признатата духовна инстанция за всичко и всички в земните дела и страсти. В цялата статия за Г. Стаматов, както и в редица анонси, рецензии, есета, С. Радев демонстрира отстояването на високи критерии, възпитани от западноевропейската литература и култура. Забележителни са многобройните примери, които дава с чужди майстори на словото и четката. Той наистина виртуозно борави с имена и заглавия, с примери и сравнения. Нещо, което компенсира чисто теоретическата му подготвеност. Оттук и самочувствието му да влезе в принципиален спор с корифея д-р К. Кръстев. Любител на изящното, ценител на оригиналното, почитател на художествено-правдивото, той настоява, че Г. Стаматов трябва да заеме заслужено място в художествено-естетическата ценностна йерархия[8].

И в литературния силует, посветен на Г. Стаматов, С. Радев изявява своята дарба да конструира цялостен и убедителен профил на писателя, обвързвайки биографическите щрихи с творческото визионерство, духовните предразположения и манталитетни нагласи на характера с горчивата ирония и необратим художествен песимизъм. Може да се каже, че в поместените текстове в рубриката „Литературни силуети“ С. Радев оригинално съчетава вътрешния (художествено-естетически) прочит с външно-детерминистките подходи. Ето един пример в тази посока: „Ученик на френските натуралисти, Стаматов е наблюдавал българската действителност с техния остър и безпощаден взор. Няма съмнение, че руската литература е изтънчила у Стаматова естествения му дар на психологически анализ и наклонността му към ирония. Тъй също и неговият темперамент на revolte, възбуждан безспирно през стоенето му във войската като офицер, грозотата и дребнавите страсти на нашия обществен живот, с който тъй рано бе влязъл в конфликти, живеенето в революционна атмосфера в Женева, всичко това обяснява отрицателния дух, крайния песимизъм и бунтовническото чувство, веещо в неговите разкази“.

Видимо е, че за портретиста всичко има значение – от духа на обитаваните градове и институции, от делничните страсти и неволи през прочетените книги и любими автори („Но произведенията на френските натуралисти, главно Зола, Мопасан и Октав Мирбо, са упражнили най-могъщото действие върху неговия дух и цялото му творчество носи следи от тяхното влияние“) до

[8] Тук само ще припомним, че всъщност д-р Кръстев съвсем не стига до крайно отричане или пренебрежително неглижиране на Стаматовите разкази. Фактът, че писателят е един от „героите“ на емблематичната му книга „Млади и стари“ от 1907 г. е показателен. Д-р Кръстев от своя страна в предговора към книгата си достатъчно коректно уточнява, че по отношение на Стаматов и Елин Пелин е разпределил сянката и светлината равномерно, като у първия преобладава сянката, а у втория, поне засега, светлината., „най-вече като проекция на бъдеще и на предполагани положителни качества“.

песимизма и отрицанието като духовна устроеност, като гледна точка за света, като начин на мислене и живеене.

Що се отнася до чисто художествените характеристики на Стаматовата белетристика, тя е част от съвременната художествена карикатура, отличаваща се с *дух на отрицание, социално недоволство, жестокост в изображението на човешките недъзи, сухост на душата, известна бедност на въображението*. Естетически отговорен, реторически неманипулативен, авторът на литературния портрет съвсем набързо, с няколко изречения ще успореди майсторски скицираните ярки образи на Мопасан и твърде неясните, често пъти неубедителни герои на българския писател:

Мопасан	Стаматов
– скицира лицата с няколко чърти, които се явяват в момента, когато той ги изважда на сцената: той не търси тяхното цяло битие, нито развитието на техния характер; – лицата са очертани с такава майсторска ръка, щото те застават пред нас с един осезателен реален образ и в пълна интимност със средата, в която ги виждаме, и която авторът е нарисувал с две-три линии.	– ние не знаем нищо за миналото на неговите герои, те излизат пред нас с формиран вече характер и, даже когато ги виждаме ясно, те имат за нас нещо загадъчно и незнайно; – остава едно впечатление на непълнота, неясност.

Европейският пример, избран за съпоставка, е достатъчно авторитетен и неподлежащ на усъмняване, за да очертае дискретно липсите и художествено-техническите недостатъци в разказите на родния писател – Стаматовите силуети, макар и често пъти живеещи интензивен вътрешен живот, са странни, необясними, неадекватни, „а се носят пред нас летящи и чужди на нашата среда".

Липсата на ярки образотворчески контури, на задълбочен и последователен психологически анализ, на вътрешен драматизъм в колизиите, пределното оголване на проблематиката („Щом излезе вън от своите впечатления от живота и подчини творчеството си на предвзети намерения, той създава бледи фикции, в които е искал да вложи някоя идея, но на които не е съумял да дари живот") съвсем не се подминават от застъпника на Стаматовия художествен свят. И това е така, защото този свят притежава редица достойнства и качества, които го извеждат на челни позиции в родната реалистическа проза – силно натуралистическо дарование, остро наблюдение, сатирически бунт, хуманистичен песимизъм.

В самия финал на „литературния силует" авторът ни завръща към един и до днес от най-стаматовските разкази „За едно кътче на душата", в кой-

то: „Индивидуалистическият мотив лежи в една дълбоко наблюдавана, вечно вярна психологическа истина: невъзможността да отбулим съвършено душата си даже пред най-милите си същества, и катастрофите, които бихме предизвикали, ако да имахме чести моменти на безусловна откровеност". В това произведение Стаматов действително изправя пред нерешимите проклети проблеми на битието – пред потайностите на душевното, пред загадките на психическото, пред неподозираността на съкровеното, пред катастрофичността на мъжко-женското, пред жестокостта на реалното. Изобщо пред невъзможността да се постигнат така блену̀ваните хармония и съвършенство. В този разказ, настоява С. Радев, Стаматов е преодолял анекдотичността в пресъздаването на песимизма и се е домогнал до художествени обобщения върху вечната човешка природа. Затова и разказът е прочетен като „вопъл против фаталността на човешкото битие".

Утвърждаващ, текстът на С. Радев представлява една от най-обективните оценъчно-интерпретативни визии на Г.-Стаматовото творчество. Признаващ недостатъците, но и акцентиращ върху приносите му, портретистът е проспективно настроен. Именно с оглед на бъдещото развитие на белетриста зазвучава поантата на „литературния силует": „От писателя, който тъй дълбоко прониква в душата и който изтръгва от нея такива потайни и болезнени истини, българската книжнина може с право да очаква могъщи творения, които да носят суровия отпечатък на живота и трагическия дух на времето".

Така редакторът на сп. „Художник" предлага за литературнокритическо преразглеждане мястото на един начеващ писател реалист, който, въпреки крайностите на изповядвания песимизъм, въпреки непълнотата на скицираните образи, се съсредоточава върху мотиви и проблеми, чийто залог е универсалното[9].

Gaidarjieva, Antonia Velkova. The Portraitist Simeon Radev on the Pages of the „Artist" Magazine.

„Artist" Magazine (1905-1909 г.) is one of the emblematic editions of literature and art since the beginning of the 20th century. Collaborating between tradition and moderate innovation the editors publish on the pages the traditionalists, avant-gardists, the „old" and the „young", too. In this way „Artist" is of the first editions sheltered the works of the new not yet approved poets symbolists. Simeon Radev undertakes the basic editor's burden and responsibility. He shows himself as a literary portraitist, as a critic-interpreter, as an art expert and a polemicist. The

[9] Статията, която изстрелва младия арбитър на естетическия вкус С. Радев на гребена на литературнокритическите вълнения (брожения), е „Д-р Кръстев като литературен критик". Тя е публикувана в бр. 4-5, годи II (1906-1907) на „Художник", а също така излиза и като отделна брошура. С. Радев в ролята му на полемист коментираме на друго място.

present text deals with skillfully built by the alumnus of the French impressionistic school literary portraits of significant poets and writers of the national and the European artistic literature as Josй-Maria de Heredia, Jean Lorrain, G. P. Stamatov, etc. The author introduces data about the social origin, geographic environment, family prepositions, psychological prerequisites as well as purely artistically esthetic assessments and cultural preferences of the period. In his profiling impressions S. Radev uses up to date „psychoanalytical" tools, metaphoric comparison, artistic associations, typological summaries. The portraits are filled with brilliant observations and finds which as esthetic evaluation and psycho-biographical density are still valid. Talking about native and world authors S. Radev creates critical portraying language of his own.

„УЖАСНИТЕ ДЕЦА“ В БЪЛГАРСКАТА ДЕТСКА ЛИТЕРАТУРА

Маргарита Славова

На „грозните патета“
в критическото блато
посвещавам

Първото „ужасно дете“ (*enfant terrible**) в литературата за деца „се ражда“ в Германия в средата на XIX век. Това е Struwwelpeter на д-р Хайнрих Хофман. Търсейки коледен подарък за своя 3-годишен син, той остава разочарован от книжния пазар, предлагащ само морализаторски истории, дълги приказки и сборници с глупави картинки. Затова решава да приготви свой коледен подарък – блокче със стихове и рисунки, създадени от самия него.

Публикувана по настояване на негови приятели най-напред под псевдоним и със заглавие „Рошавият Петер, или Весели истории и картинки“(1845), след третото издание книгата има като заглавие само името на героя от първата история – Struwwelpeter – с образа му на корицата. Така в преобладаващо дидактичната литература за деца трайно се настанява едно рошаво и нечистоплътно момче, което, наред с другите подобни на него персонажи от книгата, „взривява“ утвърдения модел на чистичкото, послушно и добродетелно дете. Но същевременно стиховете за Петер и другите палави момчета, както и детайлизираните илюстрации към тях недвусмислено показват какво ще им се случи, ако децата пренебрегват буржоазните правила на благоприличие и не правят това, което им се казва от възрастните. Книгата на Хофман не е апология на волното детство, а предупреждение както към младите читатели, така и към техните родители, за които телесното наказание е общоприета норма за дисциплиниране на любопитството, желанията и еротичните подтици у подрастващите.

Своеобразни побратими на героите на Х. Хофман са популярните у нас герои на Вилхелм Буш. Книгата му със стихове и илюстрации от самия автор е публикувана през 1865 под заглавие: „Макс и Мориц, историите на две момчета в седем лудории“. Макс и Мориц са ужасни деца, социални аутсайдери, които преднамерено злосторничат и пакостят на възрастните. А като отговор

* От френски, със значение: „ужасно или плашещо дете“. Речниково определение: „лице, чието неконвенционално поведение смущава другите; неконформист, който отказва да се приспособи към установените стандарти на поведение.“

благопристойното бюргерско общество приема за съвсем нормално злосторниците да бъдат жестоко ликвидирани физически.

В научната литература неведнъж е поставян въпросът за „садомазохистичните" елементи в творбите на двамата автори, като най-често тази тенденция е свързвана с традициите на немската фолклорна приказка. Тук няма да дискутираме въпроса, тъй като в случая е по-важно да отбележим, че Хофман и Буш разчупват сантиментално-дидактичната матрица и въвеждат в детската литература образа на „ужасното дете" – като своеобразна „детска" проекция на диаболичния романтичен персонаж и като провокация срещу „здравия смисъл" на бюргерското възпитание.

По-късно ще се появят Пинокио на Карло Колоди и Том Сойер на Марк Твен – не толкова „ужасни", колкото деца в стихията на детството, жизнерадостни и непредвидими, непобиращи се във възпитателния модел на възрастните, но все пак принудени да го следват.

Развитието на българската детска литература, макар и по-късно, повтаря тенденциите в европейската детска литература. „Ужасните деца" в нея се появяват след изчерпването на модела на доброто, ученолюбиво и послушно дете – един модел, който доминира почти пет десетилетия в нейното развитие (от 80-те години на XIX до 30-те години на XX век).

Беден, но добродетелен – това е образцовият литературен характер в детската проза (оригинална и преводна), който играе важна роля за моралното възпитание на подрастващото поколение на младата българска нация.[1]

С този идеализиран образ българската детска литература се разделя едва през 20-те години, когато Ран Босилек публикува своите „патилански" истории.

„Патиланско царство" (1927) е цикъл от разкази, чиито герои са група палави градски деца, които прекарват ваканцията си на село. Сюжетен център на всяка история е случка от ежедневието на малчуганите, изпълнено с игри и лудории.

Известно е, че детската игра е неизменно свързана със ситуацията на „чиракуването" в отношенията между възрастни и деца, при която социалната адаптация на подрастващия преминава през „уроците" на зрелия човек. В случая това е баба Цоцолана, чиято роля е да разрешава конфликтите и да раздава справедливост. Но Ран Босилек е видял в играта „чиракуване" преди всичко моментите на контраадаптивност и ги е изобразил с лекота и убедителност.

„И там много патих, но весело беше и си отлудувах" – това е словесната формула (от разказа „На път за село"), която етикетира „патиланското царство", т.е. играта и се повтаря вариативно в почти всички разкази:

„А те полудяха – викат, пеят, скачат." ("За грозде");

[1] Аналитично разработва тази проблематика **Янев, Симеон**. Българска детско-юношеска проза, София, 1979, с. 65-84.

"Вик и смях се дигна." ("Първи сняг");

„Вик и смях настана." ("Всички на работа");

„И в смях, и в закачки разходката мина." ("Излет");

„Цял ден играха и много се смяха." ("Охлюви").

В игровото ежедневие на малчуганите писателят откроява пакостливостта (от „възрастна" гледна точка) и патиланството (от „детска" гледна точка), помирени чрез смеха. „При смешното – пише проф. Исак Паси – отношението между сравнимите величини, страни, реалности има характер на игра в този смисъл, че едната страна проявява сериозна претенция към другата, а в същото време тя е несериозна претенция, претенция „науж".[2]

Подобно разбиране, съвместяващо смешното и игровото, обяснява това, как се „помиряват" възпитателната принуда, наложена от баба Цоцолана, и лудориите на патиланската дружина като естествена антидидактична реакция на тази принуда. То обяснява и неизменната връзка между добронамереност и злополучност в детското поведение, както и смяната на ролите, при която често „патиланка" се оказва самата баба.

„Ура! Да живеят смехът и игрите!" – това е емоционално-психологическата призма, през която дори сериозната, неигрова трудова дейност се превръща в удоволствие и забава.

Игрово-смешното се явява не само еманация на детското светоусещане, но и своеобразен детски коректив на света на възрастните. Тук критическата тенденция се изразява преди всичко в стремежа към „преобръщане" на този свят, като на „възрастното": „Не може!" се противопоставя детското „В Патиланско царство всичко, деца, може!"

Детската норма на поведение е изградена върху свойственото за подрастващите влечение към веселото безредие, шумната забава, спонтанната импровизация и непринудената себеизява. Тя налага един „карнавален" модел на света, в който редът и ценностите на големите се ревизира от желанията и представите на малките. В повечето разкази художествената действителност се покрива с този модел. Достоверността на изобразяваното се подплатява от епистоларната и еговербална форма на изложение (аз-формата на изложение), от неподправения детски език. Защото за пръв път в нашата детска литература Ран Босилек „дава думата" на децата сами да разказват за себе си.

Когато се говори за патиланските истории на Ран Босилек, често се подчертава близостта им до историите за Макс и Мориц на Вилхелм Буш, натурализирани у нас чрез превода на Елин Пелин. Защото по антидидактичното си поведение Патиланчо и неговите весели другари са типологично сходни с героите на немския писател. Но макар и близки по тематика, сюжети и герои, произведенията на двамата писатели се отличават по дидактичната си концепция. Ран Босилек е далеч от наказателната формула

[2] **Паси, Исак**. Смешното, София, 1972, с. 78-79.

„Всекиму заслуженото“ и „черния хумор“ на Вилхелм Буш, който третира твърде жестоко своите герои. Напротив. В еднотипните финали на разказите му всичко завършва добре, въпреки очакваното наказание от страна на баба Цоцолана, която често се смее заедно с децата на поредната им лудория. Близък до разбирането на Русо и Песталоци за „естествения човек“, авторът с добродушна усмивка представя живата, действена и неукротима детска природа. Неслучайно липсва портретна индивидуализация на персонажите, въпреки назоваването им с конкретни имена. Те се припокриват помежду си, защото представят един колективен образ, който се гради като мозайка – многоцветна и ярка мозайка от „подвизи“ и патила, пакости и хитрини. Така Ран Босилек се доближава до философията за детството на Марк Твен в романа „Приключенията на Том Сойер“, където не откриваме нито едно портретно описание на главния герой, но въпреки това образът му се откроява с момчешката палавост и жизнелюбие, жажда за волност и приключения, неукротима фантазия и изобретателност.

Макар че самият Ран Босилек създава български вариант на историите за Макс и Мориц под заглавие „Сестрите на Макс и Мориц“, както в тях, така и в „патиланските“ разкази писателят не демонизира своите герои. „Ужасните деца“ при него са просто деца, които вършат щуротии, но не и жестокости. Затова и не получават съответстващо на простъпките им наказание. „Добронамереното „намигване“ на патиланската поредица към ужасяващите „Макс и Мориц“ прощава и на буйствата, и на „тежичката ръчица“, въздаваща справедливост в името на един предварително смехово снизен ред – прощава на човешката природа, измъквайки я от демонизацията.“[3] Може би защото в българската рецепция на книгата на В. Буш, и преводна, и интертекстуална, „се открояват смекчената конфликтност и опитите да се открие антиподно балансиране на бруталността“.[4] Или пък защото дидактиката на ужасното не влиза в педагогическите и естетическите разбирания на Ран Босилек като възпитател и творец.

Малко по-късно – в средата на 30-те години на XX век, се появява един истински *enfant terrible* в българската детска литература – Ян Бибиян. Той е рожба на вече утвърдилия се като детски писател Елин Пелин. Сам участник в създаването на култа към послушното дете в поезията за деца, в прозата си чрез образа на Ян Бибиян писателят великолепно пародира този тип герой.

Ян Бибиян е „ужасно дете“ само в първата част на една приказно-фантастична романова дилогия: „Ян Бибиян. Невероятните приключения на едно хлапе“ и „Ян Бибиян на луната“. Затова ще насочим вниманието именно върху първия роман. Още в началото му – в главата „Портрет“ – е дадено

[3] **Липчева-Пранджева, Л.** „Макс и Мориц“ през едно стихотворение на Валери Петров. // *Литературата*, 2001, № 2, с. 105-115.

[4] **Липчева-Пранджева, Л.** „Макс и Мориц“ през едно стихотворение на Валери Петров. // *Литературата*, 2001, № 2, с. 105-115.

подробно описание на героя: „В едно малко градче, при една висока планина, при една голяма река имаше едно хлапе. Но то не приличаше на другите деца в градчето. То беше малко по-друго.“ За тази оразличеност авторът търси аргументи във външния вид на хлапето, в навиците и заниманията му.

От портрета на героя веднага става ясно, че различното, необичайното у него е с отрицателен знак: той е мръсен, несресан, зле облечен уличник. Това се покрепя и от разказа за любимото му занимание – да върши пакости и лудории, да руши, да причинява болка на хора и животни, а също и от пряката авторова оценка – „непоправимия Ян Бибиян“.

Героят се е поставил в положението на аутсайдер, извън обществото, без близки и приятели, „на грижите на провидението“. Неговият „нисък“ социален и морален статус, отклонението от нормата е подчертано и в името му – Ян Бибиян. И то е необичайно, „малко по-друго“, като външността и характера на своя носител. Така го наричат другите, за да подчертаят дистанцията между него и себе си, но и момчето само афишира тази дистанция, изписвайки с нокът върху мръсната си кожа своето странно име.

По такъв начин писателят мотивира срещата на Ян Бибиян с дяволчето Фют и със света на злото, невероятните му приключения в злокобното царство на Мирилайлай, където чрез страдание и борба осмисля нравствените стойности и се преобразява.

Борбата на Ян Бибиян – това е всъщност преодоляване на нагона му към разрушение, пакости и злини, „пътуване“ към самия себе си, към онази искрица на доброто, която постепенно се разгаря в порив към добротворчество и съзидателни дела.

Наред със системата от мотивировки, в романа е задълбочено и вниманието към психологията на героя. Действията му в подземното царство са свързани с емоционални подбуди и стремления, активността му е плод на съзнателен морален избор в полза на доброто дело. Това променя и „механиката“ на приказния героизъм – подвигът на Ян Бибиян, който разрушава царството на злото, е проява на личностни качества и поведенчески мотиви, а не е повлиян от намесата на вълшебни сили. Напротив: дилогията съзнателно ги дискредитира, особено чрез образа на дяволчето Фют, което отначало е просто негативен двойник на момчето, а по-късно – една комична персонификация на обезсиленото зло.

Чрез своята „дяволиада“ и главните ѝ персонажи – злосторника Ян Бибиян и дяволчето Фют, Елин Пелин успява да покаже как се усмирява и побеждава „дяволската“, разрушителна стихия в процеса на порастването на малчугана. „Един ден поисках да покажа на децата как си изпащат, когато са непослушни, и какво става с тях, когато се поправят“ – споделя самият писател. За тази цел той използва елементи от поетиката на българската вълшебна приказка. Същевременно е налице тенденция към пародиране на фолклорната приказност, а също така и на някои литературни модели с изчерпан естетически потенциал.

Като литературен герой Елин-Пелиновият *enfant terrible* Ян Бибиян е ярка опозиция на шаблонизираните персонажи в българската литература за деца. И в това е новаторството на писателя, който я откъсва от една традиция, заложена и доминираща десетилетия преди това – на възпитаване в абстрактно-хуманни добродетели чрез литературни образи схеми. Подобно на патиланците Ян Бибиян разрушава мита за добродетелното и примерно дете, така както десетилетие по-късно Пипи Дългото чорапче с нейния чудноват характер ще се превърне от „една твърде некултурна героиня" (Миглена Николчина) в „детето на века" (Виви Едстрьом).

Почти по същото време (30-те години на XX век) у нас се появява и един зооантропоморфен аналог на персонажния тип *enfant terrible* – „многострадалният маймунек Тошко Африкански". Това е зооперсонаж от едноименната повест на Ангел Каралийчев – екзотичен за българските условия и необичаен за българската фолклорна и литературна традиция. Без да е очовечен, той е назован с човешко име и е ситуиран в човешка битова среда. И двата похвата създават необходимата естетическа дистанция за комично решение на образа.

Комичният ефект се поражда от несъвпадението между човешката себеидентификация на героя и биологически обусловените му възможности, от една страна, а от друга страна – между добронамерената като мотивировка на неговите действия и злополучността на резултата от тях.

Човешкото у маймунека е сведено до опита му да общува с хората, несръчно подражавайки им, а маймунското – в безмерното му любопитство и неуморните му лудории и пакости, завършващи със злощастен и за стопаните му, и за самия него край. Двете проявления на неговата природа формират представата за едно „ужасно дете", което просто с присъствието си нарушава подредения свят на възрастните, чувствайки се не намясто сред тях. Същевременно „косматият африканец" се среща и общува на разбираем „език" с животните – обитатели на градския дом (разбойника котарак Мук) и селския двор (кучето, патицата и патока, мишката Гризанка), а също и с горските зверове (мечката и вълка). Така той се вписва като зоофигура, натоварена с различни функции, в синтагматиката и на приказката за животни, и на фолклорния анекдот, чиито модели писателят пародийно „разиграва" в повестта.

Тошко Африкански се появява в сюжетни ситуации, в които е ту в ролята на хитреца измамник, ту на измамения партньор. Перипетиите на героя в света на хората и този на животните са наситени с комизъм, който се движи между иронията и сарказма и е насочен както към „маймунджилъците" на несоциализираното Его, така и към отхвърлящата го ограничена и оеснафена социална среда.

Комичната „среща" на човешкото и животинското конструира гротесков приказен свят, в който двете начала карнавално се припокриват или сменят местата си. В художествената структура комичното се реализира чрез изобретателните решения на конфликтните моменти, изненадващите обрати в раз-

витието на действието, неочакваната развръзка, остроумните диалози, както и чрез езиковата игра – на равнището на антропонимията и наратива.

Като обединява трикстерското и лудическото в образа на маймунката, Ангел Каралийчев извиква не само аналогии с детското – с детските хитрувания, немирства и пакости, но и подсказва необходимостта от канализиране на инициационния хаос и съобразяване с определени норми на поведение в процеса на социализацията: „И заживя Тошко отново при първия си стопанин в къщата накрай града. Само че след големите злополучия той беше станал по-разумен и не разливаше мастилото, не лапаше горещи картофи, не трошеше яйцата, нито посягаше към златните рибки в рибарника."

Добродушното снизхождение и опрощението характеризират авторовата позиция в дотук разгледаните произведения и смекчават „демоничното" излъчване на нашите „ужасни деца". Може би по тази причина никога не е поставян въпросът за антивъзпитателното въздействие на тези популярни персонажи, така както се случва с критическата рефлексия относно Макс и Мориц и Пипи Дългото чорапче в годините, когато те се появяват на литературната сцена. И както изкусният превод на Елин Пелин безпроблемно легализира у нас двамата немски „хубостници", българската рецепция на чудноватата Пипи, макар и закъсняла, също „разбиращо" я утвърждава.

Но в годините, когато нестандартните герои на Астрид Линдгрен (Пипи Дългото чорапче, Емил от Льонеберя, Карлсон, който живееe на покрива) стават достояние на читателската публика у нас (60-те – 70-те години на XX век), самата българска литература представя поредица от непълнолетни бунтари, определяни по-често от критиката не като „ужасни", а като „трудни деца". Ето техният колективен портрет, направен от директора на ТВУ от романа на Димитър Гулев „Ти не си сам": „Деца най-често на разведени родители, на майки и бащи без чувство за отговорност, без педагогически такт, сираци, просто изпуснати момчета – те пристигаха със своите дълбоко вкоренени, вкоравени навици, не момчета, а вълчета – озлобени, загрубели, хитри, готови да измамят, откраднат, ударят, побягнат – пристигаха със своите характеристики, присъди, пристигаха отхвърлени, нежелани, прогонени, презирани..." За подобни „озлобени вълчета" разказват и романите „Здравей и сбогом, Дон Кихот" на Димитър Гулев, "През април" на Камен Калчев, повестите „Щастливо плаване, юнга" на Михаил Лъкатник, „Открити хоризонти" на Георги Крумов, „Сатурнов кръг" на Боян Биолчев, „При никого" на Георги Данаилов, новелата „Момчето с цигулката" на Павел Вежинов.

В своята дълбоко аналитична статия „Биография" на далечната вина" критикът Юлиян Йорданов подчертава, че в повествованията за „трудното" детство семейната среда се изнася като съществена, социално доминирана предпоставка за едни или други поведенчески линии: „Не беднотата, ниското обществено положение, класовите противоречия или някакъв патогенен деструктивизъм..., а именно семейните обстоятелства (с нарушената структурна

цялост: овдовели, разделени, разведени съпрузи, и с негативното възпитателно въздействие) стоят в зачатието на почти всяка изкривена детска съдба."[5] Така той всъщност не без основание проектира конкретните сюжетни схеми на споменатите по-горе произведения върху класическата конфликтна конфигурация „бащи – деца", която акцентува върху поколенческото разминаване между поривите за самоизява на младите в света на големите и ценностните норми и поведенческите бариери на този свят.

От друга страна, критикът изтъква чисто психологическите предпоставки за асоциалното поведение на невръстните злосторници, скрупульозно показани и от авторите – „притежанието на една по-изострена чувствителност, вътрешна деликатност и нестандартна рефлексивност спрямо „провокациите" на околния свят",[6] която ги отличава от останалите деца, както и неудовлетвореният копнеж за човешко внимание и нежност. „Там има едно момче, което никога не е почувствало обич, не е поглеждано с любов, не е погалено от предана ръка. Около него се е създал един леден обръч от небрежност, досада, безразличие, студенина, ненавист, нелюбов. И той върви, зареяна планета между хората, и като Сатурн носи своя пръстен навсякъде" – с такова разбиране следователят приема подсъдните деяния на Георги, героя на Боян Биолчев. А чрез неговия образ авторът се стреми да внуши това и на читателя.

По друг начин е представена ситуацията около малкия Валентин от повестта „Езерното момче" на Павел Вежинов. Надарен с богато въображение и склонен към усамотено фантазиране, той се оказва „неадекватен" към изискванията на своята учителка, капсулирана в догматичните си представи за обучение и възпитание, и неразбран от своите родители, особено от бащата, чиято основна грижа е еснафското благополучие на дома. И в това е неговата детска „вина".

Така Павел Вежинов насочва критичното си перо не само към семейството, но и към училището, в чиято система не се намира място за „различните" деца: „Нито една крачка не виждах тук за Валентин, нито педя дори – коментира разказвачът училищния двор, „тоя малък зверилник". – Просто не можех да си го представя между другите – тъжен, усамотен, единствен." А ето как самото момче, лежащо болно у дома, си спомня атмосферата в класа, която създава „образцовата" учителка Цицелкова: „Нямаше го училището с неговите непоносими междучасия... Нямаше я зловещата тишина на класната стая, в която като жесток свърдел се забиваше в ушите му само гласът на неговата учителка. Нямаше я самата учителка... Помен нямаше от досадните ѝ въпроси."

Чрез анализа на причините за доброволната смърт на момчето Павел Вежинов поставя и въпроса за вината на възрастните: „Всички ние носим някаква вина за смъртта му... Включително и аз – мъчително признава вуйчото.

---

[5] **Йорданов, Ю.** Литература на днешното детство, София, 1984, с. 32-33.

[6] Цит. съч., с. 37.

– Защото не си давахме ясна сметка за него... Ние наистина го убихме. Всички, със задружни усилия, включително баща му и майка му."

От друга страна, „изпуснатите" деца и техните углавни досиета също поставят въпроса за истинската вина: „Кой е виновният? – се пита директорът Гайдаров от романа „През април". – Тия, които възпитават, или тия, които са възпитавани. Има ли граница между добродетелите на едните и престъпленията на другите? Кому е дадено все пак правото да учи и възпитава?"

Част от отговора е самият Гайдаров, научил в дългогодишната си педагогическа практика най-важния урок за възпитателя – вниманието към личността на „трудните" деца и търсенето на причините за провиненията им. Подобно на него в цитираните по-горе произведения са представени и други възрастни – следователи и възпитатели, които дават шанс на „трудните деца" с разбирането и подкрепата си. Дали положителните персонажи в повествованията за „трудното детство" са просто „оптимистичен контрапункт на живота", по думите на Юлиян Йорданов, или чрез тях се търси и някакава реабилитация на възрастните и се подсказва решение на междупоколенческия конфликт? Каквито и да са авторските интенции в отделните случаи, обединява ги това, че търсят оправдание на „трудните деца" и апелират за повече съпричастие, разбиране и доверие към тях. Този апел е изразен в думите на една от майките в диалога ѝ с писателя, разнищващ обстоятелствата около смъртта на „езерното момче":

„ – И моето дете ми пречи! ... Но нима аз трябва да водя война с него? Когато човек обича детето си – намира пътища.

– Към доброто или към злото? – попитах аз малко ядосано.

– Към сърцето му! – отвърна тя троснато. – А в детското сърце няма зло..."

„Ужасни" и „трудни" – нестандартните деца в нашата литература не са обрисувани като носители на „генетично" зло, а като неоформена и динамично развиваща се еманация на човешкото, игрово саморазкриваща и самонаслаждаваща се или болезнено изживяваща психодрамите на съзряването и социалната адаптация. И ако игрово-комичната интерпертация остава главно в полето на детската литература, повествованията за „трудното детство" размиват границите между двете литератури – детска и недетска, доближавайки се като проблематика до т.нар. „инфантилна проза", която не визира като адресат само младежката аудитория. По такъв начин, опитвайки се да противостои на налагания от официозната критика през ония години постулат за „положителния герой" като главен литературен персонаж, българската детска литература се вписва със свой почерк в модерните художествени търсения и тенденции в литературата на XX век.

Библиография

Янев, Симеон. Българска детско-юношеска проза, София, 1979.
Паси, Исак. Смешното, София, 1972.
Липчева-Пранджева, Л. „Макс и Мориц" през едно стихотворение на Валери Петров. // *Литературата*, 2001, № 2, с. 105–115.
Йорданов, Ю. Литература на днешното детство, София, 1984.

Slavova, Margarita. *„Enfants terrible"* in Bulgarian Children's Literature

The *enfants terribles* in Bulgarian literature for children appear after the depletion of the 'good, studious and obedient child' model – a model, which dominated its development for almost five decades (from the 80's of the XIX to the 30's of the XX century). It is not until 1927 that children's literature departs from that idealized character – when Ran Bosilek wrote his 'Incorrigibles' kingdom', a cycle of short stories, in which the Bulgarian writer goes outside Rousseau-Pestallozi's formula about the 'natural human' and presents with loving irony the children's active and untameable nature, self-revealing and self-enjoying.A little later – in the mid 30's of the XX century, a real *enfant terrible* appears in the Bulgarian literature for children – Yan Bibiyan. By means of his 'devilliade' and its chief personages – the bad kid Yan Bibiyan and the young devil Phyut, Elin Pelin manages to show how the 'devillish', destructive elements are tamed and defeated in the process of the kid's growing up. In the Bulgarian literature for children the *enfants terribles* have yet another literary representation – in fairy stories and novels with zoo-anthropomorphic characters. This personage, a monkey, kitten, fox kid, usually 'repeats' the children's antics and mischief, having their outlook on the world. All these zoo-anthropomorphic analogues of *enfants terribles* are in fact image embodiment of child vitality and acceleration in the process of socialization. In the 70's and 80's writers for children begin depict the so-called *problem children* – a peculiar modification of *enfants terribles*. The works with such characters sharply confront the child or child group to the world of adults, becoming the corrective of the social system based on demagogy and conformism.

ХЕРМЕНЕВТИКА НА БЛАГАТА ВЕСТ В СТИХОТВОРЕНИЕТО„ЗИМЕН СЪН“ НА АСЕН РАЗЦВЕТНИКОВ

Петър Стефанов

Художествената практика показва, че деленето на литературата на детска и недетска непрекъснато се разколебава и дискредитира в постиженията на отделни писатели, където спецификата на литературата за деца се проявява единствено като средство за транспониране на значими идеи и чувства в достъпна за децата форма. Тези постижения свидетелстват, че „специфичността“ и „достъпността“ на художествената творба, предназначена за деца, не отнема възможността на твореца да постигне многоплановост и многозначност на художественото съдържание, в което всяка възраст може да открие по нещо за себе си. Те поставят и необходимостта да се излезе от инерцията на непрекъснатото, но не особено резултатно постулиране на „неделимостта“ и да се навлезе в сферата на нейната конкретно-аналитична обосновка и аргументация. Защото ако една художествена творба за деца претендира за естетическата пълноценност на една творба за възрастни, то това следва да намери израз в оригиналност на художествената концепция, в сложност на поетическата структура, в богатство на идейно-нравственото съдържание. (В случая визираме преди всичко поезията за деца, където възможностите за художествена имитация са най-големи. Това важи особено за стиховете за най-малките, където поетическата ценност се проблематизира в най-голяма степен и където скептиците спрямо нарочното творчество за деца намират най-сериозните си основания.)

За съжаление в това отношение липсва необходимата изследователска традиция. Докато литературоведският анализ на лирически творби за възрастни е жанр с високи постижения, то в науката за детската литература той почти напълно отсъства. Ако има такъв, той обслужва по правило чисто методико-образователни цели – едно положение, дължащо се според нас на широко разпространеното убеждение, че творбите, предназначени за деца, не предполагат големи възможности за интерпретация.

В настоящата работа ще направим опит да разсеем колкото е възможно това убеждение, като подложим на един по-съсредоточен аналитичен прочит популярното стихотворение на А. Разцветников „Зимен сън“. То е измежду дузината детски произведения на поета, посветени на природата, които впечатляват с ярките персонификации на месеци и сезони, с богатството на художествената инвенция. Като една от ключовите работи на твореца то изявява в

пълна мяра същината на естетическите му възгледи, поетически стил и художествено майсторство.

Съществуват мнения, според които „Зимен сън" е едва ли не стихотворение за възрастни, случайно попаднало в детското творчество на писателя. Тези мнения излизат или от споменатото скептично отношение към художествените възможности на поезията за деца, която, видите ли, е изначално обречена да стои встрани от големите литературни архетипи, респективно, от убеждението, че големи постижения са възможни, но единствено при вдигане на възрастовия адресат, при сближението на детската поезия с творчеството за възрастни.

В периода между войните се наблюдават признаците на подобно сближение, но то засяга принципно само онова „направление", за което е характерен опитът за въвличане на децата в големия живот, съответно – ориентацията към по-висок възрастов адресат. Наистина, като цяло поезията за деца през този период „възмъжава", но преди всичко в художествен смисъл: не толкова в това, че тя вдига горната граница на детския аспект, колкото в това, че по-убедително го постига.

По наше мнение схемата, задължително отъждествяваща по-високия възрастов адресат на детската поезия с по-високите ѝ художествени качества, е доста уязвима. Според нейната логика детската поезия на Багряна стои по-високо от тази на Дора Габе, а стиховете за деца на Н. Вапцаров и Хр. Радевски по-високо от тези на Ран Босилек и Асен Разцветников – нещо, което е неприемливо, най-малкото защото показва склонност ценностно да разменя местата на „родените" детски поети и на онези, които не са такива по призвание.

Известно е, че Разцветников включва в книгата си „Планински вечери" – цикъл стихотворения, печатани вече в детските му книжки. В едно приживе непубликувано интервю той признава обаче, че е направил това, не защото ги е припознал като „възрастни", но следвайки своите възгледи, че „в общата съкровищница на литературата има книги, които не са за деца, но книги, които не са, възрастни няма, т.е. хубавата детска книга трябва да увлича и възрастния, а не да изглежда глуповато наивно в неговите очи" (Лит. мисъл, 1970, с.120).

Що се отнсася до „Зимен сън", стихотворението дори не е включено в споменатия цикъл, носещ показателното заглавие „Прости песни". Детският характер на творбата личи не само в специфичния за Разцветников начин на очудняване на света (при него то се осъществява предимно в пространството на приказно-фантазното детско виждане, докато у Дора Д. Габе то става най-често в пространството на първичния екзистенциален трепет), но и в люлчиния характер на творбата. Специфичната изява на лирическия говорител – обръщение-молба, като и нежно-интимният, успокояващ тон придават на стихотворението белезите на приспивна песен, в която образът на зрънцето става отправна точка към проникване в дълбините на екзистенциално-духовното.

Дали поради изискването на самата форма, или защото традиционният българин обича да гали децата си само когато спят, но именно в няколкото люлчини песни, които е написал, Разцветников излива цялата нежност на душата си, на своята андрогинна природа. В творби като „Сънчо", „Люлчина песен", „Нощен покой" спокойният детски сън се осмисля като цел и център на битието, като образ на космическия ритъм, като психически израз на метафизичната тайна.

Най-високото идейно-образно обобщение обаче поетът постига в „Зимен сън". В самия избор на мотива, в противопоставянето между зима и пролет е заложена дълбоката идея за прераждането, за неизтребимостта на живота, за вечния кръговрат. Стихотворението разкрива способността на твореца не само да надари с живот неживата природа, но и да насити съдържанието с национално-битова звучност, да го облъхне с поезията на народно-митологическото виждане.

Доколкото тук говорителят е напълно разграничен от лирическия персонаж, който се доближава по своя възрастово-психологически статут до особеностите на детето, сюжетът включва „външен" и „вътрешен" компонент. От една страна, той се гради от обективното състояние на зрънцето и усещанията, които го владеят (то трябва да спи под земята, а му е студено и тъжно), от друга, от емоционалното съпреживяване на говорителя, доколкото той се вчувства в състоянието на зрънцето и внедрява в съзнанието му успокояващи картини и представи. В тази по-усложнена субектно-обектна структура лирическото чувство в стихотворението се превръща в чувство-мисъл, чувство-представа и асоциация, оформяйки ярък и далече стигащ изобразително-асоциативен план, в който образите-концепти изграждат многопосочни смислови редове.

Като познавателна основа на стихотворението Разцветников полага идеята за хармонията между човешкия и растителния живот. Знаем, че от тази хармония – доколкото животът на човека и на растенията са подвластни на едни и същи превратности – е произлязло и духовно-религиозното значение на отделните аграрни феномени.

Покълващото в земята житно зрънце – сюжетна и тематична основа на стихотворението – е универсален културен образ, активно употребяван в световната литература от Омировите химни до творчеството на Достоевски и Казандзакис. То е символ на превратностите на растежа, на редуването на живота и смъртта, на пребиваването в подземния свят и на живота в светлина, на непроявеното в проявлението и т.н. Още в древните мистерии, свързани с култовете на Деметра, Дионис или Озирис, е имало момент на съзерцание на житното зърно от страна на участниците, на призоваване на умрелия и възкръснал бог. Последвалото християнство също не забравя това високо преносно значение на житното зърно. Възвестявайки прославянето на Христос, евангелист Йоан прибягва до този тип символика: „Истина, истина ви казвам:

ако житното зърно, паднало в земята, не умре, остава си само, ако ли умре, принася много плод. Който обича душата си, ще я изгуби; а който мрази душата си на тоя свят, той ще я запази за вечен живот“ (Йоан, 12: 23–25).

Разбира се, потенциалното богатство на архетипа не предполага задължително постигане на значими естетически резултати в литературното творчество. Интерпретацията му от отделни представители на нашата детска поезия красноречиво говори за това. В стихотворението на К. Величков „Зима“ поетическото послание не получава достатъчна сила на емоционално въздействие. Съдържанието се изчерпва с напомнянето на лирическия говорител, че и през зимата животът „вирей“ в посетите семена, тъй като завивката на снега ги пази от студа. Вижда се, че тук определен вид знание получава лирическа трактовка на онова ниво, характерно за опитите за превъзмогване на дидактизма в детската ни литература в края на XIX век. В “Малките житни зрънца“, написано няколко десетилетия по-късно, Калина Малина не надскача особено опита на Величков. С образния и ласкав глас на учителка тя разяснява на децата природно-биологичните закономерности, без да извлече ярка естетическа емоция.

Не е така обаче в „Песен на житното зърно“ на Н. Ракитин, едно истинско попадение в темата, пример за високо поетична разработка на разглеждания мотив. Недостатъчно определеният образ на говорителя, който се обръща с нежно-съчувствен глас към зрънцето, земята, зимата и вятъра, създава атмосфера на недоизказаност и интимност. Неговата трогателна загриженост е и молба към всички „събеседници“ да закрилят зрънцето през тежките часове на мрака до живителната среща със слънцето. С приказната визия, с въздействието успоредяване на героя с образа на детето, съдържащо отчетлив елемент на психологически драматизъм, стихотворението е убедителен пример за постигане на детския аспект в лириката.

Вземайки под внимание успеха на Ракитин, можем да приемем, че именно избраната монологична форма е главното условие, което дава възможност на Разцветников за дълбоко вътрешно саморазкриване откъм най-интимносъкровената му страна – способността му искрено да съпреживява болката на другите, да изпитва, да излъчва и да внушава нежност, обич и състрадание – нещо, в което е и една от главните задачи на детската литература. Анимистичното виждане позволява на поета да насити „аграрния“ сюжет с дълбоко човешко съдържание, да създаде интензивност на духовното изживяване, оригинално да съчетае плановете на „въображаемото“ и „реалното“. По този начин малкият читател получава възможност да се идентифицира с героя и отвътре да почувства неговите вълнения.

В емоционалното въздействие на стихотворението първично значение има гласът на лирическия говорител – нежен, ласкав, обнадеждаващ, глас, който превръща творбата в приспивна песен. Говорителят (независимо кой стои зад него – андрогинната личност на самия поет, майката, приспиваща

своята рожба, или детето, у което се пробудило чувството на съпричастност към тайната на живота) дарява подрастващия възприемател с онази нежност и онази любов, същностно нужни му, за да стане човек. Знаем, че именно в степента, в която малкият човек получава ласка и нежност, той ще се обърне към света като дружелюбен или враждебно настроен.

Но давайки превес на светлото и жизнерадостното начало, творецът не е склонен да гледа на детския свят като на остров, откъснат от бурите на живота. Това е ясно забележимо в "Зимен сън", макар тук то да има по-друг характер, отколкото в стихотворения като „В чужди край", „Сляпото гъдуларче" и т.н.

Важен структурен момент в стихотворението е това, че сюжетът е даден като съчетание на „сега" и „после". Оптимистичният финал е постижим само в съзнанието на говорителя, актуалното време е настоящето – зимният сън на героя. При цялата си природна неотменност идването на лятото е хипотетично „утре". Обнадеждаващият глас на говорителя гарантира неговото идване, но в действителност за лирическия персонаж то си остава потенциалност: зрънцето може да се прероди, но – погледнато профанно – може и да не успее да постигне това, т.е. може „умре", без да възкръсне. Тази достатъчно отчетлива акцентация на „сега" прави ясно забележими и значими болката и тъгата на героя. Увереността на говорителя в бъдещото идване на пролетта и лятото предизвиква радостни и светли чувства у читателя (трябва да предизвика такива и у зрънцето), но „реалността", уви, е изпълнена с драматично и болезнено очакване, в което се долавя и темата за страданието.

Макар в своето общо звучене стихотворението да е без съмнение прослава, химн на живота, Разцветников не си позволява да остане в плен на едноплановото чувство на жизнерадост (свойствени дори на такъв шедьовър като „Песента на синчеца" от Вазов). Поетът внушава, че животът е наистина нещо прекрасно, но в никакъв случай той не е някакво абсолютно и неизменно благо, давано поради щедростта на Твореца, благо, което в светла безметежност можем да потребяваме колкото и както си искаме. Той е зашеметяващ и вълнуващ изблик, в основата на който стои някаква тайна, някаква скрита драма, свързана с определен вид изкупително преображение.

Няма никакво съмнение, че в „Зимен сън" Разцветников е вложил (може би в някаква степен и подсъзнателно) част от голямата си тревога за живота и човека. Нещо повече, това стихотворение съвсем точно моделира, макар и в най-общ символен план, и „сюжета" на жизнено-духовната биография на поета. Независимо че е обърнато към най-малките, като всяка истинска творба за деца стихотворението несъмнено притежава качеството да се харесва и на възрастните, т.е. да въздейства като творба, писана за всички. Точно по тази причина ние сме в правото си да надхвърлим детския хоризонт и да търсим и някакви по-дълбоки значения.

Доколкото битието на героя е положено между алтернативата сега (зима) – утре (пролет и лято), сюжетът на стихотворението създава характерни смис-

лови деривати, символни опозиции, формиращи сблъсъка на чувства и преживявания: студ-топлина, мрак-светлина, страдание-щастие, смърт-възкресение. Но главният символичен код, генеративният център, задвижващ разнообразните смислови редове, е зададеният в заглавието образ на зимния сън на зрънцето.

Какво е зимният сън на героя, видян в преките и преносните му планове? Той е преди всичко природно необходимото време (условие) за израстване на посевите. Това време е метафорично успоредено със съня на малкото дете, около което бушуват бурите на живота, и с необходимостта този сън да бъде колкото се може по-спокоен. Но зимният сън е и време на драматична изолация, на мъчително очакване, на тежко изпитание. Доколкото прорастването на стъбълцето е равно на гибелта на зрънцето, за възрастния възприемател той има значение на временна смърт, на някакво междинно битие, подобно на инициацията, когато, преди да получи „нов живот", посвещаваният символично влиза в общение със силите на отвъдното.

Важно е да се отбележи, че в случая образът на зрънцето е сдвоен с образа на земята: „спи ми малко зрънце под земята". Тук земята е в символичното значение на майката-закрилница, на нежността и кърменето; на жената, която е оплождана от дъжда и в която прониква плугът; на силата на плодородието и възобновлението. Но в същото време тя е и утробата, даряваща (и взимаща?!) живота, първоматерията, произходът на всяко нещо. Показателно е, че земята-майка е принудена да устоява на същите стихии, на които устоява детето в утробата ѝ.

В природния кръговрат всяка точка на кръга може да стане край или начало – не само начало на нов цикъл, но и край на предходния цикъл, завършек, завръщане. Затова, макар и дискретно, символиката на "зимния сън" носи и идеята за завръщането към началото, към центъра, към Едем, към самата същност на появата – нещо, което е присъщо на цялата космическа символика. Самият зародиш излиза извън телесните граници, за да се завърне при първозакона, към майчиното лоно, към началото на времената. Но завръщането при майката, в утробата, т.е. към първичната неразграниченост, е и още нещо – нощта, смъртта преди възстановяването на светлината и новото раждане.

Състоянието на драматично очакване, страданието и болката на героя са разкрити чрез двукратна употреба на глагола „не тъгувай" (акцентира се на паметта и спомена за отминалото, върху предишния живот: „Не тъгувай ти за ясно лято,/ ни за ниви със коси от злато./Не тъгувай, че е заледено / твойто стръкче свежо и зелено), а застоят през зимата е подчертан и чрез акцента върху глаголи, означаващи покой и статичност: „спи ми", „спи и слушай" / спи и чакай в мрака". Не е без значение, че двойката думи в цитираните изрази имат антиномен, взаимоизключващ се характер. Този не особено лесно доловим логически парадокс открива допълнителна смислова перспектива в „съня" на зрънцето. То е изправено пред необходимостта да „спи" и да „слуша" едно-

временно, да „спи“ и да „чака“, което говори по-скоро за някакъв полусън, свързан с усещането за напрежение и тревога.

Състоянието на вътрешно напрежение, страх и драматизъм от близостта на зимната стихия е примесено с тъгата и сладостния спомен за топлите и радостни дни, за светлина и безметежност; после то преминава в болка, във физическо страдание, породено от сковаващата сила на студа, за да се замени от състоянието на напрегнато очакване на облекчението, на воля и надежда за възкресение. С всичко това преживяванията на зрънцето придобиват белезите на екзистенциална драма.

Видяно и в тематичен, и в прагматичен план, стихотворението показва родство до ониротехниката – психотерапевтичното приложение на съня наяве: неочаквани съновидения въз основа на подсказани от тълкуващия картина или тема, разчитащи на способността на поставения в полусън човек да живее един архаичен свят, за чието съществуване той не знае, докато е буден. В този смисъл самата форма на стихотворението – приспивна песен – създава допълнителни значения в комуникацията.

Важно е да се подчертае, че, загатвайки достатъчно ясно проблема за страданието на героя, Разцветников двойно смекчава тази страна на поетическото внушение – все пак става дума за произведение за деца. Най-напред той постига това, като „скрива“ мистерията (и драмата) на смъртта-възкресение, представяйки я просто като детски сън: зрънцето сега спи, а напролет ще се събуди за нов живот; да, сега му е студено, стръкчето му е заледено, но какво да се прави – през зимата и на нас ни е студено; трябва обаче малко да потърпи и го чака празнично и щастливо лято. На второ място – чрез някои вътрешноструктурни особености на стихотворението. Видяхме, че въпреки сковаващия характер на зимата, въпреки тъгата и болката на зрънцето, общият емоционален тон е успокояващ, нежен, приспивен, обнадеждаващ. Скръбните, тревожно-драматичните нотки са силно приглушени, тъй както приглушен и „филтриран“ е воят на зимната буря. Нейният леден дъх е някъде отвън и само частично досяга зрънцето, защото „белият губер“ на снега служи като завивка и преграда, създава необходимата за покълването топлина.

Битово-фолклорната звучност на израза придава усещане за овладяност и спокойствие на зимната картина. Снегът, видян като „губер бял“, е положителна форма на дъжда (за разлика от леда), а оттук и символичен субститут на небето, покрило, обгърнало земята в топла прегръдка. По този начин белият цвят актуализира иманентните си значения на небесна чистота, светлина и ангеличност.

И още нещо, имащо „приглушаващ“ ефект. Всяка строфа на творбата представлява отделна синтактична, смислова и ритмично-интонационна цялост, енергията на която е съсредоточена в глаголите-обращения. От една страна, това се обуславя от изискването към поезията за деца всеки стих или двустишие да живее свой собствен живот (осмата „заповед“ на Чуковски), но

от друга, тя е свързана с допълнителни художествени задачи, обусловени от конкретния идейно-естетически замисъл.

Поемайки логическото ударение, глаголите създават своеобразна пулсация и то не само на отделния стих, но и на двустишната строфа. Нещо повече: смисловата тежест на първия стих в строфата, обусловена от господстващото му синтактично положение спрямо втория стих, предопределя и интонационно доминиращата му роля. Известно изключение прави само първата строфа, но там разликата се определя от специфичната и смислово-композираща и мотивираща роля на първия стих-изречение.

Интензитететът на звуковата стихия в първия стих на отделните строфи е по правило по-силен, и, следвайки ритмично-синтактичните и смислови модулации на фразата, постепено отслабва, създавайки своеобразна концентричност на интонационното движение. Особено важно значение в това движение имат женските клаузули, които са оформени и като съседни рими. Те не отсичат рязко стиховете в края, а плавно ги завършват.

Семантично всичко това се асоциира със „свирнята" на „незнайните хали", с периодичното засилване и отслабване воя на зимния вятър – но именно по начина, по който го „чува" зрънцето, защитено с белия покров на снега. Дискретно присъстваща в мелодично-интонационния строй на творбата, тази свирня в същото време е резултат и от смисловата актуализация на контрастни фонетични признаци. Доминацията на тясната, висока и дифузна „и" в първата половина на всеки от стиховете смислово-асоциативно (острота, рязкост, свирене, напрежение, свързано с преодоляване на преграда) и пряко изобразително се свързва с усилването воя на „халите", който постепенно отслабва, разстилайки се нашироко и отзвучавайки надалеко с помощта на ниските, широки и компактни „о" и „а" във втората половина на стиховете.

В звуковата оркестрация на творбата майсторството на Разцветников достига до най-високите си изяви. Само на малцина се удава да направят значещи толкова отдалечени от съдържанието структурни нива, да постигнат този вълшебен съюз на звукове, чувства и мисли, който създава поетическите шедьоври.

Вижда се, че въпреки наличието на определен „отрицателен" подтекст, Разцветников постига така нужния на детето образно-емоционален и смислов баланс. Макар малкото зрънце да е предмет на играта на природно-космическите сили, неговото основно предназначение е преди всичко в това да дочака благата вест на южняка, да доживее лятото и неизбежното тържество на светлината. В тази смислова плоскост става актуално преди всичко едно друго завръщане: на деня и оттеглянето на мрака, отминаването на зимата и идването на лятото. В тази колизия е една от главните теми-идеи на стихотворението, достъпни за подрастващите, в нея са укоренени вярата, надеждата и чувството за победа като основен патос на творбата. Тази идейност се подчертава и от една друго символично значение на съня – на възможността той да

се превърне в средство за проникване в бъдещето, т.е. от неговата пророческа способност.

Образната мотивираност на тази идея по-явно или дискретно върви и по линията на цветовото противопоставяне, в чиято основа стои опозицията ***тъмнина*** (вечер, мрака, под земята, хали) – ***светлина*** (злато, огнено, лято, видиш). Срещу двукратно повторената думата „мрак" поетът използва два пъти думата „злато". А превъзходството, победата, тържеството на пролетта и лятото, на живота и светлината се ознаменуват с мощния по своята изразителност епитет „огненото" („пак ще дойде огненото лято"). „Огненото лято" идва на „кон от злато", защото в златото има нещо от огъня, слънцето и царската власт. Истински благороден метал, то крие най-съкровената тайна на земята; то е основен принцип на космическото сътворяване, на устойчивостта и човешкото щастие. Не случайно Аполон – богът слънце, бил облечен и въоръжен със злато.

Така стигаме до най-дълбоките значения на творбата. Става ясно, че зрънцето е не само „място", където се сблъскват космически сили, нощта и денят, мракът и светлината. То самото е агент на светлината, деятел, фактор, който прониква (пониква) в (от) тъмното, за да донесе светлина. Тази трудно доловима идея просветва, ако сюжетът се постави в евангелски контекст. Тя вероятно е и най-интимният подтик на поета, съзвучен с неговите собствени екзистенциално-мирогледни нагласи.

На пръв поглед в картината на сеенето има нещо нелепо: като че ли добрите, ядивните неща селянинът разхвърля, затъпква в калта, обрича ги на гниене. Подобно на сеяча, евангелската символика помества светинята в калта, надявайки се, че калта ще се освети и без да се бои, че светинята ще се оскверни. Всички притчи за Царството Небесно са свързани с това, че нещо светло влиза в тъмнината, за да я преодолее („И светлината в мрака свети, и мракът я не обзе": Йоан, 1,5). Царството Божие се уподобява на мая, хвърлена в тестото, на зърно, хвърлено в земята, на съкровище, заровено в полето. А нали самият Иисус идва в света, отрано знаейки, че болшинството ще се радва на неговото разпятие и само нищожно малцинство ще чуе неговото слово.

Но по този начин виждаме, че нашето житно зрънце прераства в зрънце на човешката надежда, в блага вест за ново раждане – в символ на оная сила, която ще разпръсне тъмнината, ще създаде по-истински живот.

Не случайно статичността и покоят на „зимния сън", на временната смърт намират своето пълно опровержение в картината на пролетта, където всичко е движение, порив, летеж, екзалтираност, празник на живота: „и ще видиш как ще пръпнат луди / пак пчелици, птички, пеперуди...". Образно-асоциативното въздействие на двустишието се засилва и от необикновената смислова енергия на израза „пръпнат луди", и от майсторски постигнатата метафонична структура (в повторението на „п" сякаш се чува пърхането на крилата на летящите твари).

Заслужава да се отбележи, че летящите същества, които поетът използва, за да характеризира пролетта, са символи, изключително съзвучни на разглежданите подтекстови значения: с това, че преобразява уханието на цветята в безсмъртен мед, пчелата е знак на живот след смъртта, а доколкото пречиства с жилото си и озарява с блясъка си, тя е и огнено същество; птиците са основни символи на връзката между небето и земята, на възвишените човешки състояния; със своята метаморфозност пеперудата е символ на възраждането и напускането на гроба, а така също на душата.

В качеството си на атрибутивни характеристики на описваната природно-аграрна действителност, образите на стихотворението сякаш нямат претенция да бъдат повече от достъпни метафори. На пръв поглед всичко е сякаш сведено до най-достъпните елементи и понятия, изграждащи действителността около детето. Но със своята смислова сгъстеност и интертекстуална активност текстът принуждава тези образи да разкрият много от своите неявни значения, превръща ги в ярки символи. Ако се вгледаме по-внимателно, ще видим, че основните елементи в света на стихотворението (земя, вода, въздух, огън) са всъщност четирите основни стихии – главните хормони на въображението, които го материализират и чрез които то асимилира разпръснатата във формите си действителност. Бихме могли дори да кажем, че в „Зимен сън" поетът си е поставил за задача да нарисува онази архетипна картина и онова архетипно действие, които онагледяват логическия механизъм, по който природните обекти се превръщат в символи. Необходимото условие за високата художествена ефективност на тези образи-символи е тяхната комплиментарност – способността им да се допълват, преплитат, да влизат един в друг, за да изградят семантични редове, по-обемни и разнородни смислови планове.

Но по-важното е друго: в общото въздействие на творбата идването на пролетта и лятото се възприема като пълно тържество, като победа – окончателно изтръгване от силите на мрака. Тук се създава такава интензивност на образно-емоционалното въздействие, че кръговата символика, на която настоявахме досега и която е ясно акцентирана в думичката „пак", сякаш минава в някакъв вид есхатологичност.

Тук е най-високият инициационен момент в посланието на стихотворението. Защото за човека, който се е родил, единственото реално е не безкрайният кръговрат на живота, видян в диалектиката на зима и пролет, а неговият единствен живот, този, който предстои – неговото собствено „лято". Поетът знае, че детското възприятие не може да не бъде доминирано от светлото. Затова той е направил така, че за възприемателя единствено лятото, хипотетичното време на стихотворението да се превърне в истинското екзистенциално време.

Не се наемаме да твърдим как точно би въздействало стихотворението върху детето, особено върху малкото (това е интересен въпрос, който изисква специално проучване). Тук вероятно бихме могли да кажем нещо близко до

онова, което Б. Бетелхайм казва за въздействието на вълшебната приказка. Творбата без съмнение ще помогне на малкия човек да разреши вътрешните си проблеми, да потисне страховете си и да заживее в удоволствието. Тя ще помогне на детето да разкрие предназначението си, ще му покаже пред какви изпитания трябва да премине, за да развие своя характер. В същото време ще предупреди боязливите, че ако нямат нужната воля и характер, няма да успеят да намерят себе си и се обричат на нищожно съществуване.

С рядко вдъхновение и творческа сполука поетът създава лирическа поема на самотата и надеждата, едно малко евангелие на живота, видян като страдание, смърт, преображение и победа, евангелие, което чрез максимално достъпен, но дълбок символизъм загатва всички значими проблеми на човешкото битие. По един ненатрапчив начин то посвещава детето в тайната на живота: в неговата божествена укорененост, в неговата връзка със смъртта като образ на онова, което изчезва в процеса на неизбежното развитие на нещата; въвежда в незнайните светове на Ада и Рая, подготвя съзнанието за последната, есхатологичната битка; онагледява оня екзистенциален модел, отделящ от плътското, освобождаващ от отрицателните сили, които теглят назад, и даващ воля на силите, които извисяват духа и отварят човека към вечността.

Stefanov, Petar. The Hermeneutics of Good Tidings in Asen Razcvetnikov's Poem *Zimen San („Winter dream").*

This essay unfolds an analysis of one of the most popular poems in Bulgarian literature for children. It aims to interrupt the inertia of the continuous but not very effective postulate of the inseparability of the „two literatures", and instead to provide specific reasoning and argumentation for this inseparability. The main purpose of this article is to dissipate the widespread belief that literary works for children do not provide many opportunities for interpretation. It proves that their „specificity and accessibility" do not prevent their authors from accomplishing intricate content which has many levels and meanings, and is valuable for all ages.

БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ: ТЕКСТ И МЕТАТЕКСТ: СИНХРОНИЯ И АСИНХРОНИЯ

Цветанка Атанасова

Един от въпросите, пред които ни изправя българският модернизъм в литературния му вариант, е: синхронна или асинхронна е появата на модернистичните манифести спрямо модернистичните артефакти; предхождат ли ги или ги следхождат; чертаят ли пътища или затвърждават вече постигнатото?

Преди да отговорим на този въпрос, трябва да направим някои уточнения от жанрово и стилистично естество, като по този начин навлизаме в периметрите на други въпроси – за стилистичните търсения на българските модернисти и за жанровата картина на литературното им наследство. А този проблемен кръг ни отвежда към още по-широк кръг от въпроси, отнасящи се до типологията на модернизма изобщо, а оттам и до някои характерни белези на модерността като културноисторически процес.

В книгата си „Думите и нещата" (Фуко 1992) видният историк и теоретик на модерността Мишел Фуко извежда като една от най-характерните ѝ черти, особено през втория ѝ, „класически период" (XVII-XVIII век), разделянето, раздалечаването между живота, труда и езика. Тази тенденция към диференциране и автономизиране на отделните сфери или нива на социалното, а съответно и на отделните зони на културата, рефлектира и в сферата на езика, където диференциацията и автономизацията достига една от кулминационните си точки при художествения модернизъм. Особено във „високата" си фаза – фазата на елитарното, на „чистото" изкуство, модернизмът раздалечава, автономизира и сакрализира литературния език, езика на изящната словесност, противопоставяйки го на делничния, разговорния, профанния език. Разграничаването, самоопределянето и самооценностяването върви и по други линии – „високото", елитарното изкуство, Изкуството се противопоставя на масовото, популярното изкуство и на другите, нехудожествените сфери на културата – на науката, морала, политиката и т.н. Стремежът към разграничаване действа и в рамките на самото Изкуство, задълбочава се браздата между различните изкуства – музика, изобразително изкуство, словесно изкуство, театър, танц и пр. Диференциация се наблюдава и вътре във всяко от тези изкуства: оценностяват се едни жанрове и стилове за сметка на други, конструират се йерархични стълбици, регламентират се канони и норми.

От друга страна, тъй като стремежът към пълна автономност и създаване на „свой език" се оказва до голяма степен абсурден, налице е и контратенденция – към сближаване, към взаимопроникване, към дифузия и синтез

между езиците на отделните изкуства. Литературният символизъм, който е издигнал в култ музиката, се опитва да заимства принципи от музикалния език и залага изключително на музикалното внушение – особено в поезията. Живописта, която открива чистото внушение на цвета, на точката, линията и петното, започва да елиминира сюжета и фигуративното начало, смятайки ги за „литературни" и миметични, но същевременно черпи принципи от декоративното, от приложното изкуство. Тя търси диалог и с музиката – чрез теорията за универсалния ритъм. Стремежът към абстракция, синтез и декоративност в изобразителното изкуство на свой ред „заразява" литературата и редица представители на литературния модернизъм, като Юисманс, О. Уайлд, някои сподвижници на „Млада Виена", а по-късно и на немския експресионизъм, на руския футуризъм, акмеизъм и имажинизъм, отдават изключително значение на образното внушение, опитвайки се със словесни средства да създадат илюзия за декоративно пано, за персийски килим, за арабеска или пък за кубистична, кубо-футуристична или експресионистична композиция.

Маниакалният стремеж на модернистите към нововъведения води до непрестанни, все по-дръзки и по-дръзки експерименти с изразните средства. Словесните експерименти стигат дотам, че неологизмите и странният синтаксис започват да крият риск от крайна нереферентност и некомуникативност на написаното слово (както при някои руски кубо-футуристи като Велимир Хлебников например). В целеустремеността да се изобрази Абсолюта се стига до „белия квадрат" („Бял квадрат на бял фон" на Казимир Малевич), до „бялото платно", до поетиката на „бялото писане", на „мълчанието".

От една страна, се създават жанрови форми и канони, отграничават се едни жанрове от други, поставя се рязка граница между езика на художествената литература и публицистичния език, а от друга страна, се изобретяват нови, хибридни жанрове. Тази свобода се разпростира и върху назоваването, върху жанровото самоопределяне. Писателите-модернисти често поставят твърде произволни, несъобразени с никакви правила жанрови определения на творбите си. Докато в периода на елитарния модернизъм обаче тенденцията към диференциация и автономизация е по-силна от контратенденцията към сближаване, то в етапа на късния модернизъм, на авангардите, надделява обратната тенденция – към сближаване и взаимопроникване между художественото творчество и нехудожествените сфери на културата, както и между езика на „изящната словесност" и „езика на улицата".

Тези най-общи типологични белези на модернизма могат да бъдат открити и в българския му вариант. В случая става дума, че редом с отстояването на автономността на литературата, редом с отграничаването ѝ от публицистиката, което е особено яростно защитавано в зората на модернистичното направление у нас – при кръга „Мисъл", редом с нормативните представи за „художественост" и жанровите предубеждения на идеолозите на кръга, които

водят до редица нелепи разминавания с талантливи творци и творби (като например неприемливото от днешно гледище пренебрежение на Пенчо Славейков и д-р Кръстев спрямо Захари Стоянов, Антон Страшимиров, Георги Стаматов, недооценяването на „Бай Ганю" на иначе ценения като фейлетонист и пътеписец Алеко и др.), налице е и обратната, прогресираща в процеса на модернизма тенденция – към жанрова и дискурсивна хибридност. Освен дифузия между художествените жанрове се наблюдава и дифузия между художествени и нехудожествени жанрове, включително между художествени и литературнокритически жанрове, съответно между художествен и метахудожествен дискурс. Така че, говорейки за критико-теоретични програми или манифести, а и изобщо за критико-теоретични текстове на българските модернисти, трябва да поясним, че понякога те са трудно определими в жанрово отношение, тъй като навлизат в полето на художествената словесност. Разбира се, след префункционализирането на класическия платоновски диалог и на новелата като литературнокритически жанрове от страна на О. Уайлд и на фона на изключителното богатство от есеистични форми във френския, немско-австрийския и руския модернизъм българските модернисти не са кой знае какви откриватели. Но става дума, че границата между художественото и метахудожественото в редица от текстовете им е нарушена и едното прониква в другото.

Пенчо Славейков например е автор на редица поетически манифести, на поеми с философско-естетически послания, като „Фрина", „Сърце на сърцата" и „Микел Анжело", които според естетическите му противници са лишени от поезия и наподобяват трактати в стихотворна форма. От друга страна, голяма част от литературнокритическата му проза се отличава с образен и експресивен език, изпълнен с ирония, сатира и парадоксални обрати, и в значителна степен се доближава до художествената литература. Особено що се отнася до някои от очерците му, като автобиографичния „Олаф Ван Гелдерн" или очерците от антологията „На Острова на блажените", еднозначното им определяне като „художествени" или като „метахудожествени" би било неточно. Към категорията на „граничните" текстове бихме отнесли и пространното есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни", чийто автор е сред първите у нас тълмачи на интуитивистко-импресивното критическо писане.

Дълбинен синтез между художествен и критически дискурс е постигнат в някои от късните модернистки манифести, сред които има високи образци на идеята за синтетично писане: на първо място – експресионистичните есета на Гео Милев „Фрагментът" и „Небето" и експресионистичната гротеска на Чавдар Мутафов „Зеленият кон". Сплитането на художественото и метахудожественото, проникването на стилистични принципи от пропагандираните авангардни течения в самите програми е характерно и за авангардистки манифести като „Възвание към българския писател" на Гео Милев, „Пътеводна звезда (За неоромантизма)" на Людмил Стоянов, „Манифест на Дружеството

за борба против поетите“ на Кирил Кръстев, „Изкуството и улицата“ на Сирак Скитник и др.

В значителната си част обаче критико-теоретичните текстове на българските модернисти не будят особени колебания относно жанровата си принадлежност. Още повече, че редица от идеолозите на направлението са представители на профилираната, на специализираната критическа мисъл – д-р Кръстев, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Кирил Кръстев. Така че въпросът за синхронията и асинхронията между художественото и критическото модернистко мислене и писане все пак има смисъл. Но тук се налага още една уговорка: в преобладаващата си част метатекстовете на българските модернисти са типично литературнокритически. Това са статии и рецензии по повод на художествени факти или полемични отговори на естетически нападки, в които има програмни акценти. В такъв род текстове, разбира се, не можем да припознаваме типичния естетически манифест. Те идват да затвърдят присъствието на вече афиширани художествени творби, при което известна асинхрония е неизбежна и логична.

У нас текстовете с по-подчертан философско-естетически характер и манифестна насоченост са сравнително ограничени на брой. Но именно чрез тях можем да конструираме някаква картина на синхронията и асинхронията между критико-манифестното и художественото модернистко писане. Впечатлението от ранните критико-теоретични произведения на българските модернисти е, че те закъсняват спрямо художествените факти. Така например д-р Кръстевата студия „Живот за нравствен идеал“ (1902) и студията му „За тенденцията и тенденциозната литература“ (1903), които влизат в пряк философско-естетически диалог със Славейковите поетически манифести „Сърце на сърцата“ (1892) и „Микел Анжело“ (1895), излизат цяло десетилетие след тях. Един от малкото текстове, които носят авторското определение „манифест“ – „Из нов път (Литературен манифест)“ (1907) на Иван Андрейчин, следхожда не само зараждането на символизма в българската поезия, което може да се отнесе към самото начало на XX век, когато излизат редица Яворови стихотворения, като „Чудак“, „Желание“, „Лист отбрулен“, „Есенни мотиви“ и особено поемата „Нощ“ (1901), но и безспорния поетически манифест на Яворов „Песен на песента ми“ (1906). В това отношение Пенчо-Славейковата манифестна реакция с предговора му към второто издание на Яворовите „Стихотворения“ (1904), с датировка: „Архангеловден, 1903“, е значително по-навременна и дори в известна степен изпреварваща. Д-р Кръстевият предговор обаче към книгата му „Млади и стари“ (1907), както и цялата книга, представлява един закъснял манифест на кръга „Мисъл“. Програмните статии на Иван Радославов „По повод Тургенева“ (1912), „Градът“ (1912) „Малък повод за големи въпроси“ (1914) и особено публикуваните в „Хиперион“, като „Българският символизъм (Основи – същност – изгледи)“ (1925), „Делото на българския символизъм“ (1928) и др., са несъмнено закъснели като символис-

тични манифести. Но чрез интерпретация на актуални художествени факти те защитават и пропагандират философско-естетическите основи на символистичното направление у нас.

Някои от Гео-Милевите манифести, като „Модерната поезия“ (1914), „Против реализма“ (1919), „Посоки и цели“ (1919), също са закъснели. Но с навлизането в своя експресионистичен период този изключително чувствителен към авангардното автор започва да синхронизира и да сплита дискурсивно художествените си експерименти с метахудожествени манифести. Програмните експресионистични есета „Фрагментът“ (1919) и „Небето“ (1920) излизат почти едновременно със стихосбирката „Жестокият пръстен“ (1920) и книгата със стихотворения в проза „Експресионистично календарче“ (1921). Впрочем, най-очевидна е тази синхрония на страниците на сп. „Везни“, в чиято първа годишнина са отпечатани въпросните есета, както и творби от двете книги.

Гео-Милевото „Възвание към българския писател“ (1921), както и дадаистично-футуристичните манифести на Кирил Кръстев „Неблагодарност“, „Витрините“, „Началото на Последното“, публикувани в списанията „Лебед“ и „Crescendo“ през 1922 г., които отхвърлят елитарния модернизъм и се опитват да свържат модерното със социума и с един нов хуманизъм, с простотата на делника и с виталната енергия на примитива, са не само навременни, а в някаква степен и изпреварващи спрямо художествените прояви на съответния тип авангардно писане. Друг е въпросът, че в България трудно могат да се намерят образци на „чист“ футуризъм, дадаизъм, конструктивизъм, имажинизъм и сюрреализъм. Повечето опити като че ли остават в сферата на маргиналното. Може би заслуга за това имат ред идейно-естетически предубеждения и народопсихологически особености, от типа на прословутата българска „трезвост“. За съжаление, до голяма степен в сферата на маргиналното остават и самите манифести на Кирил Кръстев, тъй като са публикувани в провинциални издания и не стигат до широка публика. Извънредно дръзки като идея, те са осъдени да функционират в периферията на българския литературен живот след Първата световна война. Парадоксалното е, че те прекрачват границите на отечеството, стигайки до бащата на италианския футуризъм – Маринети (Кръстев 1988: с. 45), но вътре в родината рецепцията им е ограничена. И друго характерно: сп. „Crescendo“ остава като литературен факт предимно с критико-манифестното. И също така с отпечатаната на страниците му преводна литература. Поради краткотрайния си живот (3-4 книжки) и недостатъчна популярност то не успява да се разгърне до истинска художествена трибуна от типа на Гео-Милевите „Везни“ (1919-1922) и „Пламък“ (1924-1925). За сметка на това обаче кн. 2 и кн. 3-4 го представят като издание с напълно определен идейно-естетически облик, а именно авангардистко издание, което по „стилност“ съперничи на Гео-Милевите списания. За разлика примерно от „Хиперион“, където цари еклектика и асинхрония, на страниците на „Cre-

scendo“ има синхронизиране между критико-манифестното и художественото. Така например в кн. 2 на списанието, с която „сантименталният „Лебед“ (по думите на К. Кръстев) е прекръстен „с динамично-футуристичното име „Crescendo“ (Кръстев 1988: с. 43), футуристичният манифест-импресия на К. Кръстев „Витрините“ съжителства с дадаистичната импресия на Ч. Мутафов „Невъзможности“, с експресионистично-дадаистичната импресия на Боян Дановски „Оскверненото светилище“, с две стихотворения на „парадоксалния визионер“ Теодор Драганов и с констуктивистично оформената от Мирчо Качулев нова корица.

През 1923 г. под псевдонима Н. Янтар, измислен от Гео Милев, и с ефектното заглавие „Нула. Хулигански елегии“, измислено също от Гео, излиза стихосбирка на Николай Марангозов, която сплита елементи на експресионизма, дадаизма и непрокламирания все още сюрреализъм. С уникалното спояване между авангардното и родния примитив, „със смелостта да се излезе навън от пътя, от пътя на казионния шаблон, из който вървят всички“ стихосбирката дава основание на Гео Милев да отправи известния си апел за „оварваряване“ на българската поезия в програмната си статия „Поезията на младите“ („Пламък“, 1924).

Но още през предходната 1922 г. излиза дебютната стихосбирка „Арена“ на друг наш авангардист – Ламар, в която в специфично български маниер се сплитат футуризмът, експресионизмът и имажинизмът. Търсенето и постигането на „свой“ стил, заявен категорично в тази манифестна стихосбирка, е документирано чрез серия поетически публикации в Гео-Милевото сп. „Везни“, което е една от емблемите на синхронизацията между текст и метатекст в следвоенния етап на българския модернизъм.

Прокламираните в метатекстовете на Чавдар Мутафов принципи на модерното изкуство – стил, синтез и декоративност, са своевременно охудожествени от автора в поредица от декоративни разкази и етюди, печатани във „Везни“, като „Зимна утрина“, „Празникът“, „Моторът“, „Пианото“, „Три писма за малкото момиченце“, „Звероукротителят“ и др., както и в „декоративния роман“ „Дилетант“, откъс от който също е печатан в Гео-Милевото списание. Уникалният орнаментално-декоративен стил на Мутафов, който е демонстриран в книгите му „Марионетки“ (1920), „Дилетант“ (1926) и „Покерът на темпераментите“ (1926), може да бъде отнесен най-вече към експресионизма, но в него могат да бъдат разчетени и следите на сецесиона и символизма, а специално в романа „Дилетант“, както и в някои от „предметните“ му разкази и етюди, като „Моторът“, „Пианото“ и др, включени по-късно в книгата „Технически разкази“ (1940), този стил носи белезите на ред авангардни течения като кубизма, футуризма и конструктивизма.

Другият трибун на прокламираната от „Везни“ естетическа триада: стил – синтез – декоративност, Николай Райнов, освен програмни текстове, като „Източно и западно изкуство“, „Изкуство и стил“, „Символ и стил“, белязани

с блестяща ерудиция, печата на страниците на списанието и три богоборчески, а от гледище на християнската догматика и „богохулни“ поеми – „Мария Магдалина (хетера Йерусалемска)“, „Пръстен“ и „Йесус Христос. Последен от боговете“, включени по-късно със значителни промени в сборника му „Вечни поеми“ (1928). Стъпвайки върху символно-митологичното, Н. Райнов тук е, от една страна, в лоното на символизма и неоромантизма, но от друга страна, особено с поемата „Пръстен“ („Везни“, II, 1920-1921, № 4-5), той се представя като рушител на символистичната конвенция. Поетическите идеи в тази космогонична поема отвеждат към ницшеански и вагнеровски концепции, но като изказ тя се родее с експресионизма и сюрреализма.

Интересен опит за уникален български дадаизъм представлява дадаистично-абсурдистката пиеса „Царвулиада“ (1923) на един от първите изследователи на тракийския орфизъм и на българския еротичен фолклор д-р Найден Шейтанов, когото по-късно Кирил Кръстев възпоменава като „една от най-интересните личности и автори“ около списанията „Златорог“ и „Философски преглед“ (Кръстев 1988: с. 177).

В своя закъснял манифест „Новата драма“ („Хиперион“, V, 1926, № 3) Боян Дановски по същество не призовава, а констатира и утвърждава онези естетически принципи, които вече са залегнали в художествените му експерименти. Още от самото начало на създаването на „Хиперион“ Дановски започва да печата в списанието своите „драматически видения“, които по-късно (през 1929 г.) издава в отделна книга. „Драматическите видения“ на Дановски, както и „драматическите фантазии“ на Светослав Камбуров-Фурен са опити за създаване на „кратката „синтетична“ драма, която без дотегливи отклонения, подробности и обяснения“ „дава воля на фантазията“ („Новата драма“). Оформил се като авангардист и по-точно като експресионист под стряхата на Гео-Милевото сп. „Везни“, в чиято втора годишнина отпечатва своето стихотворение в проза „Хашиш“, познавач и проводник на италианския футуризъм, Дановски е един от авторите, които епатират българското трезвомислие чрез езика на алогичното, ирационалното и екстатичното. Редом с Гео Милев той се изявява като един от най-дръзките реформатори както на българската литература, така и на българския театър, като един от първопроходците на антидрамата и антитеатъра у нас.

В България модернистката естетика е манифестирана предимно от художници на словото и по-малко от профилирани критици. Това до голяма степен обуславя една по-обща тенденция в езиковите иновации на българските модернисти – сближаване на критическия с художествения дискурс. Тази тенденция, разбира се, се среща и при редица други национални разновидности на модернизма и може да бъде определена като типологична за направлението. У нас тази насока се подхранва и от преобладаващия възглед за критиката като изкуство, а не толкова като научно-аналитична дейност. Доколкото диференциацията между критико-теоретични и художествени текстове е въз-

можна, направеният тук най-общ обзор показва, че при ранния български модернизъм (до Първата световна война) доминира асинхронията между критико-манифестното и артефактите, като вторите обикновено са изпреварващи. В следвоенния период – периода на авангардите, българският модернизъм прави опит както за синхронизация, така и за органичен синтез между текст и метатекст, между художествени и критико-теоретични произведения, между художествен и критически език. Тази насока е особено показателна за авангардни издания като Гео-Милевите „Везни" и „Пламък" и Кирил-Кръстевото „Crescendo". В „Хиперион", по подобие на „Мисъл", преобладава еклектиката и асинхронията, което, разбира се, не трябва да бъде негативно оценявано, тъй като става дума за издания с изключителен принос в историята на българския модернизъм.

Библиография:

Кръстев 1988: Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни, София, 1988.

Фуко 1992: Фуко, М. Думите и нещата, София, 1992.

Atanasova, Cvetanka. The Bulgarian modernism: text and metatext, synchronicity and asynchronicity.

One of the issues the Bulgarian modernism in its literary variety has made us address is: is the emergence of the modernist critical manifestos synchronous or asynchronous in relation to the modernist artifacts; do the manifestoes precede the artifacts, or do they follow them, do they map the roads ahead, or do they confirm the already achieved results. As far as differentiation between critical-theoretical texts and belle lettres is possible, the general survey undertaken by this article shows that at the stage of the early Bulgarian modernism (until the World War I) asynchronicity predominates with regard to the correlation critical manifestos – artifacts, the latter usually appearing earlier in time. In the postwar period, the period of the avant-gardes, the Bulgarian modernism makes an attempt both at synchronicity and at organic synthesis between text and metatext, between the language of belle lettres and critical language.

ФРАГМЕНТИ ВЪРХУ МОДЕРНИЗМА

Елка Димитрова

Емоционалното

Модернистичната емоционалност е тема, заслужаваща отделно изследване. Не само защото модернизмът пряко обявява емоционалността за своя територия – изтъквайки я като предмет и проблем, нещо повече –превръщайки я в инструмент на мисленето и изказа си. Не само и затова, че модернизмът възражда емоционалността чрез исторически осъзнат жест и ценностно я реабилитира.

Наистина емоционалното като лайтмотив е концептуализирано от самите модернисти. Тази изходяща от субекта концептуализация обаче не може да бъде приета безрезервно за основа на изследователска интерпретация. По-функционално в случая ми се струва вглеждането в отношението модернизъм – емоционалност в неговата обективна историческа наличност, т.е. експлицирането на следната линия: именно емоционалността се оказва предтечата, следтечата и преди всичко – разпознавателната ос на модернизма. Така, предлагам като възможна отправна точка в изследването на феномена модернизъм (с все историчните перспективи на съществуването му – минало и бъдеще) допускането за наличността на някаква *специфична знакова емоционална нагласа.*

Тук ще направя едно уточнение от съдържателен характер. То засяга понятието емоционално, представено като модернистичен конструкт. Разбира се, давам си сметка, че в състава на модернистичното *емоционално* влиза, ако не и доминира, представата за *психичното.* От гледна точка на психологическата понятийност също по-точно би било именно то да стои на първо място. Позволявам си обаче да преобърна стандартната дедуктивна връзка психично – емоционално и да избера емоционалното като основен филтър на четене, тъй като, струва ми се, този подход открива по-широк и по-достъпен хоризонт на тълкуване. Чрез него разбираемостта на модернистичната извънестетическа проекция – в посоката на човешката съпреживяемост и споделимост – е като че ли по-улеснена. Затова разменям местата на теоретично по-общото „психично“ и по-частното „емоционално“ с аргументацията на една рецептивна настройка, за която „емоционалното“ е по-представимото, по-познатото, затова и по-говорещото, докато „психичното“ е по-специфичното. Всъщност обаче ще става дума за някаква хипотетична *модернистична психоемоционална нагласа.*

След това уточнение ето и едно по-разгърнато изложение на идеята за четене на модернизма като феномен през емоционалното. Твърдението, че модернизмът нито се поражда в празно поле, нито оставя такова след себе си, нито пък съществува отграничено от съвременните си „алтернативи", едва ли се нуждае от доказване. Неговото фактическо изпълване обаче, въплътяването му в културологичен, и в частност – в литературоведски, наглед има нужда от достоверна фигура, която да го „изобрази" (тук вероятно „вобрази" би била по-точната дума), дори с цената на силна метонимичност. За такава фигура предлагам свеждането до *психоемоционалното*, през което да бъде мислена диахронната и синхронната дифузност на модернизма. Или: цялата протяжност на неговите предистория, концептуална наличност и „пост-концептуално" продължение да бъде припозната през някакъв тип (модернистична естествено) чувствителност. Това би могло да остави съмнения в прекалена обобщеност и неяснота на контура на „модернистичното", но пък дава много повече възможности за разпознаването му – в сравнение с *хронологията, поетиката, жанровите тенденции,* дори *идеологията*. Тук може би най-спорен би бил въпросът за продълженията на модернизма като нагласа в един следващ етап, в който доминиращи са вече скептични или антагонистично свързани тенденции, като постмодернизма (което е различно от диахронното и синхронното противопоставяне модернизъм – реализъм, тъй като е вид преработване, усвояване, продължение – макар и съпротивително). По отношение на това твърдението ми е, че дори в една нова, по презумпция изместваща-заместваща среда модернистичното естетическо светоусещане продължава да има своето място и то е най-разпознаваемо на ниво емоционалност.

В този смисъл модернизмът в изкуството по някакъв начин е бил „преди себе си" и остава „след себе си". В начина, по който чувстваме света и чувстваме в света. В нашите борби и в нашите носталгии. В търсенията, непримиримостите и отказите ни. Във възторзите и нихилизма ни. Явно с експликацията и фиксирането на „модернистичното" през XX век нещо в културната нагласа е станало много по-трудно за игнориране. И дори оттегляйки се в ежедневността на постмодернизма след модернистичната героика, дори прислонявайки се в съвременния скепсис след изтощителната ирония, дори от една дистанция, от която месианството и страстите, космогониите и есхатологиите, сътворенията и разрушенията, лелеяни от различните модернистични проекти, да изглеждат патетични, смехотворни, несъстоятелни – няма как да не си даваме сметка, че нещо в културата ни се е пречупило така, че вече не можем да избегнем корена „модерн" в назоваването ѝ.

В по-предметистки план историята на европейския модернизъм от втората половина на XIX докъм средата на XX в. вероятно може да се опише така: в един културен период, все още знаменуван от позитивизма и натурализма, се усеща и осъзнава някакво *празно място:* мястото на емоционалното и психичното – мястото, в което те да бъдат тема и акт. В процеса на търсене и

откриване, породен от тази празнота, естествено се разпознава, обостря, развива, и което е най-важното – *концептуализира,* тип чувствителност (индивидуалистична, интимна, мистична, болезнена, нихилистична и т.н.), която вече е срещана като акцент и в предшестващи културни епохи и течения (романтизъм, барок, средновековие). Тази чувствителност остава и като проекция в бъдещето, като възможност и продължение на модернизма отвъд христоматийните граници на средата на XX в.

Може би в една метерлинковска приказка този културноисторически сюжет би гласял: *модернизмът се появил, викан от празнотата на своето място. Чувствата, нервите, интуицията, сънищата, бляновете – с тези заклинания го призовавали, защото празното място, очакващо изпълването си, всъщност било вече крайно пресъхналото вместилище на душата – онова там, където тя вопиела да бъде дълбина и истина, за да намери най-сетне свободата си. Докато модернистите търсели и откривали, мъчени от празнотата и прозрението, до тях стигали шепоти и викове от вековете – интимното, мистичното, болезненото възкръсвали като понякога смътни, понякога ясни спомени от романтизма, барока, средновековието. След това титанично усилие на откриване и изпълване на модерната душа (което впрочем на мнозина изглеждало жалко, смехотворно, за други пък просто било невидимо) останали следи – много по-нататък, в едно друго време, когато никой вече не се наричал „модернист".*

В духа на една по-конкретна теоретична подкрепа от модернистичната епоха, бих припомнила есето на Херман Бар „Преодоляване на натурализма" (1891), дословно разказващо именно тази история, именно с тези „персонажи".[1] В знаменитото си есе Бар представя нашествието на модернизма като изкуство на „нервите" и душата, дошло след „антракта" на позитивизма и натурализма, при това тук под „антракт" се разбира именно онзи откъс празнота, в който се натрупват желания към новото, т.е. някаква активна празнота, някакво *празно* място, *изпълнено* обаче с очакване:

„Естествено: старото изкуство се стреми към изразяването на човека и новото изкуство се стреми към изразяването на човека: тук те са единогласни срещу натурализма. Но когато класицизмът казва човек, то той мисли за разум и чувство; когато романтизмът казва човек, то той мисли за страст и сетива; а когато модернизмът казва човек, то той мисли за нерви.

[1] Усетът на Х. Бар към сюжетно и типизиращо разказване на културата проработва изключително успешно в този текст, превръщайки автора в емблема на Млада Виена и на модернизма въобще. Значението на Бар е относително малко популярно в България (от съвременните изследователи внимание му отделя Е . Сугарев, по-конкретно – на труда му „Експресионизъм" (**Сугарев, Е**. Българският експресионизъм, София, 1988). Той обаче е първият, отнесъл названието „модернизъм" към литературата (в Към критика на модерността. *//Zur Kritik* der Moderne), 1890), и един от първите изследователи на експресионизма (в „Експресионизъм" (*Expressionismus),* 1916).

Следователно аз мисля, че натурализмът ще бъде преодолян от един нервозен романтизъм; да го кажа по-точно: от една мистика на нервите. Така натурализмът естествено няма да остане само коректив на философската деформация. Той ще се превърне тъкмо в отприщването на модернизма: защото само в това трийсетгодишно търкане на душата о действителността виртуозността можеше да се превърне в нервозност.

Натурализмът може да се разглежда като осъзнаване на идеализма на изгубените средства.

Материалът на идеалните изразявания се бе изплъзнал на идеализма. Но днес той е отново налице; необходимо е просто да се подеме и продължи старата традиция.

Или натурализмът може да се разглежда като висшата школа за нервите: в която се развиват и създават съвсем нови рецептори за художника – сенсибилност за най-финитe и нежни нюанси, съзнание за подсъзнатото, за което примери липсват.

Натурализмът е или пауза за отдих на старото изкуство, или пауза за подготовка на новото: във всеки случай обаче е антракт."[2]

Виждаме, че в тази специфична обосновка на модернизма от модернист, първо, доминира именно психоемоционалната представа за културата и второ, тя се проектира и в самата понятийност на „културологичното" описание. Изобщо – типичното за модернизма съзвучие на текст и метатекст, на поезия и писане върху поезията, на изкуство и критика на изкуството тук изцяло е изнесено в понятийността на емоцията и нейното психично основание.

Празното място

Празното място въобще е благодатна фигура, през която могат да бъдат разглеждани редица явления на хуманитарната култура, доколкото тя често говори и бива долавяна като присъствие първо чрез *липсите* в нея. Подобно на човешката душевност, чийто израз е, хуманитарната култура става осезаема, зрима често едва излъчвайки симптоми на някакъв недостиг, неудобство, неуместност: болка от липсата, тревожност пред непознатото, дразнение от дисонанса, сепване от излишъка. Така редица знакови и неподценими периоди от духовния развой на човечеството всъщност биват регистрирани по своята душевна симптоматика – като усещане за празнота, като „невидими" натрупвания и „внезапни" появи на готови отговори. Може би тази динамика стои в основата на онтологично предпоставеното смайване пред явления

[2] **Бар, Х.** Преодоляване на натурализма. // *Веселият* Апокалипсис. Естетика и литература на виенския fin de siicle. – Пловдив, 1996, с. 98–99.

като символизма например[3] – за това говорят именуването му постфактум във Франция, диагностицирането му през лудостта (в България това е знаковият жест на трудния прием[4]), фундаменталното и трайно терминологично колебание между „символизъм“ и „декаданс“.

Проекцията в подобна неравност, основаваща се в иманентната човешкост на хуманитарната култура, при модернизма, бих казала, кулминира – поради целенасоченото навлизане именно в *душевната* проблематика. Така, прицелвайки се откровено към душевното, търсейки директно емоционалното, той неизбежно попада в същността на психоемоционалната крайност, както и неизбежно го привлича екстремното ѝ описание.

В обобщение: тази посока на мислене – извираща от възможната емпатична връзка *културно направление – емоция,* продължаваща към по-общата проблематика на *културните пулсации между липсите/ерупциите,* от една страна, и от друга, *осъзнаванията им* (с това сдвояване цикълът на културното явление бива всъщност изпълнен) – естествено води до една *феноменология на явлението и мястото* – до едно схващане за културата през въпроса *как мястото* (в един онтологичен, не географски или предметен смисъл, разбира се) *отхвърля или привлича явлението*, отклонява или поражда ставането.[5]

Впрочем в българската култура може да се говори за преекспониране на този мотив поради аксиоматично приетата като достоверна неравномерност на развитието. Но какво е *празното място* в случая – в случая на българския модернизъм? – Един от образите на *„историческата необходимост“* (ако си послужа с понятийния апарат на лявата социално-прогресистка стилистика от така заредения с опасни аналогии период именно на модернизма)? Или онова душевно безпокойство, вариращо от унинието до терзанието, в *индивидуалната душа* – на поета, на критика: на поета без предтечи и събратя, на критика без критика? Там е работата, че тези две неща неусетно се сливат – именно в човешкостта на човека, ставайки неразчленими, негови, неподатливи на абстрахиране. И тогава започва модернизмът... Вероятно повече с Димо Кьорчев, отколкото с д-р Кръстев, и вероятно повече с Ботев, отколкото със Славейков (с извинение за нихилизма към хронологията и литературоведските стандарти). Вярвам, че подобно пренаписване е възможно или поне заслужава да бъде набелязано – в името на *модернизма като промяна и ексцес,* като това,

[3] Смайването, предпоставено от битието им на феномени със свой смисъл.

[4] Ще припомня примера от „Рихард Демел“, в който Пенчо Славейков нарича символистите „болни, полуболни и луди“, а „модерната душа“ – „душевна каша“. (**Славейков, П. П.** Рихард Демел. // *Немски* поети, София, 1940, с. 106).

[5] В тази схема може би единственото смущаващо нещо е „психологичността“ на персонажите – поради заявената от класическата феноменология несъвместимост с психологията, но мисля, явно е, че тук, в конкретната схема, психологичното присъства именно като персонаж, а не задава формата на интерпретация. От друга страна, по-късното развитие на феноменологията просто зачертава този проблем.

което той собствено иска да бъде и настоява, че е, в името на модернизма като *модернизъм*.

Промяната

По повод на последното твърдение ще припомня едно мнение, основополагащо за модернизма в неговия разширен културен смисъл (не само като течение в изкуството) и визиращо именно стандартно утвърдената като „модернистична" епоха (периода, заключен приблизително между средата на XIX и средата на XX в. и концептуално маркиран, ако не и доминиран, от модернистичната идеология, по-точно може би – от модернистичните идеологии).

Това е мнението за модернизма като *промяна*. Исторически то се свързва с призива на Маркс през 1845 г. в единадесетия тезис за Фойербах философите да променят света, не само да го тълкуват: „Философите само по различен начин са *обяснявали* света, задачата обаче е той да бъде *изменен*".[6] В Комунистическия манифест (1848 г.)[7] този призив вече е формиран като идеология, нещо повече – той е именно манифестиран като такава. Бивайки сам, „модернистичен" – с идеологемата за кризата, Апокалипсиса и претворяването, както и със самата си поетика, Манифестът събира политико-естетическата екстремност, така специфична за модернизма в културата от този период. „Предупреждение за втората половина на XIX в. и боен вик на модернистичния период" го нарича Питър Чайлдс,[8] търсейки модерираната формулировка на онова, което Маршъл Бърман вчувствано прочита в Марксовия манифест като пресечен дискурс на философия, идеология и поетика, за да го нарече „първи манифест на модернизма". И ако Бърман анализира Комунистическия манифест като „първи манифест на модернизма" с преки позовавания, простирайки се от тематично-идейния до образния и изобщо дискурсивния план на текста,[9] то по-късно Мартин Пучнър ще заложи тази представа в мащабния си анализ на манифеста като жанр: „Аз твърдя, че Маркс вече е бил изобретил поезията на бъдещата революция, формата, която щеше да помогне на революционната модерност да познае себе си, да създаде и манифестира себе си, а именно – Комунистическия манифест".[10]

---

[6] **Маркс, К., Фр. Енгелс.** Тезиси за Фойербах. // *Маркс, К., Фр. Енгелс*. Избрани произведения: Т. 2, София, 1984,, с. 66.

[7] **Маркс, К., Фр. Енгелс.** Манифест на Комунистическата партия. // *Маркс, К., Фр. Енгелс*. Избрани произведения: Т. 1.– София, 1984.

[8] **Childs, P**. Modernism, London, 2000, p. 26.

[9] **Berman, M.** All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London: Verso, 1983, p. 102-103.

[10] **Puchner, M**. Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes, Princeton, 2006.

Както е известно, голямата тема за модернизма като *промяна на битието* остава фокус на търсенията и обобщенията на модернистичните критици поне до големия дебат Брехт – Лукач – Адорно.[11] В спора си с Г. Лукач, продължен след Втората световна война от Т. Адорно, Б. Брехт отстоява именно смисъла на модернизма като *промяна* – а не отражение! – на действителността. Тук влизат темите и на модернистичния антиисторизъм, и на тенденцията към индивидуалистично, духовно, мистично трансцендиране на „социалната действителност". Парадоксално именно онова, което за Брехт се оказва в епицентъра на тезата за марксизма като философията, породила модернизма, за Лукач се превръща в доказателство, че модернизмът е антимарксистки[12] – може би един от върховете на Брехтовите обобщения тук е идеята за „шоковата тактика на авангардната модернистична естетика".[13] (Честото смесване на разбиранията на Брехт с формалистката сентенция на Е. Паунд, че модернистите трябва „да обновяват" („to make it new"), е по-скоро словесно съвпадение и редукционистка грешка.) При всички случаи обаче – взривена е представата за рутината, за развитието в позитивисткото му измерение, за градивността на „старото", за постепенността на процесите и за пряката приемственост.

Така модернизмът предлага един проект, който в същината си се крепи на перманентната революция. Усетен като наложителна нужда от запълване на «празното място» на емоционалното, душевното – този проект тръгва с бунт срещу позитивистичните ценности на външното описание. Душевното намира своя апогей и пълнота, бива осъществено в изкуството (декаданс, символизъм). Тогава обаче се налага то да бъде излъчено наново – пак чрез бунт, – за да о*дух*отвори, о*душ*еви, о*съществи*[14] по нов начин ценностите на социума, историята, битието-вън (авангардите, с особена концептуализация при експресионизма).

За някои български питания

И така, ако се обособи именно отношението *модернизъм – емоция* като носещо, като акцентна характеристика на течението, самото то би било видяно в един много по-цялостен план, като феномен. При това обаче трябва да се внимава с много вероятното обеззначаване на редица граници и разграничения. Не трябва да се забравя и че самият „модернизъм" колкото категорично формулира ценността, уникалността и новотата си, също толкова смело прави

[11] Вж Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukacs, Benjamin, Adorno, London. 1977.

[12] **Lukacs, G.** The Ideology of Modernism (1957), in Lodge 1972, p. 474–487.

[13] **Brecht, B.** „The Popular and the Realistic" in David Craig (ed.). Marxists on Literature. Harmondsworth: Pelican, p. 421–428.

[14] Думите тук целят да съживят асоциацията именно с дух, душа, същество.

връзки през векове и традиции. В това отношение дори само българската критика предоставя редица примери на убедени теоретици и практици на новото изкуство, мислещи модернизма много извън общоприетия шаблон и на хроноса, и на тенденцията.

Един изключително мащабен обхват в търсене и откриване на модернистичната идентичност, наистина смело разпростряна в диахрония, е Гео-Милевото прескачане през векове и културни епохи, за да бъде прочетен модернизмът от второто десетилетие на XX век през представата за прачовека Адам, през митарствата на древните варвари, през средновековното фрустриране на езическата душа и разбира се, през една от любимите Геови емблеми на универсалното модерно – Франсоа Вийон. Историчните му аналогии са особено концентрирани в Дисертацията („Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия"), в студията „Модерната поезия", в статията „Родно изкуство", като в едноименната студия „модерната поезия" е определена дословно като „рожба на една пространна исторична универсалност, която изисква своя психоисторичен, а не социложки анализ"[15].

Глобализации през исторически и географски разстояния се срещат като актуален критически хоризонт и при Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Иван Грозев, Кирил Кръстев и др.[16]

Тук ще се спра на един пример от статията „Старо и ново изкуство" на Сирак Скитник, който е характерен и представя една устойчива, матрична схема на мислене върху изкуството при, условно казано, „зрелия" български модернизъм.[17] Статията на Сирак Скитник започва с думите: „Старо и ново изкуство? Има само едно – вечно младо и истинно изкуство, елементите на което можем да намерим и в примитивите на първите творци, и в картините на майсторите от Възраждането, и в зрителните увлечения на импресионис-

---

[15] **Милев, Г.** Модерната поезия. // *Звено*, I, 1914 апр.–майц № 4–5; Цит. по: **Милев, Г.** Съчинения: Т. 2. – София, 1976, с. 54.

[16] Заслужава да се отбележи подобието във възгледите на нашите модернисти с изводите на един от най-ефектните съвременни изследователи на изкуството – А. Данто. В статията си „Три десетилетия след края на изкуството" – в хегелиански дух – той обявява: „Тогава ето каква е картината: изкуството има един вид трансисторическа същност, навсякъде и винаги една и съща, която само се разкрива чрез историята..."

[17] На една оценъчна систематизация ще бъде отделено внимание по-нататък в този труд. Тук ще поясня само, че под „зрял" български модернизъм разбирам онзи период на българските модернистични търсения, в който те престават да бъдат доминиращо „преводни" (културното време на Славейков и д-р Кръстев), а започват да извират от един вече натрупан национален потенциал и проглеждат към собствената си креативност (явление, вече ясно наблюдавано при Сирак Скитник, Н. Райнов, Ч. Мутафов, Г. Милев, Ламар, Н. Марангозов, К. Кръстев и др.) При това деление мястото на символистите остава някак незапълнено, но бих мислила българския символизъм като особен мост в границите на националния модернизъм – като междинен поле, в който тенденциите на „превода" и „креативността" се пресичат.

тите, и в разсъдъчната маниерност на неоимпресионистите, и в мистичния синтез на Гогена, и във всички живописни ценности на последните дни.

Има само едно, вечно възраждащо се изкуство: вечно ново и вечно старо – тъй както е вечно стара и вечно млада творческата душа.

Защото тя е многосменна проява на многоликата душа: хиляди положения, жестове, гримаси, блуждения, сънни погледи, въпроси, писъци – все тази неразгадана метежница."[18]

Прави впечатление хроносната свобода на „новото"/„младото" изкуство – неограничимият размах на понятието за *модерното*, чийто определител най-често се оказва вписваемостта във, верността към универсалната модернистка кауза – *душата*.

Впрочем, колкото и да съм склонна да разграничавам „Пенчо-Славейковия" модернизъм от символистичния и особено от постсимволистичния, за който в случая става дума, не трябва да се пренебрегва фактът, че още в Славейковото теоретизиране срещаме порив за мислене на модерното, а и на естетическото въобще, като феномен, свързващ различни исторически епохи, пресягащ се въпреки и през тях, като и тук тази интуиция е подкрепяна именно от тезата за общата ос на *чувствителността*. Така в „Рихард Демел" например четем: „Колкото и да са истинни и хубави всеизвестните десет заповеди, но те са твърде стари и, като таквиз, омръзнали всякому, – и живота, и поезията те държат в мъртвешка неподвижност – враждуваща с подвижността и болезнената възприемчивост на един поетически дух. За това *се е обмълвил* още езичникът Гете, за същото, кога на шега, кога с рязка откровеност, *е подмятал* елино-юдеят Хайне, – докато сред кръстопътя на развитието на съвременната немска лирика изстъпва древногерманецът Демел, за да извика що му е сила и воля: поезията има един закон на законите – чрез нея всякой да тръби само онова, което той чувствува, и *както той го чувствува*."[19]

Интересно е, че, въпреки откровения си сепаратизъм[20], модернистичната критика е склонна на подобни процедури и в синхронен план. Отварянето към съ-съществуващи алтернативни естетически линии впрочем е още по-смело и рисково, още повече, че в лоното именно на модернизма извършването му е особено светотатствено – поради конститутивните егоцентризъм, самодостатъчност и нетолерантност на «системата». В това отношение образцови поводи за размишление дават не други, а първоидеолозите на войнстващата нетърпимост към «публицистиката» в литературата, към обществената

[18] **Сирак Скитник**. Старо и ново изкуство. // *Везни*, I, 1919–1920, № 7. Цит. по: *Критическото* наследство на българския модернизъм: Т. 1, София, 2009, с. 171.

[19] **Славейков,** П. П. Рихард Демел. (Първоначално заглавие: Роден 1863 г. Литературна бележка от П. Сл. // *Мисъл*, XII, 1902, № 3). Цит. по: **Славейков, П.П.** Рихард Демел. // *Славейков, П.П.* Събрани съчинения: Т. 4, София, 1958, с. 372.

[20] Известен факт е модернистичната непримиримост с непосредствените предходници и съвременните „съперници", дори с близките следовници.

«тенденциозност» в естетиката, към «реалистическата традиция» като съвремие в творчеството въобще.

Тук ще припомня един ключов парадокс от началото на българския литературен XX в. В центъра му е фигурата на Алеко Константинов – безспорна емблема на «социалния критицизъм". Със или без оправдание в лични пристрастия, онова, което остава в литературната история, е един по същество „невероятен разказ" за кръга „Мисъл" и Алеко – като се тръгне от излизането на „Бай Ганю. Невероятни разкази за един съвременен българин" на страниците на списание „Мисъл" (април 1894 – март 1895) и се стигне до генерализациите за лирическото в писането на автора (напомням, че лирическото е абсолютният жанров приоритет на модернизма). В това отношение е интересна и показателна колизия се пресичат д-р Кръстевите възгледи от студията му «За тенденцията и тенденциозната литература"[21] с тези от „Алеко Константинов от В. Миролюбов. Шест статии", както и Пенчо-Славейковите от студията му „Българската поезия. Преди. Сега"[22] с тези от очерка „Алеко Константинов"[23].

Ако в съответните студии теоретическите стожери на „Мисъл" и ранния български модернизъм ултимативно говорят за опасността от общественическата тенденциозност в литературата и за заплахата от публицистиката за естетиката, то в интерпретациите си на творчеството на публициста и „критическия реалист" Алеко и двамата дават възторжени квалификации. Фейлетоните му са наречени „дивни песни-фейлетони",[24] „поетически очерки"[25], пътните му очерци са прочетени като „поетически картини",[26] а самият той е определен като „лирически поет".[27] Между другото, в апологетичния си порив към Алеко Славейков стига до такива жанрови обобщения като: „Фейлетонистът е лирически поет, чието изходно гледище за живота е *аз.* "[28]

Ако просто приемем Славейков и д-р Кръстев за авторитети или ако последваме допускането, че представителите на кръга „Мисъл" (тук трябва да добавим и П. Ю. Тодоров със статията му „Аристократизмът на Алеко"[29]) откриват някакво родство с очебийно различния Алеко по силата на някакви

---

[21] **Кръстев, Кр.** За тенденцията и тенденциозната литература. // *Мисъл*, XIII, 1903, № 2, с. 5, 6.

[22] **Славейков, П.П.** Българската поезия. Преди. Сега. // *Мисъл*, 5, 1906, № 2, с. 6, 7.

[23] **Славейков, П.П.** Алеко Константинов. // *Славейков, П. П.* Събрани съчинения: Т. 4. София, 1958.

[24] **Кръстев, Кр.** Алеко Константинов от В. Миролюбов. Шест статии, София, 1917.

[25] **Славейков, П.П.** Цит. съч., с. 309.

[26] Цит. съч.

[27] **Славейков, П.П.** Цит. съч., с. 313.

[28] Цит. съч.

[29] **Тодоров, П. Ю.** Аристократизмът на Алеко. // *Мисъл*, XVII, 1907, № 3.

реални естетически основания[30], бихме могли да търсим аргументация по посока на някакъв Алеков индивидуализъм или поне субективизъм, изявен например в централното място на Аза в публицистично-литературната му проза и във въ-образяването на автора в текста (тук едва ли може да се говори точно за съвпадение с фейлетонната „служебна" азовост). Друга податка, която вероятно е подпомогнала Кръстев и Славейков в причудливата им находка, би могло да е Алековото съзвучие с ницшеанските пристрастия към жизнеността, „веселата наука", „философията на живота"; или пък – Алековият афинитет към модерното откриване на живота изпод пластовете на официозния псевдоморал; тук бихме подредили и тенденцията към демитологизирането на родното, и скепсиса към възрожденско-патриархалните ценности.

Позволих си това отклонение не поради конкретен интерес към оценката на кръга „Мисъл" за Алеко. В същия дух бих цитирала и една доста обърквaща класификация – също излъчена от модернист и също разместваща утвърдени литературоведски представи.

Става дума за „Българска литература (1880-1930)"[31] на Иван Радославов. Тук, както е известно, Вазов е отнесен към романтизма, Славейков – към новоромантизма и парнасизма, Яворов също е наречен «новоромантик», като е лишен от основоположническото си място на символист, което пък е въздадено на Траянов. С тези си критически актове, въпреки известната тенденциозност, Радославов дава важен знак както за неединността на «единосъщното», така и за относителността на концептуалните отъждествявания – и през границата модернистично/ немодернистично (поставяйки Вазов и Славейков в съотносимост), и вътре в самия модернизъм (преформатирайки Вазов, Славейков, Яворов, изкарвайки на преден план не толкова популярния Траянов).

Явно в очите на модернистите типологията на собственото им течение съвсем не е дотам отчетлива, или пък онова, което те виждат и разграничават, не съвпада с нашите виждания и разграничения (поне – с това, което вземаме за общоприето в наши дни). Впрочем възгледите на Радославов щрихират и се опитват да легализират едно важно пространство в българското критическо мислене над модернизма – пространството на романтическото модерно, на романтическото като предричане на модернистичното.

Тази линия (отново ще се върна малко назад) може да се открие и при д-р Кръстев, донякъде и при Пенчо Славейков – в интерпретацията им на Ботев като пряк родоначалник на модернистите. На това е посветена отделна

---

[30] Тезата на Славейков е приета безсъпротивително например от Вл. Янев, който я вписва в „култа към Щастливеца, характерен за кръга [„Мисъл"] и близките до него литератори". Вж **Янев, В.** Алеко Константинов и Пенчо Славейков. // *LiterNet*, 02.08.2009, № 8 (117).

[31] **Радославов, И.** Българска литература (1880–1930), София, 1935.

част. Тук ще отбележа само текстовете им, в които пряко става дума за това, подреждайки ги според степента на интерес към проблема: книгата «Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“ (1917)[32] на д-р Кръстев, статията „Жив е той, жив е...“ (1906)[33] и студията „Българската поезия. Преди. Сега“ (1906)[34] на П. Славейков.

Общият извод след всички тези щрихи е, че класификацията на модернизма е задача сложна, а вероятно и не особено смислена; че, бивайки релевантно динамична система, той трудно се удържа в статични описателни модели, без да завихри съществени противоречия; че класифицирането и изобщо формулирането му – поне в сегашния стандарт – силно пренебрегва собствено модернистките разбирания и усещания за генеалогия, културна роля и обвързаности, както и за историческа перспектива. С оглед на всичко това като възможен изход от трудността на изследователската ситуация, струва ми се, добра възможност е една по-голяма отвореност към гласа на самото модерно – такова, каквото то се усеща и осъзнава, – за да не бъдат представите за него предварително ограничени, така че да се окажат неспособни да поемат целостта и разнородността на материала. Защото много често това, което от дистанцията на времето и от позицията на „образоваността“ си в модернизма приемаме като *противоречие* с образеца, е просто битието на феномена – т.е. предразсъдъците на нашето разбиране не винаги са достоверни спрямо феномена.[35]

Теория – емоция – практика

Мислейки върху проблемността на класификацията (и за съвременниците, и за по-късните наблюдатели) и върху противоречивостта на самото модернистично самоопределяне, твърде достоверен ми се струва изводът, че тази вътрешна неподатливост на систематизиране до голяма степен се дължи на основоположността именно на психоемоционалното в модернистичното светоусещане, творческа практика и теория. (Тук ще подчертая, че при мо-

---

[32] **Кръстев, Кр.** Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов, София, 1917.

[33] **Славейков, П. П.** Жив е той, жив е... . // *Мисъл*, V, 1906, № 5.

[34] **Славейков, П. П.** Българската поезия. Преди. Сега. // *Мисъл*, V, 1906, № 2, с. 6, 7.

[35] Избраният подстъп явно клони към контекста на хайдегерианската херменевтична феноменология, в която концептуализирането на битието е доста относителна възможност, а именно битието позволява на съществата да бъдат разкривани в динамично явление, но и това разкриване е изначално обвързано с предразсъдъка на разкриващия: „Доколкото битието може да бъде концептуализирано, то е това, което позволява на съществата да бъдат разкривани в динамично явление, което скрива, дори когато разкрива. Както действителният живот, така и историята заговаря само като се включи в текущите съждения за нещата, времената и хората. Разбирането за нещо значещо предполага, че човек носи със себе си взаимовръзка от такива предразсъдъци.“ **McGreal, I.** Great Thinkers of the Western World. Harpercollins, 1992, p. 1013.

дернизма теорията – философия и естетика – присъства и като фундамент, и в синхрон, и като следствие на художествената практика, и че модернистичната враснатост във философското и естетическото също е специфика и симптом, подобен на сближеността текст-метатекст.)

Може би именно поради емоционалния субстрат самоидентификациите и деленията, които това течение излъчва, са по правило спорни (под въпрос са както наличието на някакъв „единен" и „чист" модернизъм, така и дефинитивните различия между отделните модернистични направления[36]). По същата причина модернизмът не излъчва и ясни граници по диахрония (свободно се слива и отграничачва с различни предтечи и антагонисти в културната история). Пак по тази причина той неглижира и границата философско – художествено, естетика – изкуство, теория – практика. Всичко това – въпреки че модернизмът, във всичките си много и различни хипостази, държи постоянно да се отграничава и формулира.[37] И може би на подценяването на емоционалния субстрат от страна на критиката (за което особено допринасят времевата и ценностната дистанция) се дължи проблемната концептуализация на модернизма изобщо.

И така, за да се върна на основния проблем, експанзивността и дифузността на структурата (впрочем все деструктивни характеристики), които се опитвам да аргументирам с природата на самото емоционално в битийната основа на модернизма, се отразяват и в специфичната свързаност на теория и практика – в свързаността на философия и художествено творчество. Сякаш емоционалната текстура на течението някак не позволява на философия и изкуство да се отчленят, поддържайки ги в отношение на плътна взаимна индуктивност. Като страничен резултат, около модернизма се поражда специфичната харизма на философичността, „психейността",[38] интуитивността – харизмата на някаква външна над-, покрай-, съ-, об-говаряща мъдрост, на познание, допълнително като обем и ценност спрямо художественото.

Но зад този агон, готова съм да твърдя, стои доста по-рационално обяснение.

Как по-конкретно се осъществява необичайната близост философия – художествено творчество, теория – практика при модернизма?

---

[36] По този проблем бих препратила към прегледа, който прави Питър Чайлдс (**Childs, P.** Modernism. Routledge, London, 2000, 1–4, p. 12–25). У нас директни въпроси по тази тема поставят Св. Игов (**Игов, С.** Златомир Златанов и модерният обрат в българската литература. // *Златанов, З.* Хетерографии, София, 2003; **Игов, С**. Българската литература XX в. ; **Игов. С.** Българският символизъм. // *Игов, С.* История на българската литература, София, 2001, с. 557–564.) и Бойко Пенчев (**Пенчев, Б.** Българският модернизъм: моделирането на Аза, София, 2004).

[37] По повод на тази противоречива симптоматика бих препратила към тезата на един от следващите текстове – за модернизма в изкуството като аналогия на съзряването в човешкото развитие.

[38] Типична дума от речника на българските модернисти.

Според мен не самата философия, естетика, теория на модернизма го подхранват като творческа практика (макар тази зависимост традиционно да се формулира като пряка). Самата практика също не винаги се отнася разпознаваемо до теоретичната си основа. Но има една междинна среда, в която срещата им се осъществява. Тази среща не винаги намира именно художествена реализация, понякога може би остава като „дух на времето", като индивидуална нагласа, като културен фон (така мечтаната от П. Славейков, д-р Кръстев, И. Андрейчин, И. Радославов, Г. Милев *среда* за култура). В този смисъл психоемоционалното в своята отвореност към философското, но не точно към философията, към естетическото, но не точно към естетиката, към културното, но не точно към културата, се оказва реалният и съществен (макар и не винаги художествено осъществен), преносител на модернистичното от теорията към практиката.

Така, поне според настоящото твърдение, в модернизма като творческа практика много по-голяма е ролята на една междинна територия, която не винаги е пряко зависима и пряко познаваща зачеталите я философско-естетически колоси. В този смисъл ирационалното, мистическото, метафизичното – именно в своята безлична обобщеност – се оказват по-правдоподните постулатни извори на модернизма – и самата модернистична реалност в своето ежедневие дължи неочаквано много на трептящото, смислопораждащо, творящо чрез своята *междинност* сечение на модернистичната теория и практика в лицето на всъщност безличното *емоционално* (защото то не е референтно по начина, по който е „философията на Платон/ Кант/ Шопенхауер/ Ницше/ Бергсон...").

В обобщение: всички тези „псевдотеоретични" конструкти, които са в истинската основа на модернистичната тяга, принадлежат не на теоретичното или на практическото поотделно, а се излъчват и на свой ред излъчват смисъл и действие именно в своята граничност. Или: не философията на Шопенхауер, Ницше, Бергсон, не неокантианството или универсализираният прародител платонизмът, не и будизмът или пък редицата популярни в първите десетилетия на XX в. езотерични философии са сами по себе си толкова важни за практиката на модернизма. Реалните агенти в нея се оказват именно техните „екстрахирани" *психо-емоционални* следствия – те захранват духа на епохата, те поддържат духа на модерното, често без то самото да „знае" за тях. Именно така Лилиевата луна „висне като плод, забравен в есенни градини, и буди сънния живот на туй, което в сън ще мине" – в една вечна платоническа нега по първообраза. Именно така във Фурнаджиевия лирически Аз се пресичат „страшно" и „весело", пеене и умиране – като несъзнателен резонанс на ницшеанската екстатичност.

Или, както казва А. Платонов от позицията на своя „несвоевременен" модернизъм, „ако нямаш душа, не можеш нито да нахраниш някого, нито да се

наядеш...".[39] Ако го няма онова междинно и аморфно емоционално-психично, онова безлично, ала насъщно сечение между теорията и практиката, и двете поотделно не биха съществували, защото те съществуват именно в своето ставане-обмен. Това, разбира се, се отнася до всяка културна епоха и течение, но при модернизма връзката е хипертрофирана, защото както теоретичното (философия, естетика), така и медиаторското (психоемоционалното) пространство са изведени като аксиологически приоритет. Впрочем в случая неволно фигуративно се доближавам до схемата на Х. Бар, в която в диахронен план мястото на психологията е определено като междинно звено, свързващо натурализма и модернизма.[40]

Dimitrova, Elka. Fragments on Modernism.

The text presents an idea of investigating *literary Modernism* rather as an appearance of a certain *psycho-emotional attitude,* than as a type of poetics which could be strictly isolated in the period between the mid 19th – mid 20th c. The main subtopics of the article are: *the emotion, the empty space, the change, Bulgarian reception of the modern, the link: theory – emotion – practice.* The pathos of the study is to interpret Modernism in the terms of empathy, so that some rigid critical categories are questioned.

[39] **Платонов, А.** Щастливата Москва, София, 1993, с. 84.

[40] Вж **Бар, Х.** Цит. съч., с. 97.

ФРАГМЕНТИ ИСТОРИЧНОСТ

Виолета Русева

Книгопис. Изложби:

1919

Вазов, Ив. Лирични стихотворения – София, 1919. – (Сбирка на български писатели, 2).

Лилиев, Н. Птици в нощта. – София, 1919.

Корицата е графика на Н. Райнов. Книгата ще потвърди поетическото изящество на символизма.

Райнов, Н. Книга на загадките. Притчи и сказания. – София, 1919.

Изложба на Н. Райнов в Рисувалното училище в София.

Отзив: *Милев, Гео*. Н. Райнов художникът. // *Слънце*, I, 1919, № 4.

„Везни". Литературно-художествено списание. Придворна печатница, София. Излиза от 1919 – 1922. Издание на експресионизма. Редактор и издател Гео Милев.

Изложба на Жорж Папазов в София.

Отзив: *Милев, Гео*. „Експресионистическа изложба на един български експресионист. // *Везни*, I, 1919, № 2.

1920

Дебелянов, Д. Стихотворения / Под ред. Д. Подвързачов. Н. Лилиев, К. Константинов; С предг. К. Константинов. – София,, 1920.

Попдимитров, Ем. Вечерни миражи. София, 1920.

Милев, Гео. Жестокият пръстен: Първа книга стихове. – София, 1920. – (Книги за библиофили. 3)

Милев, Гео. Експресионистично календарче за 1921. – София, 1920.

Мутафов, Ч. Марионетки / Илюстр. Сирак Скитник.– София, 1920.

„Златорог". София. Книгоиздателство „Хемус". Ред. Вл Василев. Съредактори Н. Лилиев, Сирак Скитник, Сп. Казанджиев (год. V–VII). Излиза от 1920 – 1944.

Изложба на Ив. Милев в София. Студент в Художествената академия, Ив. Милев излага свои творби в павилиона на Борисовата градина.

Отзив: *Милев, Гео.* „Родно изкуство. // *Везни*, II, 1920. кн.1; *Милев, Гео.* (*Заря*, 2 септ. 1920).

1921

Траянов, Т. Български балади / Илюстр. Сирак Скитник – София, 1921.

Ясенов, Хр. Рицарски замъ / Кор. и илюстр. Сирак Скитник. – София, 1921.

Изложба по случай 25 години от основаването на Рисувателното училище. *Раздели „Родно изкуство", „Южнобългарски художници": Вл. Димитров – Майстора, Н. Маринов, Сирак Скитник, Ив. Лазаров, Борис Денев, Д. Гюженов, Н. Кожухаров.*

Отзив: *Милев, Гео.* „Юбилейна изложба". // *Везни*, III, 1921, № 2.

1922 / 23

Лилиев, Н. Лунни петна. – София, 1922.

„Хиперион". *Месечно списание за литература и изкуство*. София.

Ред. Ив. Радославов, Т. Траянов. Излиза от 1922 –1932. Издание, което има амбицията да „продължи в българската литература делото и традицията на международния символизъм".

Млада България: Антология на съвременната българска поезия 1906–1922 / Под ред. и с предг. Ив. Радославов. – София.

Представени са поети символисти Т. Траянов, Тр. Кунев, Л. Стоянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Д. Дебелянов, Ив. Грозев, Хр. Ясенов, Н. Райнов, Ив. Хаджихристов, К. Теодоров, Ив. Мирчев, Й.Стратиев, Й. Стубел.

Смирненски, Хр. Да бъде ден! – София. – (Художествена библиотека „Освобождение", 1922).

Милев, Гео. Иконите спят. Пет вариации на народни песни, Змей. Стон. Кръст. Гроб. Край. – София, 1922.

Янтар (Н.Марангозов). Нула. Хулигански елегии. 1923 / Ред. Г. Милев. – (Хвърчаща библиотека, кн. 1)

„Лебед“. *Литературно-художествено списание*. Печатница „Светлина“, Ямбол. Ред. К. Кръстев, (Т. Драганов, Лео Коен). Излиза в един брой (III, № 1, 27 септ, 1922). Издание на авангардизма.

„Crescendo“. *Литературно-художествено списание*. Печатница „Светлина“, Ямбол. Ред. К. Кръстев. Излиза в три броя като продължение на сп. „Лебед“ (№ 2, 15 ноем., 1922; № 3–4, 1923). Издание на авангардната естетика.

Невъзможните 20-те

Всичко започна с един книгопис. В него символистични стихосбирки и издания неотстъпчиво се редуват с книги и списания на авангардната естетика. Невъзможните 20-те. Символисти, които събират стиховете си, пръснати в литературната периодика от първото десетилетие на XX век, и бързат да издадат закъснелите си книги. Символизъм, който вече се превръща в история, но все още иска да бъде настояще. Поети и прозаици, които начупват словесната визуалност в геометричните форми и обеми на авангардистките търсения в живописта. Изложби на знакови имена в българската живопис, някои от тях малко познати по онова време. Бързи отзиви за тях в литературни списания: естетическата близост е разпозната веднага. Синтез между различни изкуства. Синтез между различни авангардни естетики. Синтез между символистичната взряност в отвъдности и острото усещане за сетивност, превърнато в конструктивен принцип на ново художествено зрение.

Литературноисторическото разказване предполага спокойно съзнание за подреденост и последователност. Как да бъдат разказани невъзможните 20-те, в които хронология и история не съвпадат? Нещо повече хронологията не е история, казват ни те. Съпротивляват се на изостреното усещане за настояще с обрати и връщане към миналото – до невъзможност да се изтегли тенденция. Фактите се събират в сложни множества, съотнесени в определен смисъл, след което се прегрупират отново, предизвиквайки поглед, който да чете непрекъснато произвеждащо се различие. В една година – 1919 – излизат последната стихосбирка на Вазов, първата книга на последния символист Лилиев и списание на авангардната естетика. Експресионистичното сп. „Везни“ се появява преди символистичното „Хиперион“. Тази, лишена от преходи, среща между различни литературни времена е най-неочаквана перспектива. Под обратите към миналото, в непрекъснатите връщания към него,

в разместената последователност – са скрити съотнасяния, основания за близост и различие, които ни казват, че историческото е смисъл, произвеждан в разказа, непрекъснато мислена връзка между отрязъците на времето. Именно немислимата парабола на времена и естетики създава литературното десетилетие на 20-те.

Вазов? Авангардистите четат Патриарха

Книгата на Кирил Кръстев „Спомени за културния живот между двете световни войни" започва с думи за автор, когото той не познава лично (1). Сред все още запазения през 1921 г. патриархален уют на Балкана е разказано чрез чужди спомени последното лято на Иван Вазов. Географски уточнявания на мястото: *Тревненският Балкан*. Точен маршрут на пътуването: *Той се качил изтърво с влака на вододелната височина Кръстец, прочута с хубава горска растителност, с пивка и студена балканска вода (всички пътници слизаха тук да пият) и вкусни агнета. Отседнал в летовищния хотел „Орел", който се губи в една падина до гарата*. Припомнени са аналогии между географията на мястото и литературния релеф в творчеството на Вазов: *Той обаче обезсмърти с грандиозна метафора „Великата рилска пустиня", също и „В недрата на Родопите". След като за Балкана остави скромно озаглавения „Един кът от Стара планина"*. Разказаните несвои спомени изобилстват от ярки детайли, колоритни сюжети и персонажи. Втората половина на август е. Последният месец от живота на Вазов. Още със слизането на госта на гара Плачковци, вечер, непознат, в салона на хотела зад гарата, той е изправен срещу образа си на автор. Тук *неотдавна, през 1920, станало местно честване с програма, но и с ядене и пиене, на всенародния 70-годишен юбилей на Вазов и портретът и гирляндите още висели в помещението*.

К. Кръстев уточнява, че ползва *по достойнство и важност* анкета, която е направил, но обработва времето и местата на разказа като авангардист. Нека засега оставим без отговор въпроса защо един авангардист започва книгата си с разказ за автор, въплъщаващ традицията, с разказ за автор, който е самата традиция, непропускайки да го нарече *националния ни поет и писател* и *Патриарха на българската литература*.

Теоретик на българския авангардизъм, изящен есеист, скрупульозен литературен историк: смела и ексцентрична мисъл, остроумен изказ, точни наблюдения, памет за същностното, умение да създава портрети от думи – в книгата на К. Кръстев две десетилетия на XX век имат своя разказ в плътността на литературния бит, в яркостта на авторските профили, във впечатляващата фактологичност, в смелите преходи на мисълта и в неочакваните връзки между литературни събития, явления и личности. На пръв поглед есета, може би етюди или портрети – фрагменти от едно литературно време,

калейдоскоп от разпиляващи се спомени, книгата на К. Кръстев мисли културния живот през оптиката на авангардизма. Нека разгадаем предложените от него метафори на литературноисторическия разказ. В началото на книгата е предложена и приложена перспективата на сгъстено, пресовано, синтезирано време, отместващо исторически граници, чертаещо различни преходи между векове и десетилетия. *Някой беше казал, че романтиката, сантиментализмът, бохемството, капризите, утопизмът на 19 век свършват в 1914 година, началото на Първата световна война. Тогава се промениха основно световните координати – позитивизмът се смени с теорията на Относителността, гносеологическата методология възприе и инструментариума на подсъзнанието – интуицията, психоанализата, условните рефлекси, асоциативизмът, които навлязоха и в цялото художествено творчество; сантименталният Сецесион премина в психологично и проблемно зареден експресионизъм* (с.34).

К. Кръстев е автор на *кубистично-сюрреалистична композиция* – пластичен опит върху *шумната* (по собствените му думи) през 20-те години на XX век теория на Относителността, колаж от четири квадрата (четирите измерения), изпълнен от *плат, цветни хартии, метал, тел, букви с дъговидна фигурация на Айнщайн, ... един перонен билет* (с. 53). Това е другата метафора, през която книгата ни предлага да мислим пространствата на литературноисторическия разказ – относителност, съотносимост и свързаност на местата – множествена пространственост в различни измерения на времето.

А сега да се върнем към неличните спомени за Вазов в книгата на К. Кръстев, където в модернистичен подход, чрез местата на разказа е разбита хронологията му. С народния поет през август 1921 г. в *долината на Радевската река до Гръбчево* идва и времето на последната му стихосбирка „Люлека ми замириса“, за която домакините се опитват да заговорят. А заедно с неслучилия се разговор със счетоводителя на мините, *сам литературен грешник*, навремето близък до *столичната литературна бохема от кръга на (...) Н. Лилиев*, е припомнена скрито и друга книга. Авторът ѝ, същият този Н. Лилиев, я издава през същата 1919 г. Лирическите песни на Патриарха срещат своето време със стиховете на символиста Лилиев. К. Кръстев настоява да мислим времето в подобни синтези. При една от разходките на Вазов до *недалечното село Радевци* в едно изречение – наистина с ограждаща и подчертаваща прехода скоба – разказът събира възрожденското време на резбари на иконостаси дядо Цаню и на неговия син – архитект, поет експресионист Николай Марангозов.

Какво е литературното време на последното лято на Патриарха – на сантиментални поетически откровения с аромат на люляк, на символистични книги с имена на птици, нощ и лунни отражения или на дръзки експресионистични хули? Защото да забравяме и традицията на възрожденски резбари,

иконостаси, изрязани тавани на къщи и облози между майстори? Сюжетите на тези реални отношения и на литературните им обработки и стилизации са разказани, припомнени и асоциирани при гостуването в Трявна. Разходките на Вазов пеша и с коне, излетите с теснолинейка, с файтон през Балкана са и пътуване през времената на литературата. С въпроса кое е времето на традицията, започва книгата на авангардиста К. Кръстев – начевайки се с несобствени спомени за автор, въплъщение на класичността в литературата.

В спомените си К. Кръстев разказва футуризма като *епохално движение*, което нагъва пространството, пресова времето и усилва скоростта на естетическите близости. В отговор на изпратено негово писмо до Маринети, от Милано до пощата в Ямбол, с уточнението: *Моля да ми съобщите дали Ямбол - България е достатъчен адрес* (с. 48), през лятото на 1923 г. пристигат в *пакет десетина футуристични манифеста.* Теоретикът от града край р. Тунджа споменава, че е запазил само естетическия призив на *художниците футуристи, подписан от Бочони, Кара, Русоло, Бала, Северини*, и съкрушено признава: останалите, *крайно интересни, ми бяха откраднати* (с. 45). Види се интересът към тази естетика ще да е бил твърде голям.

Устремеността на литературноисторическия разказ към завършеност е усилие на собствената ни мисъл. Картината, която създаваме обаче, винаги е сбор от частици минало, цялост от фрагменти историчност. Докато се питам възможно ли е да бъдат разгадани някогашните естетически пристрастия, в енциклопедия на модернизма (2), откривам имената на художниците, чиито текстове К. Кръстев посочва като изгубени. Те стоят под манифести на италианския футуризъм, публикувани от 1910 до 1923 г. Великолепно илюстрирано, изданието представя творби на художниците, за които споменава ямболския авангардист. Експресивно разбиване на пространството, освобождаване на цвета, синтез на различни оптики, събиране в една плоскост на различни измерения, включително и на времето – футуристичната естетика завършва в заглавията на картините, свързващи думи с математически символи.

Да се постигне четвърто измерение, да се обединят далечно и близко, да се създадат динамически конструкции – в естетиката на подобно визуално мислене Кирил Кръстев обединява в спомените си за Вазов планинския хребет на Тревненския Балкан с долината на Радевската река (разстилат се и литературни аналогии, когато почитателка на поета възторжено изрецитирва стихотворението му „По райските долини"). С прехода от „Последното лято на Иван Вазов" към „Ямболското „щракане на идеите" композицията на пространства, времена и естетики прави обрат в неистов *„краесветовен завой на Тунджа"* (с. 42). Балкан + долина + Тунджа. От Милано до пощата в Ямбол. От „Футуризъм", синтетично списание, редактирано от Ф. Т. Маринети, до „Crescendo", издание *от и за „модерното изкуство"* (с. 45), списвано от ученика в последния клас на ямболската гимназия К. Кръстев.

Първата глава от „Спомени за културния живот между двете световни войни“ създава образа на пишещия Вазов. На възвишение с красива гледка, съзерцаван от околните, в свежата утрин на планинския август, в последния месец на живота си Патриархът пише. Тържествена тишина. Преклонение пред авторството и словото. Образ на класическия автор. Персонификация на традицията. Към Вазов с благовейна почит освен жителите на балканското градче гледат и ямболските модернисти. С този поглед – към традицията – преди да разкаже за *тунджанския авангардизъм* (с. 41), започват спомените на К. Кръстев.

„Crescendo“. Книжката за Милано. Ямбол

Всяко издание е синтетично единство, контекст, произвеждащ контексти, оградено време в множество измерения, кръг от имена, колаж от теми, образ на литературата такава, каквато редактори и автори биха искали да бъде – алтернатива на други нейни образи в други издания. Всяко издание е и прогласяване на естетическото. При модернистите гласът се усилва рязко. В случая прозвучава в Crescendo. Всяко издание е място на литературни срещи, пристрастия, противостояния. В „Crescendo“ – чрез приятелството на няколко момчета едно градче се сдобива с трибуна на най-новите търсения в изкуството. Заглавието на изданието нарисува „моят братовчед Мирчо Качулев, току-що изявен художник-експресионист“ (с.43), пише К. Кръстев. И продължава да си спомня: „в броя са означени като съредактори Теодор Драганов и казанлъшкият художник Иван Милев“ (с. 44)

„Crescendo“ е авангардната естетика във все още патриархален Ямбол. Шумно, с апломб списанието прогласява новото изкуство. Днес е интересно да се прочетат няколкото негови броя, библиофилска ценност. Още по-интересно е да се види през изданието мяркащият се тогавашен Ямбол, такъв, какъвто го спомня книгата на К. Кръстев. Номерацията на изданието е несложна и кратка (3). Някъде от старите домашни библиотеки на днешния Ямбол получих двойната 3 и 4 книжка на списанието (4). Същата, която навремето редакторът К. Кръстев изпраща в Милано. От нея се опитвам да разбера по каква теория на относителното, по каква естетика на съотносимото, по каква българска литературна история авангардизмът се случва в това градче край Тунджа. 1923 едва-що се е наченала.

Броят се открива с превод на статия от френския журнал Esprit Nouveau. Списанието, твърди Кръстев, *си доставях от френската книжарница* (с.37) в столицата. Преводът на „По повод „пуризма“ на А. Озанфан и Ш. Жанере“ въвежда съвършено друго значение на думата. Не чистота на езика, а чистота на естетическото възприятие, освободено от случайното, от външното, сливащо

предмета и оптиката на погледа, своеобразно създаване на вещта и съзнание за участие в порядъка на нещата:

Съвременната оптика се явява следствие новите вещи (5).

Това създаване е еднакво лирическо, както и пластическо (6).

Обективизация(та) на света (...), избирайки предмети-теми (...), очистени от условности, – се обръща преди всичко към общите свойства на чувствата и ума (7).

Да се търси връзка между преводните теоретични статии и стиховете, публикувани на страниците на списанията „Лебед" и „Crescendo", е повече от пресилено. Писаното от Теодор Драганов, Израил Кемалов, Теодор Чакърмов, Асен Калоянов, Йоланд не може да се прочете, освен като неособено умела стихотворна илюстрация. Принципите на „създаване на вещта" в изкуството, за които пишат авторите от френското издание, не могат да бъдат отнесени към стиховете в същия брой, ако и пътят от Париж до Ямбол да е бил кратък за публикуването на статията. Няколко години по-късно в стихосбирката „Прозорец" (1926) на А. Далчев българската лирика ще открие поетическото „създаване на вещта".

Може би, ако на няколкото броя на авангардисткото списание не се гледа предпоставено изолиращо като на екзотично локално явление, биха станали видими непредположени и непроявени съотнасяния в естетическите контексти на времето. И тогава бихме си спомнили, че идеи, които в преведената статия на Озанфан и Жанере са изразени синтетично, са познати две години по-рано от есе на Ч. Мутафов. В сп. „Златорог", кн. 4 за 1920 г. експресионистът Мутафов публикува артистичен етюд, авторска вариация на тема „Линията в изобразителното изкуство". Съвършената стилистика на изказа следва движението на око, прободено от различни линии. Стремителната неудържимост на правата линия е проследена до гротескната невъзможност, до геометризираната визуалност на авангардното изкуство. Ч. Мутафов е автор, когото ямболските модернисти смятат за свой. В кн. 2 на „Crescendo" той участва с етюда „Невъзможности".

Редакторите на „Crescendo", предизвикателно млади, за да се заемат ентусиазирано с предизвестяване краха на класическото изкуство, всъщност се оказват достатъчно умели за създаване на цялостно визуално, графическо и тематично решение на изданието. Въпросната 3-4 книжка е изградена от две рубрики **Съвременната архитектура** и **За новата поетическа техника**. Разположени полиграфически огледално, статиите в тях съотнасят пластически идеи на модерния свят с принципи на новата поезия.

Визуалната среда на съвременния град, домът като конструктивно решение, аеропланната фабрика Voisin, автомобилът „Форд" – статиите на Корбюзие-Соне и на Иля Еренбург срещат идеите си в удивителна близост. *Фундаментални принципи на архитектурата: конструкция и пластическо чувство; съотношение между масата и светлината – Корбюзие-Соне* (8).

И: *Безупречна точност на изчислението. Економия на материала. Целесъобразност на всяка съставна част. Обмисляне на пропорциите. Ясност на плана. Старателно изпълнение. Сборът на всичко: дава наистина прекрасна вещ – Иля Еренбург* (9).

Преводите от френски и руски на български се събират в образа на Ямбол, за който си спомня К. Кръстев: *Бял салон*, литературно място на града, т.е. *бяло варосана стая* и *Жълт салон*, кажи го същото, *едноетажна възрожденска къща с веранда и голям, високо ограден двор ... помещения с миндери* (с.36). И още: *железарска магазия* с надпис, цитиращ модерната поезия *„Розы би трябвало да има тук", по заглавие от Йенс Петер Якобсен* (с.22). Спуснати ролети на магазин за грамофони, където вечер безкрайно звучат *Бетховен, Вагнеровите увертюри, Карузо* (с.41). Обичайната градска градина и необичайни прояви в нея: модернисти рецитират на висок глас звукова поезия. Градче, обезпокоено от авангардистки идеи: *ученолюбиво читалище „Съгласие", Народен университет* – публични сказки – професори, писатели, окултисти, отправили се *на дълго пътуване с бавни влакове* към копнеещата да ги чуе провинция (с. 22).

Невисока приземна сграда, покрита с турски керемиди, над вратата на която е изписано *Книжарница „Васил Кръстев"* – истинско убежище на страстта към четене, на изкушението от идеи и книги – това е един от четирите книжни магазина по онова време в Ямбол. Показва ни го в книгата на К. Кръстев снимка, с която през 1922 г. ямболските футуристи поздравяват експресиониста Гео Милев. С писмо от 5 юли 1923 г. той, от своя страна, им напомня по повод публикуваното в кн. 3–4 на Crescendo стихотворение „Цветето Анна" от Курт Швитерс: *Не можете без мое позволение да превеждате и печатате работи от „Der Sturm"*. Писмото, в стил *правя Ви бележка – съгласно с международната литературна конвенция*, необходимо е *да заплатите авторско право* и пр., е и напомняне да бъде продължен за следващото тримесечие абонамента за немското експресионистично списание (10). Да, авнгардизмът е на мястото си в Ямбол от 20-те години на XX век.

Дадаисти, футуристи, експресионисти, ученици от горните класове на Ямболското смесено педагогическо училище, руски книги, немско списание, френско списание, преводачи, току-що завърнали се от Франция, художници, които ще тръгнат към Париж, художници, които няма да отидат в Париж, бунтари срещу класическия вкус, идеалисти, ницшеанци, анархисти, бохеми, адвокати, социалисти, учители, лекари, музиканти, банкови чиновници, теософи, мистици, безделници, поети, застрахователен агент. Епатиращи жестове, черни копринени връзки, вагнерова барета. Авангардизмът има своята вълнуваща история в българското градче. „Crescendo" има своите автори и читатели. Модерната поезия може да изложи принципите си.

В рубриката **За новата поетическа техника** Иля Еренбург синтетично изрича *Свойствата на новата лирика: Човечност. Яснота и простота. Бър-*

зина на ритъма. Мъжественост. Икономия. Делничност (11). Написаното е своеобразно резюме на статията му за модерната архитектура от същия брой. Превод на съвременната визуалност на езика на словото. Рубриката представя новата поетическа техника чрез предизвикателствата на Тристан Цара и на Никола Бодуен. Поле на теоретизиращи експерименти и при двамата е поемата. За дадаиста Тристан Цара опитите на кубистите за преобразуване на предметите и цветовете предизвикват *желанието да се приложат същите симултанни принципи и в поезията*. Зрителна поезия, типографска конструкция, аналогия с *партитура за оркестър* – това са принципите на *Симултанната поема* (12). Никола Бодуен строи теоретическите си предизвикателства върху *Синхроническа поема в няколко плана – лирическа идеография, водеща към чисто графическа поезия* (13).

Кратка бележка *Литературата и кинематографа* на Франц Еленс лаконично свързва прелома в динамическата визуалност на киното и новия език на литературата.

Семантизиране на графическото, търсене на значение в типографията, скъсване на връзките между писано – звучащо слово – смисъл. Предизвикателствата на авангардистката поезия са използвани от редакторите на 3-4 кн. на „Crescendo" при визуалното решение на броя. Зрително съотнасяне на рубриките, синхронна графика на статии със сходна тематика, игра с шрифтове, подчертавания, разделяне на визуални планове. В графическа огледалност основните рубрики се срещат на средните страници, фолиото на книжката. В тази зона между визуално и словесно, върху белите вътрешни страници на списанието словото е освободено в *геометрично и механично великолепие*. Манифест на Маринети, откъс от графическа поема на Маринети, портрет на италианския футурист в геометричен рисунък от руския художник Н. Кублин – неслучайно „Crescendo" отпътува за Милано.

Футуристичният манифест на Маринети „*Геометрично и механично великолепие*" (14) започва с атака срещу класическото изкуство, покрито със *зеленикавата кора на старинното = ръжда на времето*. Обявен е походът на *бързината, светлината, волята*, възторгът към *машината, моторът, електричеството* е оголен до инстинкт, *лаконизмът и синтезът* стават изразност на *новата чувствителност, големият град* започва да произвежда *единствените модели за поезия*. Съществителни, прилагателни, ритъм, глагол, склонение, време, инфинитив, синтаксис – цялата армия на езика е извикана на въоръжение за освобождаване на словото. Метафоричният изказ се сгъстява и усилва от образни ядра: *рани, сражения, гранати*. Лингвистическите игри, предложени от поета Маринети, убиват *систематично писателското Аз*. В преследване на *геометрично и механично великолепие*, отсъствието на човешкото е раната, нанесена от футуристите в изкуството.

Публикуваният откъс от „Български аероплан" на Маринети е илюстрация как се създава поема от вертикални разположения, от стратегически об-

сади на думи, пуснати да летят, отделени от смисъла. Редакторите на „Crescendo“ следват типографски плановете на визуалната поезия на италианския футурист, но това не спасява смущаващото смесване на реалности. Когато синтаксисът се замени с графика, когато словото е пламък, дим, искри, звук от мотор на моноплан, и войната стане обект, произволно оставен на естетизации – език и свят се оказват сближени по линията на опасна близост. Странен репортаж от неочаквана гледна точка на кореспондента в Балканската война Маринети.

Дали подобни съмнения са били предизвикани у редактора на списанието К. Кръстев? Със сигурност: да, ако се съди по „Началото на последното“ – публикуван в същия брой на изданието, манифестът връща теоретичните основания на авангардизма от кризисната точка към началото: *мярка за Изкуство няма; трябва да се дири мярката за Човека.*

„Везни“ и „Crescendo“

„Човекът преди всичко! Оттук *етическото* обуславяне на човека“ (15 – разр. Г. М.). Призивът на Гео Милев прозвучава във „Възвание към българския писател“. Публикувано е в кн. 4 за 1921 г. на „Везни“, списанието, за което К. Кръстев споделя, че е произвело *шок, стрес, преврат в естетическото (...) мислене* (с. 35) и добавя за „Crescendo“ – *фасонирано* (с. 75) по модела на „Везни“.

За „Crescendo“ „Везни“ е признатото влияние, обявеният образец. В някакъв смисъл – класика на модернизма. След експресионистичното издание на Гео Милев вече е възможен радикализмът на авангардистките синтези на К. Кръстев. „Crescendo“ е шумна плесница срещу класическото изкуство, което носи ехото на модернистки увлечения, но тезисът за Човека в Изкуството остава неотречен. Българският авангардизъм не унищожава Човека – деконструира света, разбива езика, разлага телесността, фрагментира Душата, взривява нейната интензивност, но не отваря огромната празнота на отсъствието на Човека в изкуството.

Преди да прочетем „Началото на последното“, преди да прочетем и другите манифести на ямболския авангардист, нека върнем текстовете към средата, която ги прави мислими, възможни, понятни. Ямбол, България, 20-те години на XX век.

Сказки. Изложби:

Изложба на експресиониста Иван Милев в дома на поета символист Ив. Мирчев в Стара Загора.

1920, юни, сказка на Гео Милев в Кюстендил.

1921, декември -1922, януари, изложба в редакцията на сп. „Везни“ (домът на Гео Милев в София) на експресионистични, кубистични, футуристични, примитивистични картини на художници. Представени са оригинали и репродукции на картини на Рихтер, Кокошка, Пехщайн, Феликсмюлер, Ото Фройндлих, Алберт Наур, принадлежали на Гео Милев.

Отзив: сп. „Лебед“. // *Ямбол*, №. 1, 27 септ., 1922.

1922, април – май, сказки на Гео Милев в Казанлък, Нова Загора, Сливен, Бургас.

1922, 21 май, сказка на Гео Милев в Ямбол. Тема: Символизмът в изкуството.

1922, 22 май, сказка на Гео Милев в Ямбол. Тема: Футуризъм, кубизъм, експресионизъм.

1922, май, изложба на модерниста Мирчо Качулев във Военния клуб в Ямбол.

Отзив: *Милев, Гео.* Изложбата на М. Качулев. // *Тунджа*, 4 юни, 1922.

1922, сказка на Гео Милев в Ямбол върху поезията на Яворов.

Милев, Гео. Панахида за поета П. К. Яворов. – София, 1922.

Сказките на Гео Милев в Ямбол са блестяща защита на експресионизма пред немногобройна публика, твърди местният вестник „Тунджа“ (16). Но за отявлените модернисти около Кирил Кръстев, запалени от идеята за рушене на старото изкуство, идването на поета и издателя на „Везни“ в градчето е събитието, няколко месеца след което ще започнат да издават списание за авангардна естетика. „Везни“ е образецът. Издателят му още повече. Когато на 20 май 1922 г. всички вкупом го чакат на гарата, за да се отправят с файтон и пеша по живописните завои на Тунджа към града, те всъщност посрещат *Апостола на модерното изкуство*. Ефектен, малко пресилен, но повече точен израз от спомените на К. Кръстев.

„Апостол на модерното изкуство“

Гео Милев притежава стихийна интензивност на теоретизираща мисъл. Неудържима пламенност и неукротим дух бележат културното му дело на теоретик на модернизма, поет, преводач, театрал, художник. Вихрени полети на

мисълта. Мигновения, изречени концептуално. Прозрения за същностното, превръщащи се в естетика. Фрагментът е негов език. Предлага етичен модус, без който литературната история би била само витаене на естетическото.

През 1919 г. в кн. 2 на „Везни“ Гео Милев публикува критически фрагменти за Дебелянов. Препечатва ги в алманах „Везни“ през 1923 г. В поемата „Панахида за поета П. К. Яворов“, в поредица от статии експресионистът връща във времето на 20-те литературната фигура на Яворов. През 20-те години Яворов е авторът, в когото и символисти и авангардисти могат да провидят свое начало. Литературна фигура, достатъчно противоречива и сложна, за да предложи множество разпознавания, и едновременно с това да бъде само силует, зад който традицията се отмества назад във времето към други автори.

За Гео Милев Яворов и Дебелянов са повече от съвършени лирици. Предлага в тях да се видят дълбинности на колективно преживяно. Когато, пишейки за Дебелянов, Гео Милев изрича „неговата невероятна съвест разбиваше живота на хиляди въпроси“, коментарът напуска полето на естетическото. „С ъ в е с т“ не е фигура на анализиращия език, не е риторически акцент. „Съвест“ е очертано от експресиониста място на среща между литературното и „страшната проблема Живот“. Едва тогава съкровената интимност изрича другите: „пред мене – пише Гео Милев за смъртта на Дебелянов – се разтвори едно кърваво и ужасено око с хладното безумие на един голям въпрос“ (17). „С т р а д а н и е“ е другата дума, която фрагментите за Дебелянов въвеждат в полето на етизиращия коментар. Върху нея Гео Милев изгражда и представянето на Яворов в предговора на антологията си от 1925 г., когато пише за душата на поета и „скритото в нея наследство от всенародна горест“, за призваността му „да отпечата в поетическо слово тая горест на прадедите“ (18).

Във „Възвание към българския писател“ Гео Милев е оповестил творчеството като „етическо задължение“ . Как литературната история ползва модуса на етическото? И дали – то е категория, лесно появяваща се във възпламеняващата лаконичност на други критически жанрове и трудно защитима в дискурсивната продължителност на историческото? Пред плашещата дълбинност на тези въпроси, ни изправя Гео Милев във фрагментите си за Дебелянов и в написаното за Яворов. Литературноисторическата дискурсивност не е б е з л и ч е н р а з к а з, а подчертаване в естетическото на авторски фигури, усилване на биографични жестове, съкровеност, разчетена като исторически сюжети. В разказа за миналото етосът е отговорност, преживявана не лично, а личностно като колективен спомен.

Библиография / Бележки

1. **Кръстев, К.,** Последното лято на Иван Вазов. // *Спомени* за културния живот между двете световни войни. – София, 1988, с. 9–16. Всички следващи цитирания по това издание са направени в скоби в текста.
2. Знциклопедия модернизма. –Москва, 2002, с. 63 – 78.
3. Кн. 1., год. III, сп. „Лебед", 27 септ. 1922. „Редакционен комитет" К. Кръстев, Теодор Драганов, Лео Коен. От бр. 2 изданието е преименувано на „Crescendo", 15 ноември 1922. Кн. 3 и 4, 1923 г. излиза двойна, в голям формат. Редактори: К. Кръстев, Теодор Драганов и „казанлъшкия художник" **Милев, И**. Цит по *Кръстев, К.*, пос. изд. с. 42, 43, 44.
4. Дължа благодарност на Хр. Карастоянов, театрал и белетрист от Ямбол, със съдействието на който авангардистките манифести на К. Кръстев не останаха на страниците на сп. „Лебед" и „Crescendo", бяха извадени от архива на времето и публикувани. Вж *Манифести* на българския авангардизъм / Състав. В. Русева. – В.Търново, 1995.
5. Сп. Crescendo, № 3–4, 1923, с. 3.
6. Цит. съч., с. 4.
7. Цит. съч., с. 4.
8. Цит. съч., с. 7.
9. Цит. съч., с. 7.
10. **Милев, Гео.** Поетът рисува: Т. 1. – София, 1995, с. 272.
11. Crescendo, № 3–4, 1923, с. 11.
12. Цит. съч., с. 10.
13. Цит. съч., с. 10 – 11.
14. Цит. съч., с. 8 – 10.
15. **Милев, Гео**. Съчинения: В 5 т.:Т. 2. Всяко изкуство е експресионизъм. – София, 2007, с. 266 – 269.
16. Цит. по **Милев, Гео**. Био-библиографски указател 1895 – 1925. – София, 1985, с. 148.
17. **Милев, Гео.** In memoriam Димчо Дебелянов. Цит по **Милев, Гео**, пос. изд. Т. 2 (2007). с. 389.
18. **Милев, Гео**. Кратка история на българската поезия / Предг. към Антология на българската поезия (1925). Цит по Милев, Гео пос. изд. Т. 1 (1995), с. 237.

Ruseva, Violeta. Historicity fragments.

The paper presents a journal for avantgarde art, three issues of which appeared in the autumn of 1922 and the beginning of 1923 in the town of Yambol, Bulgaria.

МЕТАМОРФОЗИТЕ НА L'AME MODERNE

Мариета Иванова – Гиргинова

„Неговите герои по един своеобразен начин съчетават като че несъчетаеми неща – индивидуализма в неговата най-ранна, жизнена и жизнелюбива ренесансова форма (откриването и утвърждаването на човешката личност) и индивидуализма в неговия болезнен, декадентски, упадъчен вариант. Неговите герои са облечени във фолклорно рухо модерни души, те са фолклорни декаденти."

Св.Игов[1]

Наблюдението на Св. Игов за същността на П.-Тодоровите герои от идилиите с още по-голяма убеденост можем да съотнесем към драматургическите му персонажи. Съчетанието в тях на „*несъчетаеми неща*", напластяванията на ранни и късни форми на индивидуалистично самосъзнание (ренесансово опияняващия се от новите си търсения герой и слабия и раздвоен, декадентски рефлектиращия и разтерзан Аз) пораждат и особения модерен трагизъм в драмите на писателя. Вглеждането в направата на драматургичните герои намира зад митологичните и фолклорни архитипи болезнените мятания и страдания на модерната душа, открила своята интериорност. Тази двойственост и енигматичност на модерния Тодоров герой усложнява типологиите и проблематизира критическите оценки в миналото и сега.

Всеизвестен е фактът, че Тодоровата драма се конструира около нов тип герой, чиято познавателна рефлексия е интровертна, насочена към дълбините на индивидуалното Аз. Ранната модерност въвежда образа на отродилия се от колектива индивид, нуждаещ се от нови смислови опори за съществуването си; насочва се към преживяванията на „вътрешния човек".

Пиесите на Тодоров очертават драмата на другостта, на осъзналата своето различие личност, проблематизирала ценностните основания на съществуването си в колектива. Романтичната теория за двойника, за силната и слаба страна в човешката природа Тодоров интерпретира през философско-естетическите теории на мислители като Шопенхауер и Ницше, формирали в голяма степен етическия и естетическия му проект.[2]

Интериоризацията на конфликтите извежда на сцената сложния и нес-

---

[1] **Игов, Св**. История на българската литература 1978- 1944, София, 1990, с. 166.

[2] Ницшеанският и Шопенхауеровският философски интертекст в драмите на Петко Тодоров са обстойно разгледани в: **Иванова- Гиргинова, М**. Блянове по модерна драма, София, 2010, с. 115,127,155.

бятен свят на „модерната душа". Стремежът към себепознание и търсене на автентичния Аз съставлява ядрото на новия модус на личностна екзистенция, който в пиесите на Петко Тодоров има няколко основни драматургични решения.

1. Неороматичният бунт

В Тодоровите драми *волята* е основно изразно средство на самопостигналите се герои. Тяхното време е настоящето и бъдещето. Те ***са***. Реформатори, извървели пътя на инициацията, платили със страдание и жертва своето израстване и себепознание. Азът е устремен към друга реалност (символизирана по различни начини в пиесите), към световете на мечтаното и бъдното. Тези герои владеят механизмите на *„свободния избор"*, заложен в дълбините на личните им убеждения и персонална ценностна система. Богоборци и горди самотници, егоцентрични и себелюбиви, те познават силата на *волята* и *властта* (в духовен смисъл). Тодоровите индивидуалисти са скъсали с ценностния проект на бащите и с моралния кодекс на колектива. Самотата и избраничеството са техните битийни модуси. Те са носители на прекомерното, заложено много често в троповостта на езика, с който са стилизирани, в паметта на митофолклорния архетип. Прекрачили границата на позволеното, Тодоровите протагонисти са разширили опасно своето познание. Те най-често гледат на света отвън, имат представа за далечното и необятното, което ги превръща в чужденци и аутсайдери.[3] Те са *битие-за-себе-си*. Христо, Самодивата, майстор Никола, даскал Димитър са модерните неоромантични герои, чиито житейски и творчески планове трябва да взривят съществуващия свят. Това е своеобразно трансцендентиране на Аза, друга реалност, в която отлитват прекомерното, натрупано в душите им, докосване до абсолюта.

2. „Зидари". Отделният срещу рода

„У нас има едно изключително обстоятелство, което не трябва никога да се забравя: а именно, че българина роб пет века, лишен от полето на обществената битва, е заживял вътре в своята душа, създал е един храм от бленове и мъки..."[4]

---

[3] Върху различните проекции на отчуждението у П.-Тодоровите герои се спира и Н. Димитров в книгата си „Отчужденият". Като формулира понятията *несретник и несретничество* в Тодоровите идилии и драми, Димитров изследва степените на отчуждение на героите му. В сравнение с несретниците от идилиите той вижда някои от драматическите му персонажи като завършени в себе си личности: „Докато драматическите протагонисти на Тодоров под влиянието на Ницше и най-вече на Ибсен са изградени като силни личности, които имат волята да преодолеят своята несрета, то персонажите в неговите идилии остават в плен на раздвоението си между вън и вътре". – Вж **Димитров, Н.** Отчужденият. Екзистенциалната проблематика в българската литература: Ч. 1, В. Търново, 2004, с. 46.

[4] **Тодоров, П. Ю.** Събрани съчинения: Т. 2, София, 1980, с. 354.

Модерният индивид се самодефинира посредством опозиция с другите. Процесът на саморефлексия е процес на разпознаване на това, *колко свое и колко чуждо има в самия него*, т.е. доколко е свързан с понятията и категориите на традицията и колектива и доколко е уникално различен и еманципиран от тях.

Първият модерен драматически герой в литературата ни е Христо от „Зидари". Критиката е отбелязвала многократно символните функции на героя, превръщането му в *бард* на преживяванията и търсенията на модерната душа. При сравнение между редакциите на пиесата се виждат различните етапи на обработка и концептуализиране на образа, на избистряне на идеята за цялостния герой ницшеанец. Началният вариант – решен в духа на романтичната естетика и мелодрамата – е направо неузнаваем. В окончателната редакция Христо се явява завършен герой с индивидуалистки порив по себепознание, отхвърлил проекта на другите. Той следва собствените си убеждения (*върви на своя глава)* и иска и останалите да го последват. Протагонистът желае да построи нова църква в центъра на селото, със свод като корона, *своя църква*, в *„която всеки да сети самичък сърце си на място!"*. В порива му се оглежда ницщеанската идея за ревизирането на старите ритуали, за превръщането на сърцето в източник и връзка с божествения промисъл. Поведението на новия духовен водач (носещ Бога в сърцето) е непознато за колектива. *„Нямат те твойто сърце, Христо"* – ще препотвърди избраничеството на героя любимата Рада. Цялостното словесно и действено поведение на персонажа илюстрира новата етика на индивидуалиста (силата и увереността на модерния Аз в себе си). И в диалозите му с останалите протагонисти – Дончо и Рада, и в общуването си с представителите на общността Христо демонстрира своите дарби и различие, своята независимост от колективните норми и представи. Самостоятелността е неговият символен капитал: *„Аз никого не съм слушал. Сирак! Майка не ме е гълчала, баща врата не ми е подвил."*

Характерна черта на Тодоровите модерни герои е тяхното сиракество, липсата на бащата, на авторитетността, но и на авторитарността на традицията. В „Самодива" овчарят Стилян също е сирак, расте свободен, без някой да прекършва волята му (*от малък да му изправя врата*). Героят съзнава предимствата на свободното си сърце, което му диктува други творчески и житейски избори.

В разговора с Рада на чучура, след свадата с Дончо, Христо заявява: *„Прекършиха ми волята..."* В четвърто действие, след загубата на Рада, той ще повтори своите начални думи: *„Махайте се, никого нямам"*. И ще тръгне на финала към нетленния свят на Другото, където е сянката на Рада, която ще го научи как да постигне *своята* църква, *своята* същност.

В генеалогията на неговия образ могат да се открият множество напластявания: от героично-патриотичните просвещенски образци до индивидуалистичните резигнативни състояния на модерната душа, осъзнала своето избра-

ничество и изначална самота. Още в първо действие Христо се самозаявява като типичен индивидуалист, високомерен и подигравателен спрямо останалите. Дори любовната среща с Рада на извора е повод за издевателство над „твърде обикновените" ѝ мечти и желания (венчавка в църквата под земята). Погледът на Христо е отправен към героичните образци. Показателен в това отношение е разказът – притча за царската дъщеря Рада, оградена във високо кале и пазена от неговите юнаци. Ницшеанският индивидуализъм на Христо не противоречи на желанието му да се впише в престижни романтични модели на идентификация. Водачеството на дружината и защитата на общността от външния враг по принцип е социална роля, противоположна на преживяванията на модерния Аз, който търси друго поле за изява, извън колектива. В случая героят е „вкаран" в един митопоетичен план, интерфериращ ботевската саможертвеност с модерната рефлексивност. Неговата надпоставеност, превъзходството му над другите естествено се опредметява във водачеството на дружината.

В Христо разпознаваме архетипа на героя, който не може да реализира своя утопичен светоустройствен проект, защото другите не познават свободата *„да дигнат чукове на своя глава"*. Индивидуалистът е готов да се отрече от тях и да загърби общността, както прави на финала, но когато общността има нужда от водач и защитник срещу чужденеца-поробител, е готов да влезе в архетипната роля, номинирана от общността. За да се превърне в герой и пример за другите, на Христо му е необходимо полето на общностната изява. Територията на героичното е заета все още от престижната жестовост на общностните каузи. Само в модела на националнопрестижната кауза *(„с оръжие в ръка срещу поробителя"*) може да се съзре, да се маркира положително изключителността на героя. Интересно е да се отбележи мотивацията на Христо да поведе дружината срещу кърджалиите. Ордата им се води от Коняра, сина на Биларката, с когото Христо има да урежда стари сметки (*„Стари аркадаши сме ний с него"*). Конярът е отродилият се българин, потурчил се и дошъл да урежда сметки със своите. Христо е героят, който трябва да победи чудовището – такива като Коняра и Убий булка – отродилите се свои, маркирани с двойния знак на отчуждението, символизиращи Злото. Общността издига за водач именно сирака, лишения от престижа на традицията, самодоказалия се, който измества героя по право (произход, наследственост) Дончо.

Майстор Брайно: *Христо е зидар и юнак – той има сърце за всички! Вървете! Както е въртял чука досега, тъй и пушка ще дига. Вървете с него!*

Първи момък: *Христо главатар да бъде!*

Момците: *Той ще ни води!*

Христо: *За бога ще се бием! И с бога напред.*

Неудоволетворен от настоящето(строежа на църквата под земята) геро-

ят търси друго поприще за изява. Овластен от колектива, той взима пушката на дядо Дончо Арнаутина (основателя на рода) и автоматично се явява продължител на неговото дело. Показателни са репликите на Майстор Брайно: „...*Слушайте го всички. Сега го проумях вече: не само черкви да гради – за по-светла черква е роден той!*" Думите на майстора са вход към смисловия финал на пиесата, те го подготвят и загатват. В репликата си майсторът едновременно отделя героя от общността, поставя го над нея и го препраща в някакво друго време (на мечтите, на бъдното), с което препотвърждава неговата другост. Майстор Брайно легитимира водаческата мисия на Христо, предопределението му да служи на по-високите цели на битието. Майсторът се оказва и актантен дубльор на героя, негов своеобразен двойник. Той се превръща в идеолог на Христовия индивидуализъм, отстоява каузата на персонализма сред зидарите, става *глас* на отсъстващия от колектива герой. Брайно развива идеите на персонализма – признат и остойностен от общността.

В боя с кърджалиите Христо повтаря подвига на Дончо Арнаудов. Неговото геройство е описано от участниците в битката в стила на юнашкия фолклор „Четвърти момък: ... *Христо коршум го не хваща. От пусията си седмина повали. Като го свиха отвред – свършиха му се пачаврите за кавала, той си съблече ризата и я надра.*" В образа на модерния герой работят различни стилизационни кодове, с които се моделира същността на различието. Зооморфният код (образният паралелизъм с *орел*) го издига над света, легитимира ролята му на народен водач, славен юнак и защитник на своето, докато флоралният код („*Топола сянка не прави*" – характеризира го Дончо) подчертава индивидуализма и самотата. Отношението на колектива (зидарите, момците) към Христо не е еднозначно. То снема в себе си амбивалентната същност на героя – предопределен за водач по силата на своите качества и същевременно с това презиращ всички, които не могат „*на своя глава да вървят*". В образа му се долавя Славейковата месианистична теза за избраника, съчетана с ницшеанското презрение към профанното битие на слабите.

Себедоказалият се Тодоров герой е обвеян със загадъчност и тайнственост. За Христо съществува и друга митология, която го свързва с тъмното, магическото, сродява го с изоставирия своите Биляркин син. Самият герой иронизира и травестира тази представа на общността: „*Христо: Както казва Дончо, в Биляркината махала съм порасъл и биля от – от торбите на Билярката през комина съм влязвал да крам! Туй съм аз!*"

Жертва на колективната представа (приказките на общността) е и фигурата на Змея Горянин. Отхвърлянето му от хората, набеждаването му за зъл, лош и опасен е израз на неговата неприспособимост, на различната му житейска и ценностна мяра. *Прекомерното* в облика на героя (физическа сила, ум, способности) е уловено и опитомено чрез мита за змейското и санкционирано чрез отхвърлянето му от колектива. Набедена за опасна и зла, изолирана от Другите, свободолюбивата личност заживява сама в своите блянове и копне-

жи, превръща се в социален аутсайдер и влиза в контактите си с общността под образа, който ѝ е отреден. Змеят може да се разглежда като своеобразно продължение на Христо – напусналия колектива индивидуалист, превърнал се в опасност за реда и статуквото на общността, без възможност да проповядва пред някого своите ницшеански идеи.

В словесното поведение на Христо се долавя психологическото състояние и резигнациите на разочарования от другите и алиениран Аз. Романтично-героичното и модерно-нихилистичното образуват сложната сплав в образа на героя. Въпреки че проявява нечувана храброст и се жертва за род и вяра, още в първо действие Христо е неразбран и разочарован от своите. Никой от зидарите не възприема неговия проект за по-светла църква. Сред ежбите и крамолите между майсторите той заявява: *„ ...не ми трябвате ни вий, ни черквата ви! Една дупка изровихте там, проглушихте с нея света"*.

В противопоставянето *моя – ваша черква* се съсредоточава символният потенциал на различието между Аза и света. Двете църкви – индивидуалната и колективната, ще станат израз на два противоположни аксиологични модела, в центъра на които стои различната семиотизация на понятията *род* и *вяра*.. Колективната вяра, заложена в обективираната традиция (ритуалите), в закона на общността, и личната вяра, заложена в сърцето на Аза, чертаят параметрите, в които се движи образът на Христо. В него се засичат фолклорният образец за юнака, романтично-героичният мит за Спасителя и ницшеанският мит за Пророка, презрял слабостта и моралните угризения на тълпата. Тази апория намира разрешение на финала,чрез отказа от компрометираните представи за род и вяра, заради които Христо е залагал живота си.

В образа на героя Тодоров преосмисля традиционни философски понятия и категории, като поставя в основата изграждането на една нова етика – на индивидуалната свобода. Пиесата трансформира и смисловия потенциал на името (Христо – Христос). Подобно на Заратустра Христо напуска колективния свят на фалша и привидностите, като запазва в сърцето си спомена (сянката на Рада, нетленната връзката с реалността) – вдъхновение и импулс за реализация на новата религия: „ *Самичък ще тръгна по света, сянката на Рада да гоня. Камъне отвред ще сбера и тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна...Нова черква, моя черква!"* Пиесата показва как *интериорността* стъпва в своите права чрез краха на колективната идеология, метафоричното разграждане на духовното здание на колектива (храма) и изграждането му в сърцето на Аза с нова семантика и ценностно съдържание. Финалът може да се разчете не само като сентенциозна формула на индивидуалистичната философия, но и като наглед на творческия акт на сублимацията, създаваща нови пространства на свобода в Аза.[5]

[5] Проникновената изследователка на Ницше Аленка Зупанчич, като свързва сублимацията с етиката, смята, че „*Творческият акт на сублимация е не само създаване на някакво*

3. Прекомерното. Творецът индивидуалист в „Невяста Боряна"

По-радикална форма и продължение на типа индивидуалист ницшеанец е майсторът на бъчви Никола от пиесата „Невяста Боряна". Изкуството за героя е израз на сублимация на натрупаната творческа мощ, на отливане на неудовлетворението от жалката реалност на настоящето. Майсторът е силната и цялостна личност, подменила реалността с имагинерния и упоителен свят на изкуството. Светът на творчеството приютява бляновете на модерната душа, онагледява интериоризацията на Аза. Неговата драма е в прекомерността на творческия порив, в излаза извън света на общността и в невъзможността да се завърне в него. Никола е героят на пътя (в разговорите на другите персонажи най-често се свързва със социалното пространство на кръчмата и панаира). За разлика от Христо, той е наследил различието и силата, които е носил неговият баща. В тази връзка Тодоров актуализира Славейковата теза „Баща ми в мен".

Горд и самонадеян, майсторът е готов да се обеси, но да не падне честта на името му, когато му отказват годеж с Боряна. Героят се връща в дома си като чужденец, влиза в него като в хан (както ще отбележи синът му Андрон)[6], колкото да преспи някъде; любовта към близките – майка, син, жена, е изтляла. Модерната душа е алиенирана, отчуждена от дома и уюта, от изконните стойности в него: съпричастието, топлотата, милостта, прошката. Грандиозният проект – блянът по кралимарковската бъчва – е погълнал изцяло душата на майстора.

3.1. Свръхмярата. Дионисовото начало

Майстор Никола става изразител на волята за власт на извънмерния герой, пожертвал християнските добродетели в себе си. Творческият му порив се вписва в ницшеанската идея за творчеството като източник на върховна сила и блаженство: *„Да твориш – това е великото освобождение от мъка и облекчение на живота, но и на голяма мъка и саможертва"; „...много горчиви умирания трябва да има във вашия живот, ...творци".*[7]

Още по времето, в което излиза „Невяста Боряна", критиците гледат на повечето реплики в пиесата като на преки цитати от Ницше.[8]

ново добро, а също (и най-вече) създаването и поддържането на определено пространство за обекти, които нямат място в дадената, налична реалност." В светлината на тази теза изборът на Христо, неспособен да прости на общността за нанесените страдания, превръща сублимацията в акт на творчески излаз *вън-света* на колектива. – Вж **Зупанчич, А.** Най-късата сянка. Ницшевата философия на двете, София, 2006, с. 78.

[6] В неговият образ е застъпена идеята за поредното прераждане на бащата в сина.

[7] **Ницше,Фр**. Тъй рече Заратустра / Прев. М. Белчева, София, 1990, с. 52.

[8] Символичният баща на драматурга д-р Кръстев ще разчете ницшеанския интертекст по следния начин: *„авторът тъй малко държи сметка за законите на психологията, че кара героите си чрез някаква дивинация да откриват онова, което трябва да знаят (за да могат да цитират Ничше, както е тук случаят – или за да знаят какво да правят, както е на друго*

Изкуството е видяно като самопогубваща прекомерност – израз на живота, чието Дионисово начало екстатично надхвърля принципа на индивидуалността и *отделния образ* (Аполоновото начало), отива отвъд него в дълбините на всеобщото и *непрекъснато* инстинктивно съдържание (vs. *прекъснатостта, охранявана от общностните забрани;* трансгресията, за която пише Батай), което се простира отвъд всяка форма и възможност за *изобразяване*.[9] В това анихилиране на Аза в творческият акт се доближава до смъртта.

Или, както пише Ницше: „*Едно изкуство, което в екстатичното си опиянение е казвало истината, е прогонило музите на изкуствата на привидността (Scheinkunste); в самозабравата на дионисиевите състояния е потъвал индивидът с неговите* ***граници и мери****: скоро е предстоял един залез на боговете*".[10] Досегът до това дълбоко, забранено познание (надхвърлило удържащата общността *мяра*) не може да остане безнаказан. *Прекомерното* е предизвикателство към боговете (съответно към законите на общността) и се санкционира по съответен начин.

Културният герой, този, който дава на хората божественото познание и уменията, които са им необходими, за да построят сами своя свят, винаги извършва ὕβρις, непростимо предизвикателство срещу старите богове и стария световен ред, за което неминуемо е жестоко наказан (най-често – да премине жив през смъртни страдания, или „да преживее смъртта"). Любимият на западната литература Прометей е най-близкият пример за този митологичен тип. Дионис също произхожда от малоазийски култ към културен герой. Този герой често е идентичен със сина от малоазийската (и не само) божествената триада *баща–майка–син*, който посяга срещу властта на бащата. Образът на културния герой и на жреца реформатор е обичан и от Ницше, който избира именно Заратустра за свой фикционален говорител. В този културен контекст е разгърнат и образът на майстор Никола.

Не знаейки мяра, майсторът предизвиква самия Бог. „*М-м-м,* ***стегнала ми се е мене душата*** (подч.м., М. И.-Г.) *в тази бъчова. Аз ще направя друга, каквато и господ не е помислил! Стига от памтивека един ред се е държало от всички..!* *Свръхмярата* на Дионисовия принцип в изкуството (която го свързва със страданието и смъртта) е водеща в образа на Никола. Метафората за бъчвата (нека отчетем – не особено сполучлива поради кръчмарско-травестийните конотации на думата) се оказва добра алюзия именно към творческото Дионисово начало. „***Мярка..... – аз не знам!*** – ще възкликне предизвика-

---

ината). А по-сетне, при по-важни случаи, той ще ги кара чрез подслушване да узнават душевните си тайни. " – **Кръстев, К. К.** Една драма. // *Кръстев, К. К.* Съчинения: Т.1, София, 1996, с. 208–225.

[9] Неслучайно Дионисий е бог на „неизобразителното" изкуство, музиката. – **Ницше, Фр.** Раждането на трагедията и други съчинения, София, 1990, с. 71.

[10] Цит. по: **Ницше, Фр.** Дионисиевият светоглед / Прев. М. Пашова. // http://www.litclub.com/library/fil/nitzsche/dionis.html (12 ян. 2006.)

телно героят творец. – *Когато ми се* ***налива-налива тука в душата,*** *никой с кратуна не стои да го мери!... И като рече туй, дето се е наляло да кипне и да се разлей... Господ благодатта си кога разлива, знай ли мяра! Пролетес вишнята, ай там... пред вкъщи?*“

В образа на Никола Петко Тодоров разгръща представата за модерната личност, която дръзва да се съревновава с Бога. Това богоборчество е наследство от романтичната драма, но в нея романтизмът е национално ангажиран, докато тук е индивидуалистки ориентиран. Творческата енергия е насочена повече към предизвикателството и разрушението, към саможертвата и самоизгарянето, които получават символичен образ в скършеното от цвят напролет дърво на вишната. Тази ирационална страст по творческо самоизгаряне и пречистване е съзвучна с поривите на Ницшевия пророк: *„Ти трябва да възжелаеш, да изгориш в собствения си пламък... как би искал иначе да се възродиш, ако не си се превърнал по-напред в пепел?“*[11]

До тази философия на жертване достигат самопознали те се Тодорови герои –Христо, Никола, Цена, Змеят, отхвърлили колективната идеология в името на нова индивидуалистична кауза. Това са различните герои, прекрачили границата и познали света отвън, изпитали силата на едно непозволено познание. Тук откриваме водещата за „Мисъл“ естетико-философска концепция за силата на творческото призвание и саможертва, за твореца, който живее по-свои закони. Само напълно освободилият се от едната реалност може да мечтае и конструира другата за останалите и за себе си.

Никола е отдаден изцяло, обсебен до безумие от своя проект. Той излъчва виталност, каквато другите обикновени смъртни нямат. В тази посока се движи и символиката в текста – превръщането на семейната атмосфера в затвор, идеята за реализацията на кралимарковската бъчва и притчата за счекнатата от цвят вишна.

Самотата на майстор Никола е равна на самозабравяне, на опит да се улови непомерното и да се преведе на езика на човешкото. Обсипаното от цветове дърво ще умре, без да даде плод, но свободно и щастливо, освободило виталността, соковете на първозданието. За такава символична и творческа смърт мечтае и самият майстор, смърт – освобождаване на душата, реализация на творческата мощ, смърт – саможертва в името не на битови, а на битийни ценности.

Никола: *Ако ще би подире и със земята равна да стане. Нали мъзгата, дето се е наляла в пъпките и кипна! На хиляди цветове цъфна и ѝ олекна... Един път тъй да цъфна искам аз и всичко, дето ми е накипяло, да ми олекне.*

---

[11] **Ницше, Фр.** Тъй рече Заратустра / Прев. Жана Николова- Гълъбова. – София, 1990, с. 81.

Творчеството е уникално, защото смъртта в него и чрез него е тъждествена на раждането: *„...не да се освободиш от страха и състраданието, не да се пречистиш от някакъв опасен афект чрез несдържано разтоварване, а преодолявайки болката и състраданието, да изпиташ върховното удовлетворение от това да се отъждествиш с раждането – удовлетворение, съдържащо в себе си и унищожението..."*[12]

Или, както провъзгласява Заратустра в първата си реч (травестирайки библейския текст – проповедта на планината, *„Блажени са..."*): *„Обичам този, чиято душа е препълнена, така че сам себе си забравя и всички неща са заключени в него, така всички неща ще се превърнат в негова гибел."*[13]

3.2. Двата свята и двата типа морал

Майстор Никола търси език, който да изрази различието, прекомерното, творческата мощ, която го отделя от света на битовото и реалното. Затова в стила на Ницше говори с езика на притчата, на иносказанието.

Това е езикът на различния, който не признава стария смисъл и затова не ползва съответстващия му изказ. Никола оспорва статуквото на общността: *„Господ е майстор на всекиго на занаята... – Да мога един път да му стегна бъчовата аз, да видиш! Ще кипи, ще се мъти този свят, че като се избистри – ново вино как прекипява и се избистря!"*

Стените на дома отдавна са отеснели за героя, между тях той се задушава. В кръчмата разказва на другите своите грандиозни планове за великанската бъчва, която целия свят да побере. Сърцето на майстора е изстинало за обикновените човешки радости, чуждо е на интимната топлина на домашното огнище, на любовта към майка, съпруга, син, към простото щастие на споделеното. Домът за него е затвор, място, в което още невлязъл, започват да му вадят душата. *„Два деня мене като ме спрете в къщи да не погледна и да не помисля за нищо – от мъка ще умра."*

В спора на Никола с неговия втори баща Димо ярко изпъква опозицията между двата модела – ницшеанския и християнския. (Те могат и да се разглеждат като представители на двата типа морал, за които пише Ницше в „Отвъд доброто и злото" – *аристократичния морал* на силния, изключителния, противопоставен на *християнския* морал на слабите, на „стадото".) Езиците, на които говорят двамата, са различни. Липсата на чуваемост се дължи не на противоборството между поколенията или на различните социални роли, а е следствие от пребиваването в различни битийни модуси и от словесния ресурс, който използват двамата и който е изпълнен с различна семантика за всеки от тях. Неразбираемоста е сведена до непреводимост на репликите на

---

[12] **Ницше, Фр.** Есе Homo, София, 1991, с. 64.

[13] **Ницше, Фр**. Тъй рече Заратустра / Прев. Жана Николова- Гълъбова, София, 1990, с. 30.

индивидуалиста, до действието на т.нар. комуникативна деструкция. Непреводимостта на думите и действията на персонажа онагледява разрива между традицията и модерността.

Никола *(като се хваща за гърдите)*: *Кипи и напира тука и не ме побира вече вкъщи да се спра, чибури и каци да стягам.*

Димо: *Ами какво ще правиш?*

Никола: *Ако ще се хвана веднъж, бъчова ще изкарам – таквази, дето цял свят в нея да мога да натъпча.*

Димо: *Други бъчови по нас, освен возилници, най-вече стотилници, не са правени.*

Никола: *Онзи, Македонеца от Прилеп, кралимарковски бъчови е виждал: цели реки през тях течали (Увлича се още повече). В едно такова нещо да излее силата си човек, подире да се зарече никога да не хваща чук в ръка!*

Димо *(клати наведена глава)*: *И Кралимаркова да е и да те лъже, реки през нея течели: пак ще ти кажа: бъчова като всяка бъчова!*

Димо е апологет на християнското семейство, на святата заедност. За Никола това са веригите на профанното, на стария ред, който той иска да взриви: *„да изкара всеки от кожата му"*. Тук излизането извън кожата се тълкува като ново себепознание, като разширяване на менталния и духовен хоризонт и придобиване на нова идентичност.

„Ще видите! Всичко, що имам, ще дам – един гроздобер в село – цял и мойта бъчва ще налея. В ръката си ще взема радостта и живота на всички, че ще спра и празници и веселби – една година цяла старо и младо ще ми тримери! Пък като отворя щурака да пусна виното веднъж – ***ще накарам света наопаки да се обърне, всяко вън от кожата си да излезе.***"

Както стана ясно, новаторите и бунтарите в света на Тодоровите драми са горди самотници, следващи Ибсеновите предизвикателства към обществото и света на другите, а призванието, което носят, се превръща в тяхна вина, в причина за гибелта им и в трагедия за близките им.

В П.-Тодоровите драми откриваме и другия тип модерен герой: слабия и разтерзан човек, осъзнаващ своята безпомощност и самота, рефлектиращ върху страданието и саморазрушението си, неспособен да намери спасителен изход нито в миналото, нито в настоящето.

4. Раздвоение и резигнации. Страдащият Аз

Петко Тодоров въвежда и в драмите си **мотивите за безволието, тъгата, насталгиите, невъзможността и неизбежността** (обикнати от следходниците символисти), които обсебват личността към себе си, обезсилват я, правят я пасивна пред изпитанията в света. Драматичният сблъсък между стойностите на общността, построени върху представите за мъжка чест и достойнство,

и нерегламентирания душевен свят (изтъкан от страсти и копнежи, пориви и отчаяния) ще роди екзистенциалния трагизъм в душите на овчаря Стилян („Самодива"), хайдутинът Страхил („Страхил страшен хайдутин), достолепният чорбаджи Петко („Първите"). Героите потъват в своите спомени и болки, за да не излязат никога от тях.

Особената раздвоеност на драматическото действие в „Самодива" се дължи на *споменното* – всички говорят какъв е бил Стилян „преди". Образът му е стилизиран изцяло в духа на митофолклорното: „*най-личният овчар* „ силен и весел, хармонична сплав от младост и воля.(„ *Тъй се родил. – Да си резчеше чембаса, да се запърши – по личен от него да няма ;…мало и голямо като го заобиколило, като го зяпнало, да има колай с очи да го изпие*"). Тогава е спечелил той облога с дивната Самодива Гюрга и я е довел вкъщи. Извън общността героят е цялостен, с открита за радостта и изкуството душа. Не случайно овчарят спечелва Самодивата с неземната песен на кавала си, с творческите си умения и сила. Дотук идилията приключва, за да се разгърне драмата на раздвоения герой. В общността Стилян трябва да следва идентификационните социокултурни норми, да изпълнява ролята на стопанина и авторитета на дома. С този двоен товар той губи себе си, радостта и смисъла на живота си.

В Христо, Никола, Гюрга няма колебания, те са монолитни, в Стилян има угризения, раздвоение, тъга. Героят е разпънат между небето и земята, между света на волността и този на уседналостта, олицетворени от самодивата и майката, от планината и родния дом. В пиесите на П. Тодоров това раздвоение ще се превърне в устойчива конфликтна схема.

Стилян е оставил част от себе си на самодивското хорище. Сякаш още там душата му „*излиза из кавала*". Той се отчуждава от младостта си, от своя живот. Запуснатият му вид и ядното счупване на стола на финала на драмата издават невъзможността да реши не конфликта между снаха и свекърва, а този в собствената си опустяла душа .

По-усложнена е метаморфозата на Страхил от едноактната пиеса „Страхил страшен хайдутин". Хванал Балкана, за да мъсти за отхвърлена първа обич, героят ще се оттласне от традиционния образ на бунтовника. Там, в Балкана, войводата ще надрасне и социалната си роля. Царството в планините, първоначално компенсаторно, му помага да „*сети себе си*", но се оказва, че никогашното е само привидно надмогнато, че е съдбовно непреодолимо.

И в последната завършена пиеса на Петко Тодоров – „Първите", драматичното разминаване между световете формира драмата на чорбаджи Петко, представител на аристократичното и достойно лице на българското чорбаджийство, което със сърцето си чувства идването на новите реформаторски времена, но със съзнанието си остава при старите порядки и обичаи, защото те са маркирали неговата идентичност.

5. Изгубване на себе си – героят „сянка“

Героите на невъзможния избор най-често боледуват по идиличния ред, от който са отпаднали. Те изживяват криза на личностната идентичност, разиграна в рамките на романтично-декадентската естетика на отхвърления от общността, жертва на „*ориста*“ и „*участта*“. В тяхната съдба се оглежда драматичният сблъсък между „*бях*“ и „*съм*“. Пълноценното им съществуване е останало в миналото, докато настоящето е изпълнено с терзания и безпокойство, със самота и страдание. Поведението им може да бъде разчетено през екзистенциалната философия на отказа от себе си. Майсторът Дончо и овчарят Стилян заемат лявата част в опозитивните двойки воля – безволие, сила – слабост, новатор – традиционалист, и онагледяват модерната преработка на романтичния мит за „падналия ангел“, на отхвърления, който не успява да се закрепи за ничие пространство, на останалия между „горната“ и „долната“ земя приказен персонаж. Дончо и Стилян са носители на модерна менталност, която съзнава своето безсилие, рефлектира върху него без възможността да го преодолее. Драмата им се вписва във фолклорния афоризъм: „*Който самичък не може да си намери място, подритва го всеки, докато го изритат отвън света.*“

Този тип герои извеждат темата за всекидневно трагичното, за онова невидимо, вътрешно безсилие на характера, който се затваря в себе си и пуска преградите, без възможност да се справи с обстоятелствата, рушащи опорите на битието му. В тях има отгласи от метерлинковската сила на „сляпата съдба“, но и белези от пропуснатия, ненаправения и затова вече невъзможен избор за отстояване на своето Аз. Причината за своето нещастие те най-често екстраполират извън себе си, в другите. *Слабият герой* се вижда като жертва на общността, която го е отхвърлила несправедливо. И Дончо от „Зидари“, и Стилян от „Самодива“ разчитат драмата си като продукт на агресивния социум, на метафоричната инвазия на света отвън в душата на героя, въобразена като издевателство, насилствено разграбване и опустошаване. Доскоро ясният и подреден свят на нормата се превръща в опасен и заплашителен за отхвърления свой – „*Слязва в село, един го дръпнал отсам – друг оттатък – самичък не вижда кога му* ***обрали душата.***“

Тези образи могат да бъдат разгледани през метафорите за „*обрана душа*“ и „*човекът сянка*“, построени върху юнгианския архетип на сянката.

5.1. Драмата на отхвърления

Героите се чувстват пренебрегнати от общността („*всички ме отминават*“), неотвратимо се превръщат в маргинали, носещи тъмното, дори демоничното, с болезнено съзнание за трагична вина в един свят, разколебал представите за добро и зло и разместил ценностно местата на своето и чуждото. Зидарят Дончо е от типа несретници, които носят драмата на свързания със своите корени индивид, с престижа и авторитета на дедите и миналото, на

той е и първият модерен Тодоров герой, в който личностната деструкция започва с поставяне на честолюбието и комплексите пред колективния дълг и отговорност. Внукът на Дончо Арнаутина е продължение на типа *несретник*, добре познат от идилиите на автора. Неговото несретничеството е организирано около символичната фигура на *предателя*, в която се вписват поведенията и действията му. Дончо предава най-скъпите образи на сърцето си, изградили основата на идентичността му: името и честта на рода (кавала-реликва на дядо си Дончо Арнаутина), любовта си – Рада, самият себе си. Деструкцията в образа е представена не само чрез словесното поведение, но и с ремарките, които описват постепенното му занемаряване- израз на душевната криза. Образът е трагичен именно със срещата на противоположни мотиви в действията му – вкорененост в традицията и индивидуалистки бунт. Неговите действия, разминаващи се с желанията му, потулените страсти и сподавените му страдания, както и самоубийството на финала (разсъдъкът му не може да помири двете чувства – че е предаден и че е предател), експлицират дълбинната психология на отхвърления. Трагичен е обратът в развитието на героя от наследник на славното Арнаутово коляно до *ювa* – човек без постоянно свърталище и работа.

Образът е разпънат между традиционното и модерното. Като участник в любовния триъгълник с Рада и Христо в ролята на излишния, той е поблизо до класицистичния герой, избрал да отмъсти за нараненото си сърце и честолюбие. От друга страна, самотата и безизходността, в които се оказва след изоставянето от своите – младежите, защитници на селото, и зидарите- превръщат Дончо в модерен, резигниран герой. Противоречията между произхода, положението в обществото и поведението му чертаят контурите на личната му драма. Дончо се чувства отговорен за думите и делата си пред всички, което придава особена значимост на постъпките му („*...не съм като Сирака. Където погледна – всички ще ме видят; река ли приказка, знаят – с гвоздей е закована*"). Внукът на Арнаутина, основател на общността и безспорен авторитет и водач на колектива в миналото, не успява да се справи с изискванията на наследеното.

Пътят, който извървява Дончо, е противоположен на този, по който поема Христо. Двамата протагонисти – съперници за сърцето на Рада, оформят класическата двойка новатор – традиционалист, която се актуализира в преходни епохи. Новият водач – Христо (извоювал това право с лични качества и заслуги), измества водача по наследство Дончо. Героят изживява кризата на отхвърления от един социален ред, който винаги е смятал за изначално установен и сигурен. Дончо е низвергнатият и модерното в неговия образ на „падnал ангел" е заложено в самия му характер, в страстта към саморазрушаване, в безумието, с което се отдава на желанието си за мъст.

Поредицата загуби – на любовта, на отреденото място на предводител,

на зачитането от своите, има за резултат загубата на идентичност.[14] Героят се отказва от знаковия код на името си и с това се озовава вън от своя свят („Четвърти момък: *За тебе главата си слагах, ама да се отделиш в такъвзи час от дружината, язък ти за името!*")

„Сирачеството" на Дончо се превръща в израз на екзистенциалната му криза, в невъзможност да си намери място („*...дружината ме остави – главатар него взе! Отхвърлиха ме и тези, с които съм другарувал, отхвърлят ме и тези, с които работя, идеш и ти върху мене* – ***няма никъде място за мене в този свят***"). Чувството за тотална отхвърленост го прави проводник на злото. Неслучайно старейшината дядо Милко го сравнява с „*юва*" и с *дявол*, който носи злини и бедствия. Дезертирал от битката, зачертал името си, Дончо престъпва и основния закон на зидарската чест, с което прерязва опорите на своето съществуване, за да се превърне в символичен убиец на Рада и да затъне в лудостта, в желанието да „*излезе вън-от-себе си*", реален изход за когото е единствено самоубийството. Дори смъртта, която избира героят, се опитва да му избяга, да му предложи по-тежките мъки на съвестта и разкаянието – крехките клони на върбата не издържат тялото му и той отива да се обеси на кръста на новопостроената църква.

Моралната и психологическа регресия в Аза е една от темите, които занимават драматурга Петко Тодоров. Дончо поставя началото на серия герои несретници, съзнаващи разпада на собствената си личност, но безсилни да го предотвратят. Битийният им модус е в „*изгубеното време*", „*изпятата песен*", „*изиграното хоро*". Те са персонажи, които критиката вижда като антични герои, които загиват, поразени от собствената си ръка[15].

Неоромантични бунтари-ницшеанци или декаденти несретници, драматическите персонажи на П. Тодоров се оказват сложно конструирани (като драматургична техника) и новаторски (като етика и естетика), а поради това – и проблематични (като рецепция) герои – облечени в *митопоетично руно модерни души*.

Ivanova-Girginova, Marieta. The Metamorphoses of Modern Soul.

The paper is based on Svetlozar Igov's statement about the ambiguous nature of Petko Todorov's characters who reconcile „*irreconcilable things... modern souls dressed in folk fleece*". By observing the typology of the dramaturgic characters,

[14] По същия алгоритъм разрушава себе си и майстор Найден от Р.-Стояновата пиеса „Майстори" – като се отказва от любовта си към Милкана, от работата и рода си, от традиционните морални добродетели, формирали личността му

[15] **Яворов, П. К.** Две нови български пиеси. // *Мисъл*, XVII, 1907, № 9–10, с. 724–747. [излязла през април 1908]

deeper levels of the construction of P. Todorov's *modern hero* are explored. The overlapping of earlier and later forms of individualist self-consciousness (i.e. the Renaissance hero elated by his new searches, on the one hand, and the weak, bifurcated, forworn Self, reflecting in a decadent mode, on the other) arouses the specific modern tragic sense in his drama works. By studying the way the dramaturgic images are made, the paper reveals – behind the mythical and folklore archetypes – the painful searches and struggles of the modern soul before the face of its own interiority. It is exactly this new interiority that turns into an object of investigation and dramatization in P. Todorov's plays. The dramaturgic Self proves to be crucified between many different worlds – reality and dream, past and future, own and strange – not being able to find peace anywhere. That is where the drama of bifurcation comes from, the drama of the early 20th century modern Self constantly looking for his own identity. In his suffering, the different phases of the modernist self-consciousness reflect. That is also how new principals of structuring a drama text appear – different from the traditional dramaturgy of those times. According to them, the inner experiences of the character provide the dynamics of the very action, and its vicissitudes and movements are just the outer, visual expression of the interiority which lays in the foundation of the modern West European drama. The typology of the hero „chooses" the plot, conflicts, language, or in other words – it moves the text-building.The leading part of interiority in P. Todorov's drama confirms Sv. Igov's statement and proves his inarguable critical intuition about the enigmatic nature and ambiguity of Todorov's modern hero – features that hinder the critical attempts for typing and esteeming his plays, both in the past and nowadays.

„АВАНГАРДНИТЕ“ ГАЛОШИ

Пламен Шуликов

Убедително дискредитиран от валидната и до днес публична представа като красноречива емблема на антиестетизма и съвършено безспорен метафоричен синоним на семпло устроената мисловност, промишленият предмет „галоши“ би стоял, на пръв поглед, твърде анекдотично в контекста на разсъждения върху теми като „стилът на епохата“ или „духът на времето“. Независимо от опасенията обаче, ще поемем рисковете, обичайно съпътстващи всеки опит за съвместяване на несъвместимости, за да установим, доколкото това е възможно, обхвата на стиловата рестрикция през 20-те и 30-те години на модерния XX век именно чрез възможните стилови съприкосновения между геометризма на авангардното визионерство и рекламните образи на тази естетски презряна индустриална вещ.

Макар металитературните представи убедително да класифицират тематичните увлечения на В. Маяковски извън „предметническия“ обхват на вълненията, обхванали масово руските поети след 1911 г., би било твърде преднамерено, ако не признаем очевидното. Малко по-късно, през 20-те, глашатаят на революцията създава огромен брой стихотворни слогани в мерена реч, списъкът на чиито предметни пос(вещ)ения спокойно може да бъде преценен като удивително представителен класификатор както на най-общоупотребимите съветски стоки от онова време (чай, кафе, цигари, макарони, тестени изделия, бонбони, периодически издания, учебници и пр., и пр.), така и на техните брандове, които, заради активната конкуренция на неп-а в средата на десетилетието, се нуждаят от пропагандна подкрепа (тръст *Чаеуправление* („Присягну перед целым миром:/ гадок чай у частных фирм./ Чудное явление – *Чаеуправление*./ Сразу видно – чай, что надо,/ пахнет дом цветущим садом.“), кафе *Мокко* („У Чаеуправления внимательное око:/ мы знаем – вам необходимо *Мокко*“), цигари *Басма* („Папиросы *Басма*/ хороши весьма.“), карамел „Кремль“ („Слушай, земля,/ голос *Кремля*!“) и мн. др.).

Сред предметническата буквалност на пропагандната стихия, увлякла творци като В. Маяковски и А. Родченко дори в такава нехудожествена кауза, каквато е популяризацията на новия метрологичен стандарт[1] ярко се откроява темата за гумените галоши, чийто публичен образ, заради ярката инвативност на техния синтетичен материал, бързо обраства с политико-футурис-

---

[1] Удивителна, например, е серията от рекламни стихотворни слогани на В. Маяковски, които, предназначени за високотиражно разпространение чрез хартиени опаковки на карамелови бонбони, кодифицират новия „антицарски“ метрологичен стандарт.,

тичните конотации „модерност“ и „прогрес“. Би било непосилно затруднение за нас да посочим такъв поет от 20-те, който е надминал най-площадния руски футурист по щедрото разхищение на апологетичен патос и версификаторски талант в полза на галошите, както, разбира се, и на всички каучукови артикули (беберони, презервативи, топки за игра и пр.), произвеждани от съветското държавно предприятие „Резинотрест“: „Лучших сосок не было и нет,/ готов сосать до старости лет.“, „Если хочешь быть сухим/ в самом мокром месте,/ покупай презерватив/ в *Главрезинотресте*!“, „Прежде чем пойти к невесте,/ побывай в *Резинотресте*!“, „Товарищи девочки, товарищи мальчики!/ Требуйте у мамы эти мячики!“ [2]

„Руската връзка“ в интересите на художествения авангард към темата за галошите приема съвсем противоположни очертания на пасквил в една журналистическа изява на безпартийния конструктивист И. Еренбург, който през 1931 г. адресира левичарския си патос към безспорния „цар на галошите“ Томаш Бата. Неизвестно дали защото предприятието на Т. Бата се намира в чехословашкото селище със симптоматично име Злин (Югоизточна Моравия), но портретът на големия индустриалец, превърнал малкото градче в крупен промишлен център, след конструктивисткото преувеличение на И. Еренбург се оказва вестникарски портрет по-скоро на самия Сатана, отколкото на мащабно мислещ стопански деятел, за когото, както твърди авторът, „няма почивен ден“.[3] Без да се поддаваме на изкушението да проследим прелюбопитните подробности от полемиката[4], само ще посочим онези следи в нея, които отвеждат към действения пропаганден синтез между промишленост и изкуство. Пристрастен към афористиката, наследникът на фамилни занаятчийски традиции в обущарството – Т. Бата – намира за уместно да тиражира личните си възгледи върху литературата, както днес се казва, чрез „външна реклама“. Дали това може да се смята за проникновено историческо предчувствие на зловещата афористична практика, идиоматично свързала впоследствие думи-

[2] Мълвата свързва тези твърде „неприлични“ слогани с името на В. Маяковски, макар в събраните му съчинения, издадени до края на 80-те, те да не са включени. Първия от тях обаче може с доста голяма вероятност да бъде приписан на В. Маяковски въз основа на характерни „общи места“ с други, безспорно негови рекламни стихове. Например: „Дождик, дождь, впустую льешь –/ я не выйду без галош./ С помощью *Резинотреста* мне весде **сухое место**.“(В. В. Маяковский. Собрание сочинений в восьми томах, М., 1968, с.293) Безспорен статут на палиноден имат в творчеството му такива представителни стилови места като, например, характерната тавтологична конструкция „близнецы-братья“, която, макар и широко популярна от одиозната поема „Ленин“ („Ленин и Партия – **близнецы-братья**...“), се появява и в серията кооперативни плакати („Производительность и зарплата/ два **близнеца-брата**.“) (Пак там, с.256)

[3] Позоваваме се не на оригинала, поместен във френския „Mond“, а на почти „симултанния“ му немски превод: **Ehrenburg, Ilja**. Der Schuhkцnig Thomas Bata. // *Tage-Buch*, 7 nov. 1931.

[4] Отговорът на „Бата“ не закъснява и след около месец от него става ясно, че И. Еренбург ще бъде подложен и на съдебно преследване за клевета. Вж Bata contra Ehrenburg. // *Tage-Buch*, 12 dec. 1931

те „работа“ и „свобода“ върху огради с друго предназначение, е твърде смело да се предполага, но постоянно „експонирани“ върху фабричната ограда в Злин се оказват, покрай откровено рекламни слогани от типа „Моите обувки не правят мазоли“, и такива кратки изречения, които очевидно не са извадка от литературен семинар, а имат ясни пропагандно-възпитателни цели: „Животът не е роман“ или „Руските романи ви лишават от радостта на живота“. Дали зад пропагандната агресия на Т. Бата не прозират далечни предчувствия за тъй наречения биокапитализъм, зает предимно с продажби на изгодни нему „форми на живот“[5], не се наемаме да твърдим категорично, макар да има известни основания за това. Косвени опори това предположение намира в обстоятелството, че Т. Бата, осмислил здравето на работника като икономическа категория, въвежда задължителната месечна медицинска профилактика. Що се отнася до профилактиката на женското здраве, особено – съчетана с наложената забрана върху абортите, тя директно обслужва проведената от И. Еренбург тенденциозна аналогия между работничките в „Бата“ и организираните жрици на платената любов, чието здраве е обект на сериозни грижи като директен източник на възобновима доходност. Разбира се, пропагандната „здравна профилактика“ чрез литературни лозунги има отношение по-скоро към психическото здраве, най-вече към онази негова страна, която поддържа инертността на мотивационните комплекси и може да бъде преценена като обект на подобна схематична, „полева“ психология на личността. В този смисъл интуитивно изградената нагласа на Т. Бата спрямо развращаването на подопечното му работничество с романи вероятно е типично „здравословна“ бюргерска съпротива срещу мощните идентификационни стимули, излъчвани от сюжетните хомеостати на мелодрамата, особено на нейните руски трагически модификации. Всъщност, публичната „критическа“ преценка за романа като за синоним на болестното не е изключителен приоритет на индустриалното общество. Както е известно, още в самото начало на 17-ти век в един твърде популярен испански роман тази връзка е видяна даже като лудост. Втората половина на 18-ти век предоставя автобиографически сюжет с противоположна интерпретация на тази свързаност. Макар суицидните склонности на *младия* Гьоте да се оказват естетически сублимирани чрез романовата съдба на *младия* Вертер, все пак развръзката, дори и щастлива за биографическия автор, пази спомен за странната близост между жанр и „нозологична единица“. В началото на 30-те години на 19-ти век в руската литература тази връзка се „чете“ като пагубна социална дезориентация, предизвикана от прелъстителската идентификационна мощ на сантименталната мелодрама: „Маря Гавриловна беше възпитана с френзузки романи и следователно беше влюбена.“ (А. Пушкин. Повести Белкина. Метель) А през втората половина

---

[5] **Манчев, Б.** Подиването на народа. // *Либерален преглед*, 01.08.2010// http://www.librev.com/

на същия век същата национална литература едва не се отъждествява с образа на „палата №6“, вероятно заради проникновеното и пристрастно внимание, с което нейни върхови (в това число и романови) образци се вглеждат в хуманистичните последствия на психичните девиации...

Пропагандно-критическият „цитатник“ на индустриалеца Т. Бата, уловил публично отложения образ на жанра в консервативна интерпретация [6], се оказва особено подходящ обект за левичарска агресия, тъкмо защото „сиромахомилският“ патос демонстрира априорна готовност да защити загубения чрез „униформеното“ здраве свободен избор на сладостни идентификационни „патологии“. Патосът на сантименталното (романово) състрадание се солидаризира и с „лудитската“ съпротива срещу вещната стандартизация като основна промишлена ценност. Рекламата твърде късно изгражда образа на уникалния потребител.[7] През 30-те тя все още буквално възпроизвежда модната логика, толерираща колективитетното мислене като публична ценност. В общия пропаганден контекст на времето „литературно-промишлената“ ограда на „Бата“ е всъщност най-неподходящото „експозиционно“ пространство за левичарска съпротива срещу общите рекламни тенденции. Най-масовият пък продукт на предприятието – галошите – едва ли толкова случайно и едва ли единствено заради предполагаемо литературно раздразнение у И. Еренбург, предизвикано от „отзива“ на задочния му опонент за руските романи, се превръща в разпознаваемо лого на дълбок доктринален конфликт. Титаничният литературен гняв на И. Еренбург срещу семплия, но високотиражен промишлен фетиш и неговите разроени полит-икономически конотации е съизмерим по стихийността си единствено с титаничната рекламистка гордост на В. Маяковски от „уникалността“ на съветския промишлен креатив от началото на 20-те:

Резинотрест – защитник в дождь и слякоть.
Без галош Европе – сидеть и плакать.

За нас остава неизвестно дали идиличното „неведение“ на В. Маяковски по повод възможностите на европейската промишленост от началото на 20-те не е само артистична поза, дали не е само преднамерена политизация на семплата високотиражна вещ, дали не е само пропагандистки опит тя да бъде въз-

---

[6] Всъщност, здравословният консерватизъм на Т. Бата в отношението му към личната и делова етика „нетрадиционно“ се съчетава с иновативното му стопанско мислене. Той е привърженик на т. нар. „тейлъризъм“ (Ф. Тейлър) в управлението на икономическата ефективност. Пренася модела на американския конвейр в своята производствена практика, оптимизира логистиката чрез въздушен транспорт, икономизира физическото здраве, въвежда ценовото психо-въздействие чрез „цената на Бата“ (цената, клоняща към предходната десетица и завършваща винаги на 9), но същевременно отстоява „консервативната“ нравствена позиция, че футурологичната перспектива за всеобщо достъпно богатство е възможна само в общества с висок морал. Вж **Rybka, Z.** Principles of the Bata Management System. – Zlin, 2008.

[7] През 30-те у нас, например, една реклама на сапун „Петел“ наивно-откровено посочва клонинговата стандартност на всеки продукт с тази марка като негово безспорно достойнство: „–поради което са винаги *еднакви*“ – в. *Слово*, № 143, 12 ноем. 2001.

ведена в качеството ъ на хабитуализирана емблема на „правилния“ live style.[8] С такава щастлива съдба, както видяхме, се сдобиват бонбоните „Карамель *Кремль*“ („Слушай, земля,/ голос *Кремля*!“), а сега, за да отдадем дължимото на удивителната пропагандистка изобретателност на В. Маяковски, ще добавим и цигарите „Червонец“ („Папиросы *Червонец* хороши на вкус./ Крепки, как крепок червонный курс“). Във всеки случай, и анакрустичният леймичен ямб, апликиран към темата за галошите, и агресивно каталектичният дактил на политизирания карамел (паронимията „карамель/Кремль“ никак не е за подценяване), и полиметрично орнаментираният леймичен анапест с тютюнево-парично-политически привкус показват как тежките метрически оръжия на площадната стихова инструментовка никак не се „гнусят“ от незначителността на своите тематични „цели“. И дори, след края на Европейската война, спрямо подобни бурлескови несъответствия между тема и стил да е уместно употребим фразеологизираният израз „с дебелата Берта да биеш тахтаби“, се налага да се примирим с обстоятелството, че на политическата реклама и стопанската пропаганда (май беше обратно, но едва ли има значение) следва да бъде вменена като техен най-малък грях по рождение търпимостта им към естетическата неизисканост на бурлесковите несъвместимости, една от които откриваме и в нашата тема за отношенията между художествения авангард и галошите...

Очевидно неравностойна би била съпоставката с мястото, което този промишлен предмет си е отвоювал в българския публичен контекст от 20-те и 30-те, но сред и без друго малкото преки отпратки към екзотичната тема ясно личи коментираната руска следа в нея. Оправдавайки етимологичния смисъл на всички коренни съставки в твърде сложното си име, РЛФ (9.02.1932) призовава българските работници „да ободрят и подкрепят с писма“ И. Еренбург, делото в Берлин срещу когото Т. Бата вече е спечелил, а писателят е осъден, по думите на вестника, на милиони марки глоба.[9] Няколко месеца по-късно Т. Бата загива (12.07.1932) в самолетна катастрофа с личния си „Юнкерс“ близо до Злин. В. „Зора“ на Д. Крапчев съобщава информацията в броя си от 15.07, а два дни след това, точно според приемливото тогава двудневно закъснение на репортажния наглед, и фотографски документира злополуката.

---

[8] Поне що се отнася до високотехнологичното ноу-хау на галошите, фабриката „Бата“ по време на болшевишката революция в Русия е имала вече над 20-годишна история. Почти същия опит в производството на изделия от гума притежава и дъщерната фирма на финската „Нокиа“ – „Finnish rubber works“, която активно е изнасяла продукцията си в Съветска Русия. Късен руски анекдот от времето на Руско-финската война (1939-40 г.) представя гумените галоши и валенките като техно-емблеми на страните в този военен сблъсък: „Защо руските войници, неподходящо екипирани с валенки, измръзват в блатата на Карелия? Защото *Нокиа* им спира галошите...“

[9] А. Т. Иля Еренбург осъден от краля на обущата. – БАТА. // *РЛФ*, 9февр. 1932.



КАТАСТРОФАТА СЪ ТОМАШЪ БАТА

Разрушеният вероплан на Томашъ Бата, голѣмият индустриялецъ на обуща, падналъ край гара Отроковице до Злинъ. Сведения за катастрофата налохме вчерва. Въ лѣво е портрета на Томашъ Бата. Погребението му се извършило на 14 т. м. Присѫтствували представители на правителството и народа отъ цѣло Чехословашко.

СПОРТЪ

(„Зора“, 17.07.1932)[10]

Междувременно обаче, далеч преди нарочната политизация на промишленото „галошарство“ у нас, вероятно по силата на наивното стопанско безразличие към политиката, родни умерени вестници тиражират рекламен образ на руските галоши „Триъгълник“, чието търговско наименование миметично снема лесната разпознаваемост и възпроизводимост на държавния бранд „ГОСТ СССР“ (държавен стандарт за качество на СССР), мощно прославен вече през първата половина на 20-те от гениалния си копирайтър В. Маяковски.



ГАЛОШИ ТРИЪГЪЛНИКЪ

ГОС ТРЕСТ. РЕЗИНОПРОМЫШЛ.

С. С. С. Р.

ТУРНЕТЕ КРЪСТЪ

на всички съмнения и колебания

КРАЯ Е НАСТЪПИЛЪ

на излишни и скъпи опити, поискайте истинските руски галоши и мушами

„ТРИЪГЪЛНИКЪ“

най-сетне пък можете да си купите при

Галош. и кастр. въ гр. София

Мирко Костурковъ

Бул. Хемусъ № 24

София

Купете си само истинските руски галоши и мушами съ марка „ТРИЪГЪЛНИКЪ“

ОБЯВЛЕНИЕ

№ 2803

(„Слово“, 16.11.1927)

[10] За разлика от хипотетичното „удовлетворение“ на осъдения И. Еренбург, лишен по силата на съдебното решение от хонорарите си в Германия, „народът от цяло Чехословашко“, както пише „Зора“, масово се стича в Злин, за да окаже, редом с „представители на правителството“, последна почит на своя експлоататор.

Според този рекламен образ, прославените руски галоши, иначе видени от своя най-вдъхновен апологет като синоним на елегантността („Без галош элегантнее“ – это ложь! Вся элегантность от *наших* галош.“), се оказват в твърде апокалиптичен („краят е настъпил“) знаков контекст между „кръста“ („турнете кръст“) и „сърпа и чука“, назовани впрочем, къде иконично, къде речево, съвсем недвусмислено. Само заради изкушението да добавим уместния липсващ роден щрих към прогностичната валидност на рекламния образ, ще спомена, че от ракурса на днешния ден името на наивно-лоялния „главен представител в града“ Марко Костурков може да бъде разчетено и като поредно историческо въплъщение на вечния Марко Тотев... Потвърждение на това рекламно „пророчество“ чрез удивително изоморфна формулировка на заглавието („Между счупения кръст, сърпа и чука“) Й. Мечкаров предлага не кой знае колко по-късно в една своя уводна статия, поместена в същия вестник, макар „едва“ през 1936 г., макар по повод на полските външно-политически грижи от онова време...[11]

За разлика от схематично очертания руско-чешки паралитературен контекст, преките флиртове между „родното“ изкуство и обувките от синтетичен каучук, които „са от извънредна трайност, по-евтини са от гьона, дават еластичен и безшумен вървеж и са предпазително средство против простуда при влажно студено време“[12], не са изобилни. Привкус на сензационно изключение от демонстрирания прагматичен рекламистки ракурс (1924 г.) към темата оставя една художествена нейна обработка (от следващата, 1925 г.), която по „силата на съдбата“ е свързана с имената на най-представителните ни фигури както спрямо „космическото безсмислие“ на символистичната лирика, така и спрямо нейното последващо радикално преосмисляне чрез интригуващата конкретност на общодостъпните предметни значения. Единият от двамата замесени в етюда, колкото и изненадващо да е това, е Н. Лилиев – „най-етичният“ ни, „най-алтруистичният“ ни поет (В. Василев)[13], чиито „стройни стихове и строфи“ В. Пундев пък преди това окачествява чрез стих от „Птици в нощта“ като „първите звуци на сребърно пение“...[14] Другият участник е Е. Багряна, която към средата на 20-те вече е демонстрирала своята независимост далеч не само към традиционно устойчивия регламент на семейството и брака, но и спрямо нормираната стилистика на първия модерн, дори спрямо синестезийната контаминативност на радикалното ъ отрицание от годините на второто десетилетие. Чрез Н. Лилиев и Е. Багряна сбрани в етюда се оказват „мъжкото“ лирическо ангелогласие на самодостатъчния естетизъм и стихията на „женската“ сетивност. В тяхната среща трудно бихме заподозрели

---

[11] **Мечкаров, Й.** Между счупения кръст, сърпа и чука. // *Слово*, 23 ноем. 1936.

[12] *Слово*, 11 апр. 1924.

[13] **Василев, В.** Поети на смирението... // *Златорог*, 1937, № 9.

[14] **Пундев, В.** Днешната българска лирика. – София, 1929.

особена стилистична симптоматика, ако не бе ознаменувана с посвещенско четиристишие, което, макар и написано от автора на „Птици в нощта", по-скоро представя онзи „момент на *витализация* (курсив – П.Ш.), пред който е изправена около 1925 г. българската поезия" и който „еднакво засяга формата, идеята, декора".[15]

През същата 1925 г. поредните „млади" А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Г. Цанев, В. Полянов и Е. Багряна организират поетическо „турне" из страната. То е замислено, както разказва Е. Багряна, като своего рода опит за „поправка" на злополучното литературно четене, организирано предходната година в 45-та аудитория на Софийския университет по случай 10-годишнината от смъртта на Яворов. Тогава официалното честуване се състои в Свободния театър, където с В. Василев и Д. Габе присъствува и Н. Лилиев. През следващата година обаче той се отзовава на поканата на „младите" и поема заедно с тях вече на „весело турне" през Чирпан, Стара Загора, Казанлък и В. Търново. Благодарение на Й. Василев и Б. Димитрова разполагаме с разказа на Е. Багряна, който възпроизвежда твърде детайлно духа на колективно младежко веселие, обхванал парнасиста: „От гарата, разделени на групички, се отправихме към града. Зад мен вървял Лилиев под ръка с някого от нашите и поглеждали към мен. Лилиев забелязал тези погледи и начаса съчини шега:

Лиза във *шушони*,
който я съзре,
тръгва да я гони,
докато се спре."[16]

Макар че Е. Багряна деликатно премълчава имената на „съзерцателите", този „някой от нашите", както твърди тя, изглежда да е бил всъщност легион, т.е. цялата писателска група. Поне така излиза според спомените на В. Полянов оттогава: „Заедно с младоците като мене, Фурнаджиев, Каралийчев дошъл е и Лилиев. Над стария град вали сняг. Младежки развеселени, под ръка с Лилиев тичаме по пустата главна улица. Пред нас бърза Багряна с лъскави черни шушони. Лилиев ни влече в игрив ритъм и пее импровизация."[17]

Доколкото ни е известно, на Й. Василев и Б. Димитрова принадлежи първото литературоведско „замисляне" върху стилистичната полемика, отложена в този експромпт: „Кой би предположил, че тези лъскави шушони ще бъдат обезсмъртени от най-префинения лирик, който уж не се докосвал до материалното?"[18] Запазваме известен скептицизъм обаче към недоизреченото, но подразбиращо се продължение на този, както се казва, реторичен въпрос,

[15] **Йорданов, П.** Някои аналогии в съвременната ни поезия. // *Златорог*, 1940, № 3.

[16] **Димитрова Б.**, Й. Василев. Дни черни и бели. – София, 1993, с. 52.

[17] **Димчо Дебелянов**, Николай Лилиев, Георги Райчев в спомените на съвременниците си. – София, 1967, с. 319.

[18] **Димитрова, Б.** Й. Василев. Цит. съч., с. 51-52

който предпоставя подозрителна отчетливост в „поколенческите" тематични предразположения, предпоставя известна „организационност" при формирането на техния относително единен стилов облик. Що се отнася до тематичния усет на символиста Лилиев за буквалната конкретност на предметния детайл, бихме върнали читателя към писмото му до Х. Герчев от 1909 г. (с цели 16 години назад), когато той със „задкулисна" цехова маниерност подлага на преднамерена травестия високата литературна поза. „Прозаическото" писмо в мерена реч, ако си припомним, „разказва" на своя адресат за „автомóбили", „трамваи", „разни чаши", „тетрадки", „цифри" (нали поетът е счетоводител!), „магартии" и пр. Впрочем, той пише писмото от същия Париж, който само след броени години патетично ще назове „убиец и баща", но по-ранният епистоларен образ на неоромантическата урбанистична емблема е представен през стиловата маска на онзи просторечен фразеологизъм („загризах белий хляб"), чрез който обикновено свенливо евфемизираме пред мъченици на бита своето битово доволство. Свръх това, писмото е изпълнено в същия 4-стъпен хорей, възпроизведен и в едно колективно стихотворно писмо („Резолюция – протест") на Д. Дебелянов, К. Кнауер и Д. Подвързачов до Н. Лилиев от същия му „парижки" период (1910 г.): „...ние тримата другари,/ ваши достове си стари –/ Димчо, Коста и Димитър,/ кат мечтахме по за литър..."[19]. Ако се съди по изключително ниската честотност на хореичния метър у Лилиев от този период (с едно изключение „Първата зора играе...", изпълнено в 4-стъпен хорей), би следвало, макар и предпазливо, да допуснем, че хореичните размери, особено кратките, са добили специална стилова функционалност спрямо игровата сфера на цеховото задкулисие сред приятелския кръг с все още бъдещо обозначение „Звено". Тъкмо рефлексът на този инертен стереотип, известен като „семантичен ореол на метъра", смятаме, че е отключен у Лилиев чрез по-късната, но сходна „търновска" игрова ситуация, в която младежкото безгрижие го въвлича. С единствената разлика, че метрическият резултат е 3-стъпен хорей, което не пречи дори на прозаика В. Полянов да го осмисли като „игрив ритъм", с други думи – като „хороводна" (или площадна) тактова конфигурация с относително стабилно нормиран в средата на 20-те функционален стилов облик.[20]

Само косвено свързан с Е. Багряна (разбира се, чрез Б. Пенев) е и още един „лиризиран" епизод, в който съвсем не маловажна роля, наред с коняка

[19] **Константинов, Г.** Едно необикновено приятелство. – София, 1967; Стилистичен анализ на травестийния образец е предложен в **Шуликов, П**. Поетика и психография. – В. Търново, 2010, с. 36–39.

[20] Известната колебливост на този извод обаче отчита статистическото разпространение на хореичните размери в лириката на 20-те, което е далеч не толкова ниско – 24,3% . Специалният в лириката на Н. Лилиев от този период, въз основа на изследвани 91 стихотворения, относителният дял на хореичните размери е 16,6%. Вж **Милчаков, Я**. Българска стихотворна култура XVII–XX век. – Варна, 2006, с. 131.

като висока бакхическа ценност, играят...галошите. Близък приятел на Б. Пенев, композиторът А. Стоянов разказва как веднъж в Чамкория през 1925 г., след като скрива от него бутилката коняк, ученият отвръща с класическо изнудване и окачва „трезвениците" галоши като адекватен предметен залог на високо дърво до отмяна на ограничението. Без да е представен в пряка връзка с този игрови епизод, който очевидно е доста показателен за духа на часовете, предназначени за отмора в Чамкория, А. Стоянов подсъзнателно го обединява в спомена си с едно 2-стъпно хореично откровение на Б. Пенев от същия период: „Чам Кория,/ Чам Кория –/ остави я!"[21], вероятно подведен от рефлекторната власт на весдесъщия семантически стереотип...

Твърде далеч от непосредствения браншови контекст, в който естетически посветени поети и стиховеди (изкушени от поезията) хореично обигравat с майсторско високомерие недостойния за високи пориви предмет, рекламистите от същия период създават епидейктически славословия на тиражната вещ. Рекламистката химнична апология на галошите се сдобива с убедителна буквалност в уникалния химн на галоши „Корона", в който, померно на царската марка, първата дума е епитетът „царски":

Корона
Царски са галошите *Корона* –
световните владетели на трона.
За тях мечтаят хиляди бедняци
и сбират и пестят последните петаци.

По качество и трайност конкурират,
с реклама много те не парадират.
Най-здравите шушони и галоши със *Корона*
се носят от слугата и патрона.

Желайте ли шушонки топли Бела-донна,
идете тук във клона, купете си *Корона*,
защото сал тогава елегантен е шушона,
когато носи марката *Корона*.

Всяка оперна примадона
и всяка елегантна гиздава кокона
носят винаги шушони,
на които са написани *Корони*.

[21] **Димитрова, Б.**, Й. Василев. Цит. съч., с. 203.

Опитайте веднага, ще се уверите,
щом искате парите да пестите,
побързайте за стока евтина и здрава,
идете тамо, де *Корона* се продава!!!...

Защото сал *Корона*
попада във шаблонна
мярка със шушона,
от гума еластична,

трайна и практична.
Впрочем, със файтона
побързайте към клона
на галошите *Корона*...
(„Слово“, 16.11.1927)
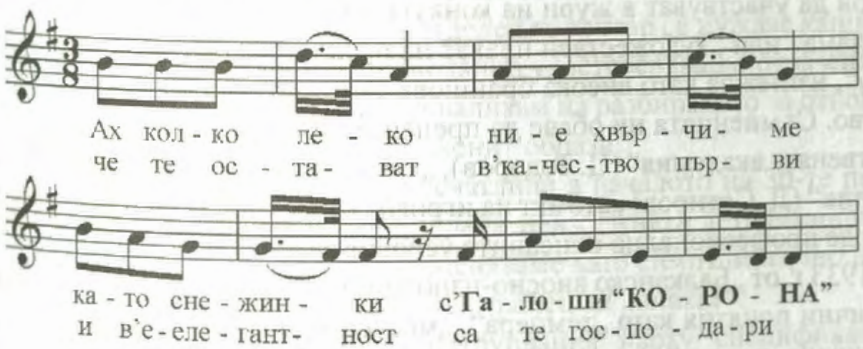
Разбира се, цялата тази бездънна полиметрическа „видрица“, освен че категорично опровергава истинността на пропагандната теза за галошите, според която „с реклама много те не парадират“, убедително илюстрира логаедическата по същество полемика между ямбическия и хореичния метър. Ако подобна метрическа „антиномия“ понякога е умишлено търсена, както се случва у П. Яворов, в чиито стихове тя удовлетворява експериментаторската му склонност, метрическото напрежение в рекламистката „Корона“ очевидно документира онова естествено езиково противостояние между стих и проза, което надмогва съпротивата на всяко нискоразредно версификаторско усилие. Макар това да е най-съществената причина химничният опус да не прояви предположената тематична и модална приспособимост на хореичния метър, все пак последните две строфи (доколкото може да се разчита на рекламистко архитектонично решение) показват известна стабилност в доминацията на хорея. Дали укротяването на опърничавата полиметрична центробежност не се дължи всъщност на видимо снижения апологетичен патос в последните две строфи? Тъкмо в тях „не-рекламното“ по своята предварителна заявка стихотворение добива „автентична“ чинтуловска призивност и като че проявява склонност да се поддаде на онзи стилов облик, който паралитературната метрическа традиция „предписва“ по специални игрови поводи, един от които, колкото и сериозна да е тази игра на изкуство, е рекламата.

Ако погледнем флирта между реклама и изкуство през естетически „недостойната“ тема за галошите, вероятно ще стигнем до извода, че легитимната представа за утилитарност на рекламния обект е в права зависимост спрямо стопанските претенции да му бъде вменено качеството „художественост“. Рекламистката логика, по силата на която ценностната „непрестижност“ на предмета следва да бъде хипертрофично компенсирана чрез негови априор-

но безспорни художествени достойнства, снабдява галошите „Корона“ с още един химн, но вече пълноценно основан върху традиционната химническа колаборация между мелос и речитатив. Вероятно в пряка връзка с прогнозируемото пристрастие на „всяка оперна примадона“ към царската марка галоши, творческият резултат представлява прелюбопитен мнемоопит за моторна стереотипизация на рекламния образ чрез популярната ария на херцога от Мантуа (по-известна като „La donna и mobile“) от операта на Д. Верди „Риголето“:



(„Слово“, 27.12.1927)



Ах, колко леко
ние хвърчиме
като снежинки
с галоши *Корона*,

че те остават
в качество първи
и в елегантност
са те господари.

За да не създадем невярно впечатление, че сме склонни да буквализираме фикционалните отношения между „изкуство“ и, както се казва поне от Н. Чернишевски насам – „действителност“, ще изоставим изкусителното подозрение дали пък кацналите на едно дърво композиторски галоши не са носили химнически възпятата марка. И изобщо няма да крием, че ще се откажем от хипотезата въпреки подвеждащата „системност“ на фактите, свързани с коментирания етюд. Дори да подминем не твърде убедителното сходство между високо окачените от Б. Пенев композиторски галоши и рекламния слоган на галоши „Корона“ („*Корона*, стояща над всички“), извън всяко подозрение е поне езотеричната отдаденост и на двамата потърпевши професори на музиката...

Ако музикалната следа обаче може да бъде преценена като неоснователна заради очевидната си конструираност (дано не е несръчно), подозрителните тъй или иначе връзки между презрения предмет и непристъпните сфери на естетството добиват допълнителна яснота и реторическа недвусмисленост в някои, „дискредитиращи“ изобразителното изкуство, негови увлечения. Именно тавтологичната съизмеримост между браншово име и название на целия клас сродни дейности (художник/художество) усилва значимостта на тематичните грехове в тази сфера на изкуството, като създава илюзия за тяхната безспорна репрезентативност спрямо всички частни изкуства. От подобен реторически ракурс съгласието на художниците Цено Тодоров, Асен Белковски и Димо Сотиров да участвуват в жури на конкурс за „изработка на една художествена реклама“ или „художествен плакат на руско-шведските галоши и шушони *Трапец*“, изглежда като висока браншова саможертва в името на т. нар. чисто изкуство. Съмненията ни обаче да преценим участието на „професора от Художествената академия“ (Ц. Тодоров), „художника“ (А. Белковски) и „военния художник“ (Д. Сотиров) като акт на игрово „себеотрицание“ се основават върху твърде професионално описаните условия за участие в конкурса, обявен на 21.10.1933 г. от „Балканско вносно-износно Акц. Д-во“. Сред тях личат такива езотерични понятия като „темпера“, „маслени бои“, „бял гланциран картон“, „грунтирано платно“, „драй фарбен друк“(трицветен печат), „литография“, „орнаментна композиция“, „жанри на декоративната живопис“. Свръх това, обявата за конкурса рекламодателят („всесветската известна фабрика“ Rysk Gummifabriks Aktiebolaget, Malmц) е представен далеч не като стандартен стопански субект, воден от прагматични интереси, а като меценат, мотивиран от „желанието си да подкрепи художествената реклама в България“.



КОНКУРСЪ „ТРАПЕЦЪ"
ЗА ХУДОЖЕСТВЕНЪ ПЛАКАТЪ

(„Слово", 21.10.1933)

Само т. 9 от условията на конкурса хвърля известна сянка върху хуманистичния образ на радетеля-меценат, като удостоверява истинността на неговите намерения с такива изчерпателно-детайлни препоръки, каквито бихме открили май само в предполагаем физиологичен очерк върху натуристкия миметизъм на очакваните проекти: „Образците от галоши и шушони са изложени в магазина на г-н П. Мирски, София, ул. „Търновска" №3, а във всички магазини, в които се продават галошите и шушоните *Трапец* както в София, също и в провинцията, при поискване ще се дават всички сведения и ще се показват образците от същите." (От отделен коментар се нуждае канцеларската употреба на квазиместоимение, модално удостоверяващо отразения в указанието административно-делови буквализъм на разбирането за отношенията между „нещата" и техните „художествени" образи.)

Едва ли това обстоятелство е впечатлило в началото на 30-те привлечените художници, но, най-вероятно заради неизбежната детерминираност на тълкувателската си позиция, сега преценяваме като симптоматично в обявата за конкурса съседството между думите „трапец" и „плакат".

Обременени от познавателни натрупвания върху спецификаторските дискурсивни практики, върху браншовите идиолекти, изобщо – върху стратификационно обоснованото функционално разслоение между социолектите, ние сме склонни да „подозираме" думите в съучастие спрямо онази познавателна процедура, наречена от М. Фуко „установяване на концептите".[22] Предполагаемото концептуализиране на обособените две думи като понятия

[22] **Фуко, М.** Археология знания – Киев, 1996, с. 56–64.

в категориалната система на родния художествен авангард, разбира се, трудно се поддава на априорни „подозрения“ в пълноценна доктриналност, но по повод статута им на мирогледни емблеми, снемащи тенденциите в естетските рефлексивни нагласи от 20-те и 30-те, по наше мнение, не бива да се съмняваме. Поне въз основа на очевидната визуална свързаност между геометричната фигура „трапец“ и ресурса на линеарното изображение, както също между жанра „плакат“ и експресивната тенденциозност на изобразителния схематизъм, на пиктографизма.

Ако търсим ефектна формулировка, може би трябва да кажем, че началото на авангардисткото пристрастие към линеарността следва да бъде свързано с края на импресионистичния поантилизъм. Идва ни на ум и друга, по-ефектна модификация на тази формулировка, според която импресионистичният поантилизъм би се оказал „зачеркнат“ от експресионистичната линия... Всъщност, след случая „У. Хогарт“, своеобразията на чийто контур са трайно фиксирани в изкуствоведския термин „хогартова линия“, подхванатият наново през 1907 г. от В. Воринger разговор за линията като за стилово класификационен детерминант в изобразителното изкуство поставя началото на първия съществен дебат върху нейните експресивни, че и мирогледни функции. Съвсем в духа на класическата традиция коментарът върху изходните начала да не започва без позоваване върху древните, В. Воринger цитира един стих от Албий Тибул: premium in mundo fecit deus timor (първо на света бог създаде страха; превод на Н. А. Георгиев), чрез който съвсем младият тогава изследовател въвежда в обращение думата „страх“. Тя се оказва реторически подстъп към важното за него понятие „агорафобия“, чрез което той преназовава предлогическия познавателен страх от хаоса. Именно линията като средство за визуална редукция на непознаваемия хаос В. Воринger осмисля в качеството ѝ на визуален еквивалент на познавателния стремеж към абстракция, т.е. – към познание чрез редукция, чрез опростяване или пък чрез четивен схематизъм. Според думите на В. Воринger, този исторически и стилов избор е направен, за да бъде наложен върху изображението „печатът на вечността и да се изтръгне то от преходността и произвола.“[23] Допълваме – за да се изтръгне то от произвола на потискащо неизброимите и илюзорно незакономерни алоформи на прототипа. С други думи, целият стилов изобразителен регистър, заключен между кристалинно-закономерните форми на орнамента и, например, графическия портретен етюд, изпълнен без симулиращи натурата техники[24], притежава притчово-паремийна телеология, неговата мирогледна същност е

---

[23] **Воринger, В**. Абстракция и вчувствуване. – София, 1993, с. 60.

[24] Или своего рода „внезапни рисунки“, както ги нарича повествователят в Ч. Мутафовия „Дилетант“ (**Мутафов, Ч**. Дилетант. – София, 1992, с. 58), изпълнени без предварително техническо обезпечение и под натиска на недостигащото време. Такива „внезапни рисунки“, каквито представляват линеарните експромпти на А. Модилиани, които почти изчерпващо се домогват до харизмата на А. Ахматова, макар и с цената на много спестен графит.

взряна в неизменните жизнени принципи или, както би казал Ю. М. Лотман, към „централното текстопораждащо устройство". В този смисъл абстрактното, редуктивно схематизираното изображение наподобява „примитивизма" на контрамиметичната изобразителна нагласа, но примитивът в него следва да бъде тълкуван не като екстатичен порив към автентизма на родното, автохтонното, а като рязкост на познавателната експресия, като такава хипертрофирана рязкост на „формулировката", която прави познанието на твореца разбираемо, видимо. Елемент от контурния състав на геометричните форми, чиято „кристалинна закономерност" (А. Ригъл) е въжделена цел на човешкия стремеж към познавателна хармония, линията в разбирането на В. Воринтер добива статут на предавангардистка графична идеологема, удобно въдворена в почти готов вид в доктрината на експресионизма и кубофутуризма. Броени години след знаменитата дисертация на В. Воринтер, през 1911 г. В. Кандински смело надстроява свои прозопопейни конструкции върху изводите на предходника си в апологията на линеарността: „...квадратът, кръгът, триъгълникът, ромбът, трапецът и прочие неизброими форми...са равноправни граждани на духовната държава."[25] Най-чистите проявления на абстракцията той естествено вижда в същата естетически спорна орнаментика[26], която, независимо от маниерните опити на Н. Райнов тя да бъде стилово легитимирана у нас, подвежда в изкушение по собствената си „модна" естетическа *линия* дори такива автори, чиято творческа рефлексия е твърде миметична. Един от тях е Ст. Л. Костов, който изненадващо, в съавторство с художника-декоратор С. Баджов, насочва приблизително по същото време вниманието си към шевичните орнаменти.[27] Ориентацията на неговия съавтор-художник към декоративната орнаментика, макар и професионално мотивирана, удивлява със своята устойчивост. През 1927 г., вече отдавна преподавател в декоративния отдел на Художествената академия, С. Баджов печели трета награда в конкурс за проект на персийски килим, обявен от килимарската фабрика на Борис...Персийски.[28] Първа и втора награда в същия конкурс печели известният художник Н. Кожухаров... А самата обява за конкурса (впрочем, тази типографска практика към края на 20-те е вече твърде последователно представена) е рамкирана като че ли с конкурсни проекти за шевични или килимарски орнаменти...

За да не превръщаме обаче в специален акцент на разказа си орнамента, видян в началото на века като проява на „най-висше естетическо преживяване" заради радикално изразената чрез него „потребност от себеотчуждаване" (Selbstenäßerung)[29], както и за да не се налага използуването на множество спе-

[25] **Кандинский, В.** О духовном в искусстве (живопись). – Ленинград, 1989 (1911 г.), с. 28.

[26] Цит. съч., с. 60.

[27] **Баджов, С.** Ст. Л. Костов. Български народни шевици. –София, 1913.

[28] **Сирак Скитник.** Конкурс за килими. – *Слово*, 23 дек. 1927.

[29] **Воринтер, В.** Цит. съч., с. 45.

цификаторски понятия като „ластар“, „палмета“, „нордическа плетеница“ и пр. за неговото описание, ще посочим единствено самодостатъчната му същност на украса, изградена в повечето случаи чрез закономерно възпроизводство на линеарни конфигурации. Именно в тяхната априорна антимиметичност е най-видимо изразена „абсолютната художествена воля“, разбирана от В. Воринге като „воля за форма“ или волева „потребност от стил“. В този смисъл естетическата наслада, предизвикана от съзерцанието на орнаментална украса, е хипертрофично „обективирано себенаслаждение“ (В. Воринге), тъй като погасява страха от хаотичната неизброимост на формите чрез успокоително „себеотчуждаване“ от този хаос, част от който представлява и собствената непознаваемост на самия съзерцател....

Подета от радикалния контрамиметизъм на авангарда, доктриналната същност на линеарността твърде бързо „надмогва“ конкурентните експли-