ИВАН ВАЗОВ И КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ – ВЪВ/ОТВЪД ХРИСТОМАТИЯТА

Изданието излиза с финансовата подкрепа на програмата
„Помощ за книгата“ – Министерство на културата

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Иван Вазов и Константин Величков – във/отвъд Христоматията

Съставител и редактор Бисера Дакова

София, 2020

© Бисера Дакова, съставител, 2020
© Георги Иванов, дизайн на корицата, 2020
© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература, 2020

ISBN 978-619-7372-27-4

За сборника са използвани шрифтовете **Linguistics Pro** и **Libra Serif Modern** на Стефан Пеев, www.localfonts.eu

Съдържание

Предисловие 9

I.
„ВЕЛИЧКОВ – ВАЗОВ“. ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКА ИНВЕРСИЯ

Петър Велчев
Константин Величков и Иван Вазов 19

Милена Цанева
Иван Вазов и Константин Величков –
едно плодотворно приятелство 35

Михаил Неделчев
Вазовите и Величковите Българии и чужбини 51

Николай Аретов
Три маргинални мемоара за борбите:
Ив. Вазов, Ив. Е. Гешов, К. Величков 64

Бисера Дакова
Иван Вазов и Константин Величков в сп. „Художник“:
разноредия/редополагания 73

II.
ФИГУРАТА КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ

Огняна Георгиева-Тенева
Християнско смирение и гражданска непримиримост
в детското творчество на Константин Величков 87

Росица Чернокожева
Стиховете за деца на Константин Величков – психограма на порастването 96

Калин Николов
Изобразителното изкуство в разбиранията на Иван Вазов и Константин Величков 107

Светлана Стойчева
Писателят-художник и художникът-писател Константин Величков 116

Румен Шивачев
„Писма от Рим“ – ракурси на епистоларното в рецепцията на културноисторическото 134

Венцислав Шолце
„Писма от Рим“: естетически фрагменти и литературноисторически възможности 142

Яни Милчаков
„Дон Кихот“ на Константин Величков: автобиографизъм, културна естетизация и „провинциална“ конкуренция (Световно културно събитие и български литературни нрави) 162

III.
ИВАН ВАЗОВ – ОБЕКТ НА ВПИСВАНЕ, КАНОНИЗИРАНЕ И РАЗНОЧЕТЕНЕ

Цветан Ракьовски
Как се става класик? (Иван Вазов в Христоматията на Константин Величков от 1890 *г.*) 183

Катя Зографова
Исторически, политически, социокултурни и държавни механизми на славата на Патриарха 192

Мая Горчева
„Рожкове обичате ли?“ La Gaya Scienza за литературата и езика на Вазовите „Чичовци“ 208

Пламен Антов
Бенковски и Волов в „Епопея на забравените“. Структурно-композиционна и философско-историческа логика в цикъла 224

Людмила Хр. Малинова
Съба Вазова....242

IV.
БЪЛГАРСКА ХРИСТОМАТИЯ (1884) – ЛИТЕРАТУРНОИСТОРИЧЕСКА ИНСТИТУЦИЯ ИЛИ ПОСТИГАНЕ НА КУЛТУРНАТА ИДЕНТИЧНОСТ?

Сава Сивриев
За сонетите в „Българска христоматия“ 259

Николета Пътова
Христоматийното признание на драматурга Добри Войников през критическите аргументи на Иван Вазов и Константин Величков....276

Татяна Стойчева
„Българска христоматия“: преводите, българското приобщаване към европейската литература и култура и българската културна идентичност 289

Биляна Курташева
„Българска христоматия“ – открития и отсъствия 303

Автори....315

Предисловие

I. „Величков – Вазов“. Изследователска инверсия

Този сборник би могъл да се появи по всяко време и да изглежда навременен: тематиката на проведената през декември 2015 г. конференция „Иван Вазов и Константин Величков – във/отвъд *Христоматията*“ е непреходна, но не заради юбилейността или заради честването на двамата големи творци, законодатели на Новата българска литература, а заради неснемаемата актуалност на проблема за границите, йерархиите, статута на *христоматийното*, респ. на класическото художествено пространство.

Както би следвало да се очаква, настоящият сборник е явно асиметричен откъм „христоматийно“ гледище: интересът към Константин Величков, текстовете, посветени на творчеството му, на неговата културна и публична фигура решително вземат превес. Налице е инверсия, значещо преобръщане в осмислянето на прочутата авторова двойка. Най-неотстъпен в този подход към двамата автори е текстът на Петър Велчев, изключително богат откъм фактология и на продуктивни изводи със сентенциозно-формулна стойност, каквото е например сравнението на Иван Вазов с „един чорбаджи Марко, само че без челяд“, за разлика от Величков, у когото е съзряно „нещо Бойчо-Огняновско“. Един текст, който налага изцяло различна представа за полагането на фигурите в пространството на българската класика, преминавайки през разнородни класификации и категоризирания (дори расови), без да изпада в субективни пристрастия, въпреки неприкритото симпатизиране към екстравертния тип *Величков*. В случая е важно детайлното отсеняване и съизмерване на различните функции у двамата автори: поет, белетрист, преводач, критик, литературен историк, драматург.

В този смисъл и при бележития вазововед Милена Цанева е доловимо преакцентуване на изследователския ракурс: в нейното христоматийно, откликващо на определени читателски нагласи изложение за отчет-

лива структура на литературноисторическите заключения и послания, фигурата *Вазов* е по-скоро инструментът, чрез който бива откроено делото на Константин Величков, като особено ценни са непрестанните успоредявания между текстовете на двамата, чрез които бива неусетно възсъздаден яркият интертекст „Вазов – Величков".

Изцяло в продуктивната орбита на паралела попада изследването на Михаил Неделчев, в което политическите послания и контекст зазвучават с всевъзможни актуално-болезнени интонации и препратки към съвремието, като отново К. Величков бива откроен във възвисеността на своите опозиционни жестове и изгнаничества-неприемания на дадена социополитическа реалност. Разбира се, проблемът за откриването на собствената *Родина*, за при-родняването в носталгично облъхнато място (Цариград) или в емблематичен топос (Флоренция), както и за отчуждението от *българите*, е вечен екзистенциален проблем, осъзнаван в присъщата му острота през кризисни периоди.

Все така паралелно биват редополагани К. Величков и Ив. Вазов и в други изследвания, като е изтъквана тяхната различност, разнопосочие, отделеност един от друг, профилираността на културния формат на всеки от двамата. В текста на Николай Аретов, където са сравнени не просто три маргинални мемоара, а три текста – поради ред причини останали нечетени, непопулярни и непознати, е важно засрещането между „Неотдавна" (1881), Вазовия белетристичен дебют, един непринудено написан и увличащ наратив, и „В тъмница" на К. Величков (1899), текст, бележещ вече натрупана белетристична зрялост. В случая изследователят е привлечен от „интелигентския" мемоар с ерудитски отпратки, който отявлено е бил премълчаван през соцдесетилетията и държан в периферните зони на знанието.

Моят текст също е изграден върху паралел – върху съизмерването на мимолетните присъствия на Вазов и Величков, на контекстуализирането на техните фигури в сп. „Художник" (1905–1909). Проявите на двамата автори в това изключително издание дават възможност да се фиксират корените на манифестния антимодернизъм на Вазов, който ще се прояви през 1910 г. и към който той ще се опита през 1911 г. да приобщи и К. Величков, именно възползвайки се от създадената представа за културното им единомислие. Величков обаче е проявил прежде времен (и първи по рода си у нас) усет към иновативната, същински модернистична лирическа похватност и тематика, рецензирайки възторжено

(все около 1905 г.) ръкописа „Venus primitiva“, загубен или откриваем в архив на Теодор Траянов.

II. Фигурата Константин Величков

Разгръщането на фигурата *Величков* в рамките на този сборник протича както в посоката на очакванията, така и обратно – с открояване на ненадейни страни от личността му. Очаквано е провижданото на К. Величков като автор на поезия за деца, като схващането му като „детски поет“ априорно бива надхвърлено чрез вглеждане в християнската проблематика, която стихотворенията му за деца спонтанно и не-пропедевтично излъчват. Така „лирическият суверенитет“ работи срещу „моралистичния дискурс на детската ни литература от XIX в.“ (Огняна Георгиева-Тенева). От друга страна, посредством питането „кой говори в тази поезия“ би могъл да бъде психоаналитично предефиниран лирическият субект в това творчество (Росица Чернокожева).

Художникът Константин Величков като изразител на определени естетически нагласи и тежнения на граничното време между XIX и XX в. би трябвало да е обект на анализ в текста на Калин Николов, където обаче постиженията на К. Величков в тази област са по-скоро изредени в тяхната общоизвестност, докато погледът на автора изкуствовед е насочен предимно към острата наблюдателност на Ив. Вазов за естетико-идеологическото въздействие на героико-патриотическа литография – характерен мотив, изведен от емблематични текстове на класика („Немили-недраги“, „Великата Рилска пустиня“). Всъщност, видяно от подобна перспектива, Вазовото творчество разкрива съвсем нови свои измерения.

Взаимоогледването на двете творчески същности, лица, артистични битиета на К. Величков – отграничаването им едно от друго и тяхното пресрещане, съвпадението на теми и образи между живописните платна и поетическите произведения, диалогизиранията, породени между визия и слово, е изключително фината оптика на тълкуване в текста на Светлана Стойчева. Приносни са идеите за изследване на поредицата „вербално-иконични автори“ в българската литература, както и за привеждането на „ненарисуваните картини“ на К. Величков също под знака на анализа.

К. Величков като автор на „Писма от Рим“ (1895) – на жанрово обозначения и изплъзващ се от всякакви жанрови определения текст – е

същностният проблем, към който Румен Шивачев и Венцислав Шолце разкриват своите промислени подстъпи на четене, достигайки извода за нееднозначната функция на К. Величков като повествовател в този текст, където той е не само есеист, изкуствовед, културен историк, или само персона, епистоларно доверяваща се някому. Взирайки се с аналитична вещина в тази специфична творба на К. Величков, непрестанно обмисляйки наративното ѝ своеобразие, Р. Шивачев стига до интригуващото заключение за „недостатъчната личностовост на субекта в тези писма“, докато В. Шолце открива „почти иронична дистанция между повествователя и шедьоврите, коментирани от него“, след като още преди това е отбелязал и съвместеността между „историзиращи изказвания с метафизически изказвания“. В действителност тези два текста очертават – чрез „Писма от Рим“ – един кръг на високотеоретична проблематика, обособявайки вътре в сборника самостойно изследователско ядро, което би могло да се разгърне в непредвидими проблемни посоки.

Въпреки разколебаната идентичност на повествователя в „Писма от Рим“, К. Величков се откроява преди всичко като субект на интимното, изповедно писане – рефлектиращ, съзерцателен, дълбинно изживяващ битието. Той е ерудиран поет, обигран и обиграващ се в сложни поетически форми, които пръв пренася в българската литература. Това се потвърждава от професионалния стиховедски, културологичен и, разбира се, социологически фундиран анализ на Яни Милчаков, от профилираната му вгледаност в недотам известното стихотворение „Дон Кихот в България“ (П. Велчев също обръща внимание върху тази забравена творба, притежаваща несъмнена антологична стойност). Освен че ни предлага ценната история за развоя на *секстината* като поетически жанр, Я. Милчаков непрестанно успоредява заявеното от поета Величков със споделеното от него в *Дневника* – тъкмо това взаимоотекване между двата типа дискурс прави възможно обгръщането на цялостната писателска личност. За силната проникновеност на изводите у Я. Милчаков свидетелства и великодушната му метаирония към спекулативния литературоведски дискурс, към нерядко набързо изнамираните бомбастични терминологии и класифицирания: „Модерният хуманитарист може да посочи в това единство съвсем основателно „дискурсивен ред“, „режим“, „диктат“ или „символичен трансфер“. По-примамливи за литературоведска рефлексия изглеждат именно безредията и спорното съществуване на йерархиите между „висока“ и „ниска“ литература...“.

Би могло да се твърди, че хипотетичното писане на Мария Огойска – хипотетично, доколкото достоверно се опитва да реконструира съдбата на един неизвестен текст от К. Величков, следва една от зададените посоки в изследването на Я. Милчаков: да съпоставя разностранните книжовни занимания на този автор (в случая превода на Псалтира), да проследява как разнородните дискурси на К. Величков се наслагват и отразяват върху съкровено-приватната тоналност на *Дневника*.

III. Иван Вазов – обект на вписване и канонизиране

Както вече стана дума, в този сборник *Вазов* се явява в нетипичната позиция на засенѐн, фонов писател, като на преден план бива изведен политическият изгнаник, културният деятел и пламенен общественик, не(про)четеният автор Константин Величков. Още по-любопитен е резултатът, че Вазов бива изследван тук предимно като обект на канонизиране, и то във втората *Христоматия*, чийто съставител е именно К. Величков (Цветан Ракьовски). Вазов е разгледан като обект на честване, което притежава своята богато документирана история и съзряваща във времето ритуалност, както и „своята логика“ (Катя Зографова).

В сборника *Вазов* ще бъде включен и в режима на едно своеобразно контекстуализиране: например между епикурейската съзерцателност в повестта „Чичовци“ (1885) и фундаменталното Ницшево съчинение „Die fröhliche Wissenschaft“ (Веселата наука), като подобна контекстуализация е напълно оправдана, ако имаме предвид едновременната поява на „веселата“ Вазова повест и антирационалистическия трактат на Ницше (Мая Горчева). Обглеждайки и припомняйки в ярки детайли лековато-хумористичните произведения на Вазов, Мая Горчева успява да реабилитира, да съживи тази *нехристоматийна* страна от творчеството на сериозно патетичния класик и да прокара тезата за неправомерното четене, за едностранчивото битуване на това творческо дело в масовото читателско съзнание.

Други автори в сборника се насочват към изследване на специфични „ниши“ във Вазовите творчески проявления, повече или по-малко нехристоматийни. Прибягвайки до една хайдегерианско-хегелианска оптика на тълкуване, Пламен Антов тезисно разграничава *историческо* от *екзистенциално*, *народно* от *индивидуално*, вглеждайки се в „индивидуалното

битие към смъртта“ (Хегел), в начина, по който то бива възсъздадено в поемите „Бенковски“ и „Волов“. На преден план в това изследване се откроява фигурата *Волов*, именно като въплъщение на „модерния *вътрешен* индивид“, който опонира не само на фигурата *Бенковски*, но и е в разрез с цялостния одически патос на цикъла – с внушенията за откритост, соларност, театрална народна публичност.

Николай Чернокожев се занимава с един „централен италиански сюжет“ – *Мойсей* – и с неговите вариации у Вазов (1884; 1892). Препрочитът на Вазовата творба е повод да бъде възпроизведен ключовият интертекст „Вазов – Пенчо Славейков – Величков“, като сред важните съпоставяния между ранните и късните, вече утвърдени варианти на отделните текстове, можем да си припомним забравения социален финал на Пенчо-Славейковото стихотворение „Микел Анджело“: *В борба роден, води ги на борба – / Мойсее, говори!*

Привидно усамотен в този сборник изглежда текстът „Съба Вазова“ (Людмила Хр. Малинова). Тук обаче става дума не за Вазовата биологическа и духовна родителка, а за самото нейно раждане като автор мемоарист, за дарбата ѝ да повествува. Оказва се, че Съба Вазова е не само поощрителката на съзряващия поет – в някакъв смисъл тя се явява негова спътница или предходница в областта на разказването.

IV. „Българска христоматия“ (1884) – литературноисторическа институция или постигане на културната идентичност?

До момента преднамерено пропусках един отявлено задълбочен и конституиращ текст спрямо фигурата *Вазов* – именно неговото забелязване, провиждане като литературен историк, като провидец на новите художествени тенденции, като концептуално промислящ понататъшния развой на българската литература. Тази реабилитация на Вазов като автор с литературноисторическа нагласа върви ведно с постановяването на „Българска христоматия“ (1884) като литературноисторическа институция (Сава Сивриев). Всъщност изследването „За сонетите в „Българска христоматия“ е и вглъбяване в техниките на превод (преведените от Вазов сонети от Адам Мицкевич са сравнени със съвременните преводи на Димитър Горсов). С това изследване, което се стреми да обхване присъствието на Вазов в „Българска христоматия“ като литературен историк и като преводач с определени предпочита-

ния, който прави решаващи избори, се отваря и последният значим дял в сборника: за мястото, функциите, *жанра*, позиционирането на „Българска христоматия“ (1884) в литературноисторическия процес.

Така например Николета Пътова се занимава с дисквалифицирания и силно подценен (от съвременно гледище) образ на драматурга Добри Войников в *Христоматията*. Суровите, безпощадни отрицания на неговото драматургично наследство, изравняването на този „безталантен писател“ с прословутия Т. Х. Станчев – строгите отсъждания, които могат да се прочетат в Предговора на *Христоматия*-та, по всяка вероятност принадлежащи на перото на К. Величков, биват опровергани от по-сетнешните литературноисторически изследвания и опуси. Един пункт, в който „Българска христоматия“ (1884) се проявява като необективна инстанция. Ала възможна ли е литературноисторическа обективност там, където приближението до художествения феномен е отвъд пределите на допустимото, а влезлият в ролята на литературен историк и съдник е сам активен драматург от същия период, сам школуван в образците на класицизма?

Различен и дистанциран е подстъпът на Татяна Стойчева към *Христоматия*-та. Изследователката е привлечена предимно от стратегиите на представяне на *чуждото* в този текстови корпус на редополаганията и от неговото вписване сред *своето* като поредица *активи* – елементи, които помагат за съграждане на собствената културна идентичност. Въпреки критичността на авторката спрямо несъвършенството и подмяната в преводите в *Христоматия*-та (неизбежни ефекти на препревода, т.е. на превеждането от език посредник), в заключенията си Т. Стойчева все пак достига тезата за „надмогването на чуждостта на чуждите текстове“.

В този смисъл подобаващ финал на последния дял е особено приносното изследване „Българска христоматия“ – открития и отсъствия“ на Биляна Курташева – един изследовател, който е постулирал сборниците, антологиите, христоматиите като същностен обект на своите научни дирения. В случая Б. Курташева се занимава не само с модификациите на жанра *христоматия* в Новата българска литература, не само прецизно го отграничава от *антологията*, но и обстойно анализира структурите и културните съотношения вътре в *Христоматия*-та, разкривайки ред асиметрии (компенсираната липса на жанра *роман*, завоалираното присъствие на жените писателки като авторки на писма и т. н., достигайки до провокативната теза за „възникване на персонализма“ именно в „Българска христоматия“ от 1884).

С тази констатация бих желала да завърша встъплението си към текстовете в настоящия сборник: по принцип изследванията тук подлагат на изпитание утвърдени литературоведски тези, представи, понятия, което не е търсено и постигано самоцелно, а чрез съсредоточаване върху „неосветените места“ от българската литературна история. Единствено така Иван Вазов би могъл да се окаже съзвучен с Фридрих Ницше, а Константин Величков – водещата фигура във вечния тандем, в който присъствието му неизменно е изглеждало допълващо, подсилващо, камерно удвояващо Вазовото.

Бисера Дакова

I.
„Величков – Вазов“. Изследователска инверсия

Петър Велчев

Константин Величков и Иван Вазов

KONSTANTIN VELICHKOV AND IVAN VASOV

A comparative analysis of Konstantin Velichkov and Ivan Vazov as important writers in Bulgarian culture and as citizens has been done for the first time in the study. Parallels are established between the worldly and creative peculiarities, temperaments, anthropological characteristics, and etc. of Velichkov and Vazov.

Keywords: anthropological characteristics, co-authors, Reception, Ivan Vazov, Konstantin Velichkov

Ний в живота братя бяхме,
същи следвахме кумири,
дружно страдахме и пяхме
на сродените си лири.

Ив. Вазов

Имената на Величков и Вазов открай време съществуват някак редом в пространството на нашата културно-историческа памет. И не само заради многолетното, сърдечно и с нищо непомрачено приятелство между двамата писатели, напомнящо дружбата между Шилер и Гьоте, Пушкин и Делвиг. Като рожби на духовно-политическия подем на националното ни Възраждане, и Величков, и Вазов са първостроители на нова България, на нейната държава и култура. Не бива да пропускаме и факта, че произведенията на автори като Ив. Вазов, К. Величков и Ст. Михайловски са ярко свидетелство за въздействието на романската култура върху отечествената ни литература.

Онова, което сближава Вазов и Величков, е общото им възприятие на Априлското въстание, въпреки че единият е участник в него, а другият – само очевидец и изобразител. Според Величков то е „като някой вулкан“, „не въстание, а буря“ („В темница“), а по думите на Вазов въстанието е израз на „умствено опиянение“ и „сюблимно безумство на народа“ („Под игото“). Тези характеристики са основополагащи не само като художествени, но и като народопсихологически обобщения.

Онова, което обединява крупни фигури като П. Р. Славейков, К. Величков и Ив. Вазов, е, че те изповядват русофилството като част от изконната религия на Българското национално възраждане, ала над всичко поставят любовта към Отечеството. Тази диалектика е определяща и в емоционално, и в политическо отношение. По думите на Михаил Маджаров: „Те вярваха, че интересите на Русия могат да се различават понякога от българските, но всякога съвпадат повече с тях, отколкото интересите на която и да било друга държава“[1].

Това че един и същи учител – Йордан Ненов, знакова фигура в нашето образование през епохата, е обучавал в класното училище и Вазов, и Величков, може и да е обикновено стечение на обстоятелства. Никак не е случаен фактът, че като граждани на една и съща епоха те са съратници и в културната, и в политическата си дейност. Нещо повече, те формират някакъв своеобразен тандем. Налице са ситуации, когато те участват, творят, действат, както се казва, рамо до рамо.

Двамата съвместно списват създадения по инициатива на Величков пловдивски вестник „Народний глас“ (1879–1885), като понякога им се налага да се трудят заедно над един и същ текст. По този повод Захари Стоянов пише: „Тези двама интелигенти са две души в едно тяло и обратно. Дотолкоз им се съгласяват възглядовете по различни социални политически въпроси, щото много пъти една статия, написана дополовината от г. Величкова, бивала свършвана от г. Вазова, без да пострада ни най-малко нишката на мисълта, а това е рядкост в новите времена“[2].

Тъй като статиите най-често са били неподписани, за изследователите съществува проблемът: кое принадлежи на перото на единия и кое на перото на другия? С други думи, повтаря се историята с фейлетоните на Каравелов и Ботев във вестниците „Свобода“ и „Независимост“. А

[1] **Маджаров**, М. Вазов и Величков като политици. – В: *Златорог*, г. XXII (1941), № 1, с. 33.

[2] Цит. по: **Величков**, Константин. Съчинения в пет тома. Т. 5. София, 2005, с. 550.

да не забравяме, че Величков и Вазов са съавтори, пак в румелийския си период, на комедията „Мортагон“.

Любопитно е да открием как една и съща тема някак едновременно индуктира продуктивното въображение и на двамата поети. През август 1881 г. намиращият се по това време в Милано К. Величков пише остропублицистично стихотворение по повод на това, че натрупаните камъни за бъдещия паметник на Левски в София три години лежат потънали в „нечистотии“ и „на ветровете са за смях“. Стихотворението е отпечатано в пловдивското списание „Наука“, 1881, кн. 6. А както е известно, през октомври същата година в своята стихосбирка „Гусла“ Вазов публикува забележителната си, ненадмината и до днес, поема за Апостола. И Величков, и Вазов с еднаква сила се възмущават, че съвременниците нехаят за героите, пролели кръвта си за България. Вазов увековечава това възмущение в емблематичното заглавие на своя цикъл „Епопея на забравените“. Прочее, паметникът на Левски е издигнат чак през 1905 г.

В Пловдив Величков и Вазов участват в събитията около съединението на Княжество България с Източна Румелия, но ролята на Величков е по-активна; той още преди това е вече депутат в Областното събрание и директор (т.е. министър) на просвещението. В Пловдив двамата издават списание „Наука“ и съставят знаменитата двутомна „Българска христоматия“ (1884), в която те се изявяват и като автори, и като преводачи. Книгата е забележително за времето си културно дело, положило систематично начало, както на антологизма, така и на преводната рецепция на чуждите литератури в България.

В един от кабинетите на д-р Константин Стоилов (1894–1899) Величков и Вазов са министри. По-точно казано, Величков отстъпва поста си на своя приятел, очевидно за да го привлече към по-активна обществено-политическа дейност, но авторът на „Под игото“ престоява само година и половина на този пост, без да бъде запомнено с нещо управлението му. Главният му интерес си остава литературата.

Фактите, с които разполагаме, свидетелстват, че почти винаги, когато двамата действат в тандем, водещата фигура е Величков, въпреки че е няколко години по-млад от Вазов. Историята познава много подобни случаи, защото не възрастта, а характерът на човека е, който го прави водач. Ето как в стихотворението „Пред ликът на К. Величков“ Вазов характеризира дейната, борческа, целенасочена натура на своя събрат в живота и в литературата:

Дух възвишен, благороден,
дух залюбен в красотата,
син велик на края роден
по сърцето, по делата,

ти възторжено отдаде
в непрекъснат бой със злото
свойте сили, вечно млади,
на великото, светото.

Това, писано през 1919 г., стихотворение неслучайно е част от сбирката „Люлекът ми замириса“ – лебедовата песен на Вазов. В него маститият, прославен поет с болка се връща към образа на отдавна покойния си приятел от младини:

Ах, смърт, всичко що отвлача,
на България отне те!
И на мен отне те! Плача
и напразно викам: „Де те?“

До смъртта на самия Вазов остават само две години, поради което стихотворението звучи като едно второ сбогуване. В края на живота си Вазов още веднъж дири упование в спомена за великата си дружба с един велик човек.

Неволно възниква асоциация със знаменитите думи, които Константин-Кирил отправя към своя брат и сподвижник Методий: „Ето брате, ние бяхме една двойка, впрегната да тегли една бразда и аз, завършил своя ден, падам на нивата“.[3] Макар и ролите да са разменени, смисълът на думите е един и същ.

Най-общо казано, отношенията между Вазов и Величков неизменно се отличават с взаимно възхищение и уважение към таланта или поведението на другия. В писмата си до Вазов и в рецензии за една или друга негова книга Величков просто не може да намери достатъчно силни думи, за да изрази обичта си. По повод сборника с разкази „Пъстър свят“ той пише: „Не виждам никога без радост една Вазова книга. Нещо би ми липсвало, ако всяка година по известно време не срещна по прозорците на

[3] **Пространно** житие на архиепископ Методий. – В: *Стара* българска литература. Т. 4. София, 1986, с. 72.

книжарницата някое произведение, на което да се краси неговото име“.[4] За периода от 1881 г. до 1904 г. Величков публикува множество отзиви за различни Вазови съчинения. Вазов пише за Величков няколко статии, дава интервю по повод смъртта му, посвещава му стихотворение.

Описвайки запознанството си с Величков в една българска книжарница в Цариград през 1870 година, Вазов споделя, че тази кратка среща ги е „свързала завинаги“.[5] А в интервюто след смъртта на Величков той казва за него, че и „най-големите му противници“ не са били в състояние „да му откажат благородството на характера, силата на таланта и незапетнимото му почтенство на обществен деятел и честен човек“.[6] Фразите, които цитирам, не са единични случаи, а само малка част от ласкавите оценки и характеристики, които си разменят двамата.

Жалко е, че една голяма част от кореспонденцията между тях не е достигнала до нас. Величков грижливо е опазил Вазовите писма, а Вазов със свойственото му нехайство към ръкописи не е съхранил всички Величкови писма до него. По този повод той още навремето сурово е порицаван от проф. Ив. Шишманов. Доста са нещата, свързвали Величков и Вазов, създавали хармония между двамата, но по-важно е да си дадем сметка за различията между тях. Без една гносеологическа категория, каквато е различието, нито перцептите, нито концептите ни могат да дадат пълноценно познание. Пък и нали крайностите се привличат. Вазов и Величков се различават по много неща, а в някои аспекти са дори антиподи. Налице са качества, които единият притежава, а другият – не. И обратно. Ала те вървят редом в името на общите исторически и културни задачи, които поставя пред тях епохата.

Вазов е син на търговец, чийто поминък не върви много успешно. Получава основно образование, след което учи в епархийско училище, без да го завърши. Принуден е да се самообразова, което постига чрез упорит труд и поради огромния си природен талант. На стари години споделя: „Колко скърбя, че не съм бил в университет. А имах възможност, като бях емигрант в Одеса. Защо не се записах да слушам лекциите на някои професори. Време имах достатъчно. Как щях да допълня знанията си!“[7]

Величков произхожда от заможно семейство. Баща му е един от градските първенци на Пазарджик. След като получава първоначално

---

[4] *Летописи*, г. III (1902), № XXI, с. 286.

[5] **Вазов**, Иван. Събрани съчинения в 20 т. Т. 18. София, 1957, с. 779.

[6] В. „Ден“, 7 ноем. 1907.

[7] **Шишманов**, Ив. Д. Иван Вазов. Спомени и документи. София, 1930, с. 95.

образование в родния си град, следва шест години във френския Lycée impérial в Галата сарай и получава диплом licencié ès lettres, т. е. има завършено висше образование. Литературният му талант е ранозреен, а освен това е даровит художник. Ако двадесетгодишният Вазов обръща внимание върху себе си със стихотворението „Боръ̀т“ (1870), седемнадесетгодишният Величков е вече автор на драмата „Невянка и Светослав“ (1872), която се играе с небивал успех в Цариград и в много български градове. По-късно Величков следва право в Париж и живопис във Флоренция. Образованието на Величков бездруго създава у него предпоставки за по-систематичен книжовен труд и това се проявява през последното десетилетие от живота му.

Вазов и Величков принадлежат към различни антропологично-расови типове. Първият е представител на динарската (или адриатическа) раса, „просмукала се“ в нашите земи от Запад, от Сърбия и Македония. Вторият е представител на медитеранската (средиземноморска) раса, „просмукала се“ у нас от Юг, от Византия. Терминът „просмукване“ е на акад. Методи Попов, комуто принадлежат и горните характеристики.[8] Ясно изразените различия между брахицефалния тип, представен от Вазов, и доликоцефалния тип, представен от Величков, дават възможност за сравнително изучаване на духовните характеристики на двамата. Но това е едно по-специално изследване, което тук нямаме възможност да разгърнем[9].

И Величков, и Вазов са добри християни в най-добрия смисъл на думата, но са далеч от фанатичната, достигаща до мистицизъм религиозност на своя съвременник Стоян Михайловски. Тяхното християнство, ако използваме формулировката на Кант, е „религия в пределите само на разума“. То е нещо типично за българина и преди, и сега – неговата религиозност има повече общо с морала, отколкото с нещо друго.

Заслужава да се спомене, че Величков е масон. Посветен е през 1880 г. в Париж, където пребивава, за да следва юридически науки.[10] Това е разбираемо, щом става дума за една толкова активна личност на общественик, политик, държавник. Вазов не е бил масон (такива са братята му ген. Вл. Вазов и журналистът Б. Вазов).[11] А пък е и някак нелепо да си

---

[8] **Попов**, Методий. Наследственост, раса и народ. Расова принадлежност на българите: Четири лекции. София, 1938, с. 88–130.

[9] Вж.: **Pitier,** Eugène. Les races et l’Histoire. Introduction ethnologique a l’ histoire. Paris, 1924.

[10] **Недев**, Недю. Българското масонство (1807–2007). Пловдив, 2008, с. 490–491.

[11] Пак там, с. 486–487.

представим гения на българската литература като участник в тайни общества, както би било нелепо и по отношение на Левски и Ботев. Изброените различия се дължат на различните условия, при които се формират двамата писатели. Не трябва да се пренебрегват и психологическите особености и най-вече темпераментите, обусловили и характерологичните, и поведенческите аспекти от живота им.

Вазов е човек самовглъбен, мълчалив и дори някак саможив. Човек, който не обича да рискува. Негова психологическа доминанта е интересът към собственото литературно творчество, без него той просто не може да живее. Затова е и автор на толкова много и разнообразни произведения във всички жанрове. Само творбите му в мерена реч са над 1250! Сякаш, без да стихотворства, той не е можел да диша. Вазов е най-голям ценител на спокойствието. В анкетата на проф. Ив. Шишманов на въпроса „Кое развлечение Ви е най-приятно?“, той през 1895 г. отвръща: „Да си бъда вкъщи по халат“. Интересен психологически детайл е, че само на този въпрос Вазов отговаря не на български, а на френски: „Etre chez moi en robe de chambre“[12]. Ако за сравнение си послужим с персонажите от „Под игото“, Вазов е един чорбаджи Марко, само че без челяд, а у Величков има нещо Бойчо-Огняновско.

През последните единадесет години от живота си Величков си води дневник, който е интересен и като саморазкритие, и като документ за епохата. Вазов няма склонност към автоизповеди в писмена форма. Пък и за какво му е? Той си има за душеприказчик проф. Ив. Шишманов. Обществената работа много-много не привлича Вазов. За краткото време, през което е министър на просвещението, той лаконично се изказва, че това е било вредно за творчеството му, макар и да не е бил бог знае колко претоварен. Когато Константин-Стоиловият кабинет подава оставка, Вазов окончателно напуска политиката, а по-късно пред проф. Шишманов казва: „Простих се с поста си с убеждението, че не е трябвало да ставам министър“. И толкоз!

Величков е човек неспокоен, импулсивен, словоохотлив. Той е ентусиаст и един от най-ярките ни политически оратори. Склонен е да поставя общественото над личното благо. Искрен, наивен, доверчив, непрактичен. Прахосва много години от живота си, за да оправя народните дела. Сред многото му инициативи достатъчно е да спомена основаването на авторитетното списание „Летописи“ (1899–1905), въвеждане на За-

[12] **Шишманов**, Иван Д. Иван Вазов. Спомени и документи. София, 1930, с. 372.

кона за библиотечния депозит, който съществува и до днес, учредяване на Рисувалното училище (1896), за което Вазов казва: „Никога начинание не е било по-смело подфанато и с по-големи последици“.[13] Наследник на това учреждение е днешната Национална художествена академия.

А ето и една по-детайлна характеристика на Величков, меродавна, защото принадлежи на познаващия го отблизо Вазов: „Той беше нервен темперамент и често пламваше от гняв при виждането или спомнянето на нещо лошо или позорно, но в пламването си пазеше благородство в езика“. И по-нататък Вазов пише: „Поривист и вихрен в политическия си живот, Величков беше мил и благ в частния, и добродушен, и весел. Как беше очарователна беседата му, подсладена с духовитост и лек хумор, когато на трапезата му, почти винаги с гости, се лееше в приятна реч неговото благодушие“.[14] Какво живописно описание!

Едва ли е случайност, че общественият живот на Величков начева с един решителен жест и завършва с друг не по-малко решителен жест. Като ученик в Лицея по време на обяд в трапезарията той замерва с ножа за ядене свой съученик грък, задето е казал нещо обидно за българите. И му счупил един зъб. А малко преди да замине в последното си изгнание от България, той хвърля в лицето на корумпираните властимащи гневните фрази: „Живее се в поробена страна. Не се живее в опозорена страна, особено когато си се родил и си носил вериги за нея“.[15]

В устата на Вазов такива думи не са възможни. Първо, защото никога не е „носил вериги“, а Величков след погрома на въстанието лежи в турски зандани в Цариград и в Одрин. И второ, защото подобни фрази не съответстват на Вазовия характер.

Представлява интерес за нашата тема и паралелът между две стихотворения, в които Величков и Вазов правят своего рода рекапитулация на изминатия земен и духовен път. Ето как звучат тези, да ги наречем самооценки:

К. Величков – XXXIII сонет от Цариградския цикъл (1899):

Кой знае къде ще си свърша дните;
ще умра може би в чужбина аз,
но вярата, що сгрява ми гърдите,

[13] **Вазов**, Иван. Събрани съчинения в 20 т. Т. 18. София, 1957, с. 835.
[14] Пак там, с. 782.
[15] Интервю във в. „Ден“, 1907, бр. 1336.

не ще угасне до последний час,
на смъртний одър ще я викам с глас,
и тя ще ми склопи очите...

Ив. Вазов – „Моите песни“ (1913):

Не ме смущава див вой от омрази,
не стряска ме на завистта гневът –
спокойно гледам в бъдещето ази:
там мойте песни все ще се четат.

И двете стихотворения се оказват пророчески. Величков слага чертата под своя страдалчески живот, без да унива от несправедливия жребий, който му се е паднал. А пък Вазов жадува за литературната слава, която вече е получил приживе, и която, разбира се, е напълно заслужена. Работата е там, че не всички и невинаги получаваме дори и част от онова, което сме заслужили.

Имаме достатъчно основания да сравняваме житейските пътища на Величков и Вазов с известното от средновековната философия типологично деление: vita activa (активен живот) и vita contemplativa (съзерцателен живот). Сходно е значението на дихотомията: екстровертен и интровертен тип, за който говори Юнг. Става дума за личности, чиято психична енергия е насочена навън, към света, и личности, чиято енергия е насочена навътре, към собствения „аз“. Величков е роден за водач, за обществен лидер, защото е деятелна, инициативна натура. Докато Вазов обикновено се присъединява и се ръководи най-вече от правилата на здравия разум. Той предпочита да емигрира, дори когато това не е абсолютно наложително. През 1876 г., макар и да не е участник в Априлското въстание, той бяга в Букурещ. А през 1886 г., след абдикацията на Батенберг, бяга в Цариград, а оттам в Русия.

Позицията на Величков е борческа, свързана е с опита да се преобрази и да се усъвършенства кошмарният хаос на обществените сблъсъци. Това е една донкихотска позиция, обричаща на страдания и разочарования всеки рицарски жест. Неслучайно в най-хубавата си лирическа творба, поемата „Дон Кихот в България“ (1905), Величков изповядва:

От векове на смях светът ме взима:
на всичките езици Дон Кихот
значение на ум извеян има;

нека кръщават в дневния живот
онез, които хабят си мощта
по сънища и призрачни неща.[16]

Позицията на Вазов е съзерцание на външния свят и съсредоточаване в себе си, във вътрешното преживяване на красивото и доброто. Това е статусът на олимпиец от гьотевски тип, какъвто Вазов бездруго се е усещал. Тук следва да се добави, че творецът е, тъй да се каже, по дефиниция, егоцентричен. Той се смята принуден да опазва на всяка цена своята божествена дарба.

Любопитното в случая е, че още през ноември 1886 г. Величков е вече достатъчно наясно с положението на нещата в България. В писмо от Флоренция той пише на Вазов, който е отчаян от поредната политическа криза у нас: „Особено ти, любезний ми приятелю, пази се от униние и спаси във вихъра на събитията светлий плам на геният си. Ни хората, ни събитията, колкото и подли и бездушни да бъдат, няма да окършат значението на името ти. Там дето го е поставил талантът ти, нищо няма да го заличи“. И по-нататък му дава практически съвети: „... старай се да търсиш вдъхновение в сюжети, които не само да нямат общо с българските работи, но да могат дори да те накарат да ги забравиш“.[17]

Както личи от тези редове, Величков дава много добри съвети на своя по-възрастен приятел. А защо сам не ги следва? Навярно му пречи непримиримият рицарски дух, който носи в кръвта си.

Вазов изобщо се оказва един щастлив човек. Безконфликтният му характер твърде успешно го изолира и от политическите бури, и от литературните страсти. Вместо да участва в междучовешки боричкания и политически препирни, той ни кара да му завиждаме за невъзмутимото олимпийско спокойствие. Така той осигурява уютен оазис за своето творчество, което е някакво непрестанно съзерцаване на родината, красотата и добродетелта, възпяване на героичното в историята.

Вазов успява да си спечели благоволението на влиятелния финансист, политик и академик Ив. Евстратиев Гешов и на вездесъщия С. С. Бобчев. Същият Бобчев, който ще се помни като гонител на П. П. Славейков,

[16] Вж. по-подробно: **Велчев**, Петър. Дон Кихот в творческото възприемане на К. Величков. – В: *Език и литература*, 1970, № 2, с. 41–52.

[17] **Вълчев**, Величко. Из преписката на Ив. Вазов. Писма на К. Величков до Ив. Вазов. –В: *Известия* на Института за българска литература при БАН. Кн. VIII. София, 1959, с. 295.

а последният увековечава фамилното му име в понятията „фасулковец“, „фасулковщина“. С помощта на своите благодетели Вазов още приживе е обявен за „народен поет“ (едно безсмислено словосъчетание, което стана още по-смешно при социализма с неговите „народен артист“, „народен художник“, „народен деятел на културата“, които звания се раздаваха в огромни количества).

Още при навършване на 45-годишна възраст на Вазов е организиран национален юбилей. От 1895 г. нататък той не знае що е да изпитваш материални затруднения и по всяка вероятност е единственият български писател, който се издържа само от хонорари и не му се налага да работи. Той също като Гьоте си има и своя Екерман, и при това не някакъв посредствен литератор, какъвто е Гьотевият секретар, а звезда от първа величина в небето на науката, като проф. Шишманов. И добре, че е станало така, защото иначе много по-малко щяхме да знаем за нашия класик.

В никакъв случай не искам да кажа, че Вазов не е заслужил всички тия неща. Но светът е устроен така, че нищо никому не се поднася на тепсия. Само да твориш не е достатъчно. Трябва да умееш и да се поставиш в обществото. Вазов го е постигал благодарение на своя щастлив характер.

Тъкмо обратното ни демонстрира феноменът Величков. Още от времето, когато е депутат в Областното събрание в Пловдив, спечелил си прозвището „enfant terrible“, та чак до своето министерстване в София, той влага целия жар на своята неспокойна натура в каузата на Отечеството, като пламенен политик и отговорен държавник. Той и днес е разглеждан като един от „тримата големи“ просветни министри на България (другите двама са Георги Живков и Иван Шишманов). Но по този начин Величков прахосва златни години и едва в последните петнадесетина години на своя живот се посвещава изцяло на поетично и книжовно творчество, успявайки все пак да постигне забележителни резултати.

Животът на Величков е трагично белязан с болките на политическото изгнаничество и мъките на материалната нищета. Българската държава, за чието благо е работил толкова дълго и безкористно, намира за нужно да го пенсионира много преди да навърши възраст. Подхвърля му се, като на просяк, една толкова нищожна пенсия, че с нея той дори не може да издържа семейството си, а камо ли нещо повече. Стига се дотам Величков да се унижава да получава милостиня в буквалния смисъл на

думата. По думите на мемоариста той „получавал чрез пощата 10, 20 – 100 лева, които неизвестни състрадателни приятели му изпращали. Той тайно отварял писмата и плакал“.[18]

В края на краищата Величков, както пише неговият биограф: „… по единодушните съвети на лекарите отново решава да замине за Южна Франция. Разпродава покъщнината си, залага скъпоценности – ордени, пръстени, прави последен позив за разпродажба с намалена цена на останалите екземпляри от „Ад“ и със събраната сума се готви за път“.[19]

Това е последното му пътуване. Умира Константин Величков далеч от родината си, в Гренобъл, на петдесет и две годишна възраст, без да успее да се порадва на горещо обичаната си малка дъщеря Софийка. Умира в мизерия, сразен от мъчителна болест и в изгнание, също като Данте Алигиери, чийто първи български преводач е той.

Потвърждава се, за кой ли път, горчивата истина, че това лицемерно чудовище – обществото, най-често полага грижи за благополучните, а нехае за ония, които най-самоотвержено са работили за своя народ и нация. Изглежда не току-така и в Евангелието е казано: „На онзи, който има, ще му се даде и преумножи, а на онзи, който няма, ще му се вземе и онова, което има“ (Мат. 13, 12).

Сравнителното изследване на Величков и Вазов като характерни обществено-психологически типове, не само в контекста на тяхната епоха, заслужава може би цяла книга. Но за подобно нещо се изисква проницателното перо на автор като Стефан Цвайг, макар да не съм сигурен, че някой днес ще се интересува от подобна тема. Съпоставителните оценки за мястото на Величков и Вазов в историята на нашата култура също е обширна тема. Нямайки възможност да я разгърна, ще се ограничa да маркирам някои основни положения.

С риск да говоря баналности ще кажа, че Вазов е класик на българската изящна словесност. Той не само принадлежи към литературния канон на своята епоха, но всъщност е и създател на този канон. Величков, уви, не е автор на шедьоври като „Немили-недраги“, „Чичовци“, „Под игото“, „Епопея на забравените“. Но неговият коронен белетристичен опус „В темница“ е произведение паметно със своята тема – страданията на българите през робството и силата на българския народен характер, а

[18] **Начов**, Никола. Поменик за Константин Величков. – В: *Летописи* на Българското книжовно дружество, кн. VIII. София, 1907, с. 97.

[19] **Попвасилев**, Стефан. Константин Величков. Живот и дейност. София, 1947, с. 82.

се отличава и с лаконичния си и хармоничен слог, поради което и до днес се чете с удоволствие. В нашата литература няма такава синтетична, многожанрова книга като Величковите „Писма от Рим“ (1895), едновременно пътепис, есе и културна история. А това, че у нас няма друга подобна книга, не го казвам аз, казал го е Вазов. Като поет Величков трудно може да бъде сравняван с Вазов. Но той си има своя, най-често меланхолична тоналност, различна от Вазовата патетична гръмогласност. Ако единият ни напомня поет като Ламартин, у втория е налице риторика като тази на Виктор Юго. Величковите „Цариградски сонети“ са една запомняща се багра в нашата лирика. Бедата е, че езикът и стихът им са прекалено архаични за днешния читател. Затова пък поемата „Дон Кихот в България“ (1905), може да се каже лебедовата песен на Величков, е творба, забележителна във всяко отношение. Нейното място е във всяка антология на българската поезия (учудващо е защо това не се прави).

Като стихотворец Величков не съумява да достигне равнището на Вазов. Ала няма как и да искаме от него такова нещо, като се има предвид, че Вазов е патриарх на българския силаботонически стих с всичките му ритморазмери, римови и строфични форми и т. н. За жалост, Величков дори не е епигон на Вазов в областта на стиха. Величковият стих е по-близо до Петко-Славейковия, в който силаботонизмът се осъзнава като задача, но нерядко се постига с цената на насилие над езика. Вазовият стих е толкова мощно явление, че дори автори като П. П. Славейков и К. Христов не смогват да го конкурират. Това за пръв път се удава на Яворов. Като преводач Вазов, сравнен с Величков, е повече или по-малко един дилетант, макар и въодушевен. Величков е първият ни голям преводач, който се самосъзнава и специализира в това благородно занятие. Преводите му на Расин, Молиер и Шекспир не са изгубили старинния си езиков чар и до ден днешен. А преводът на Дантевия „Ад“ (1906), въпреки че невинаги е еквилинеарен, а преминава в по-свободен преразказ, и досега е един величествен словесен паметник. Вазов го определя като „събитие в нашата литература“ и подчертава, че „обладаваме един превод в стихове на „Ад“, с какъвто не всички, та и по-напреднали литератури от нашата, могат да се гордеят“. [20] А проф. Шишманов, макар и да смята Величковия превод за „не много образцов“, все пак го цитира в своите лекции.[21]

[20] Сп. „Духовна пробуда“, № 8, 1906.

[21] **Шишманов**, Иван Д. Литературна история на Възраждането в Италия : Посмъртно изд. Под ред. на Михаил Арнаудов. София, 1934, с. 140, 145.

Важно е да се изтъкне, че Величков е първият ни поет, пресъздал на български Дантевата терцина – най-трудната строфична форма в европейската поезия. Макар и да ползва тук-там рими, отклоняващи се, но не фрапантно, от класическия канон, Величков постига оня своеобразен енергичен ритъм на тройното римуване и необходимото сцепление между строфите – неща, без които Дантевата терцина би изгубила своя типичен облик. Въпреки че впоследствие поемата „Ад“ е превеждана на български още няколко пъти, Величковата версия се възприема с естетическа наслада и от днешния читател. А трябва да се добави, че Величков е и първият ни преводач на сонети от Данте, Петрарка, Кардучи, Жозе-Мария дьо Ередиа .

Както Величков, така и Вазов се трудят и на полето на драмописа. Величков се проявява като драматург още през 1872 г., а Вазов – доста по-късно, а най-сполучливите му драми и комедии са писани в началото на XX в. По-важно е да се отбележи, че авторът на „Службогонци“ и „Престолът“ пише драмите си в проза, т.е. вписва се в контекста на тогавашната западноевропейска и руска драматургия, където драмата в стихове е по-скоро изключение (Едмон Ростан например). А ако Величков пише някои от драмите си в стихове, това означава, че той е по-близо до драматургията на Ренесанса и Класицизма.

Прочее, нито Величковите, нито Вазовите пиеси са нещо особено, нещо, което да е на висотата на другите разработвани от тях литературни родове. Достатъчно е да се каже, че обширната критическа статия на Ив. Шишманов, посветена на Величковата пиеса „Виченцо и Анжелина“, е по-интересна от самата пиеса (Периодическо списание на Българското книжовно дружество. 1884, кн. VIII).

Автори като Д. Войников и Ив. Вазов полагат началото на българската комедиография, където по-късно ще пожъне богата реколта Ст. Л. Костов. А благодарение на П. Р. Славейков и К. Величков прави първите си стъпки българската драма в стихове. По-късно тя има своите безспорни постижения в лицето на автори като Ас. Разцветников, К. Зидаров, М. Петканова, Слав Хр. Караславов и особено Р. Радков. Неговите исторически пиеси, написани в безупречен класически стих, бяха поставяни на сцената с голям успех.

Ораторското изкуство на Величков е пословично известно, докато Вазов нито е бил оратор в истинския смисъл на думата, нито пък е имал охота да говори пред публика. Полето на Вазовата патетика е белият

лист. Това навярно е логично следствие от неговата интровертност като характер и самоконцентрираност като творец.

В областта на литературната критика Вазов често е гастрольор или следва капризите на перото, макар и да проявява верен естетически вкус (освен когато става дума за Евгения Марс). Сякаш най-значителният му критически опус е студията за Хр. Ботев, но може би щеше да е по-добре, ако не я беше писал.

Литературнокритическото наследство на Величков е обширно. За периода от 1885 г. до 1906 г. той публикува статии за множество български автори: Гр. Пърличев, Д. Войников, Ст. Михайловски, Ив. Вазов, Яворов, К. Христов, П. Р. Славейков, Ботев, Т. Траянов, А. Страшимиров и още много други. Той е автор на кратки очерци и статии за Шекспир, Молиер, Корней, Расин, Виктор Юго, Сервантес, Мицкевич, Тургенев. Особено изпъкват очерците за Л. Каравелов, Елин Пелин и най-вече за Данте Алигиери. Не някой друг, а Вазов определя Величков като „първокласен критик и такъв стилист“[22].

Величков, вън от всяко съмнение, е първият български историограф на чуждите литератури: френска, италианска, испанска, руска, полска, а също така източни – старогръцка, римска. Той ги преподава през 1890–1891 г. в известната Българска мъжка гимназия в Солун, където е учител по литература и по френски език. Разширявайки лекционния материал, през 1891 г. издава в Пазарджик своята „Всеобща история на литературата“. В работата си Величков следва двама известни навремето си руски литературни историци, автори на учебни пособия: Йохан Шер и В. Зотов, за което са налице данни в архива на Величков, издаден през 1979 г.

Изобщо, Величков е книжовник, при това систематичен, какъвто Вазов не е и не е искал да бъде. Величковият превод на „Ад“ е плод на едногодишен непрекъснат и усилен труд. Трудно можем да си представим, че Вазов би изгубил толкова време и нерви за пресъздаване на чуждо произведение, при това толкова обемно и сложно за възпроизвеждане. А пък като историограф на чуждите литератури Величков изпреварва бъдещия професор Ив. Шишманов, който едва от 1894 г. започва да преподава тази дисциплина в Софийския университет, оглавява съответната катедра и т. н. Шишманов, разбира се, е професионален учен, но Величков е пионер в една сложна област на науката.

---

[22] **Вазов,** Иван. Събрани съчинения в двадесет тома. Том 18. София, 1957, с. 785.

На Величков е присъщ някакъв енциклопедизъм, който, ако писателят беше поживял по-дълго и при по-нормални условия, навярно щеше да се реализира още по-пълно. А никак не е маловажно, че дори на фона на такова изключително явление като Вазов, той успява да запази своята значимост.

Ако разгърнем аналите на Българското книжовно дружество (днес Академия на науките), ще съзрем, че и двамата са членове на тази някога достопочтена институция – Вазов още от 1881 г., а Величков от 1884 г. И в този, както го наричаме, храм на духовната култура, ликовете им сияят един до друг.

Иван Вазов и Константин Величков! Днес, прелиствайки дните и делата на историята, единият ни изпълва с гордост от художествената мощ на българския гений, а другият ни прави съучастници в злочестата съдба на българския нравствен идеализъм, който е съдба и на мнозина от нас. Вазов вдъхва страхопочитание, а Величков предизвиква симпатия.

Милена Цанева

Иван Вазов и Константин Величков – едно плодотворно приятелство

IVAN VASOV AND KONSTANTIN VELICHKOV –
A BENEFICIAL FRIENDSHIP

The spiritual closeness between I. Vazov and K. Velichkov, determined by the time they developed in itself, grew into a lasting friendship between the two writers. Their joined work left significant traces in the cultural life of one crucial period of the Bulgarian social development. Although lacking the same artistic power and literature-historical significance, the writer's work of K. Velichkov supplemented I. Vazov in the literature picture of the first decades after the liberation, by giving an expression to some other artistic tendencies.

Keywords: Vazov, Velichkov, friendship, cooperation, ideological similarities, artistic differences.

Предпоставките за дълготрайното и плодотворно приятелство между Иван Вазов и Константин Величков са преди всичко в самото време, което изгражда двамата писатели. Макар и с разлика от пет години във възрастта, в исторически план те принадлежат към едно и също поколение, израсло и формирало своя духовен облик в атмосферата на „най-българското време“ – последните години на робството, подготовката, избухването и погрома на Априлското въстание. Близки по социално-битовия си облик и духовна атмосфера са и селищата, и семействата, от които произхождат. Пазарджишкият занаятчия Величко Кюркчията и сопотският търговец Минчо Вазов са почитани градски първенци. Майката на Вазов е председателка на сопотското

женско дружество „Постоянство“, а майката на Величков – касиерка на пазарджишкото „Ученолюбиво дружество“.

Достойни възпитаници на възрожденското време и на своите характерни за това време семейства, и Вазов, и Величков са безкористни и пламенни патриоти. Отрано са белязани и с една и съща, определила съдбата им черта – страстна любов към литературата. Всичко това обуславя голямата близост в техния път като граждани и творци, въпреки коренната разлика в техните темпераменти и творчески натюрел. Разлика, която пък обуславя редица различия в тяхното конкретно житейско поведение. Както и в творчеството им.

Вазов е съзерцателна натура, вглъбен в изживяванията си, сдържан в реакциите си, по-скоро пасивен в поведението си. Жизнената му енергия и темперамент намират израз преди всичко в неговото творчество. Величков е страстна, кипяща от енергия деятелна натура, експанзивен темперамент със спонтанни и бурни реакции в живота и в гражданското си поведение. Затова пък не достига същата степен на творческо горене в творбите си. Вазов е по-ярък в творчеството си. Величков е по-ярък в живота си. Но това не пречи, струва ми се, дори подпомага приятелството, в което те двамата щастливо се допълват.

Въпреки че в българския литературен канон до голяма степен остава в сянката на Вазов, в редица отношения Величков всъщност е бил водещата фигура в това приятелство, особено в първите му и най-интензивни години. Един от най-образованите хора на своето време, с високата си литературна и обща култура, той е оказвал забележимо влияние върху идейното и литературното насочване на своя голям събрат и с активния си темперамент е в основата на редица техни общи културни и литературни инициативи.

Проследявайки пътя на това приятелство, имаш чувството, че то е предопределено от самата съдба, отрано насочвала срещите на младите Вазов и Величков. Още през 1872 г., връщайки се от Румъния през Цариград, младият Вазов се запознава тук с още по-младия Величков – ученик в уредения по френски образец лицей „Галата сарай“. Вазов току-що е добил известност с отпечатаното си в „Периодическо списание“ стихотворение „Борът“, а Величков, също току-що – с драмата си „Невянка и Светослав“, играна в цариградския театър „Османие“ от възпитаници на лицея. И двамата са изпълнени с увереност и надежди в бъдещето. Няма и по-подходящо място за срещата им – българската книжарница на Балкапан. Вазов е възхитен от Величковите познания на френския език

и литература, които отрано привличат и него. „Кратка и единствена беше тази среща в Цариград, но тя ни свърза завинаги“ [1] – пише в спомените си той.

Предопределена сякаш от съдбата изглежда и втората им случайна среща по време на Руско-турската освободителна война – през 1877 г. в Свищов, където Вазов е станал чиновник в канцеларията на назначения за губернатор Васил Друмев, а Величков минава, придвижвайки се от Цариград за Румъния през Триест. Тук на тръгване Величков подарява на Вазов „Възмездия“ от Виктор Юго. По-късно, след завръщането си от Париж, той ще му подари и току-що излезлите два тома от „Легенда на вековете“, тъй че активно съдейства за увлечението на Вазов в поезията на големия френски романтик.

Третата, вече решаваща за съвместната им дейност, среща става през есента на 1880 г. в Пловдив, столицата на тъй нар. „Източна Румелия“. В общественото съзнание и двамата са добили вече известност. „Завчера пристигна в градът известний ни поет г. Ив.Вазов“ – бърза да съобщи в.„Народний глас“ от 7 окт. 1880 г. и неговият редактор Величков, както си спомня Даниил Юруков, вече гради планове за литературно сътрудничество: „Много ми е драго, че ще имам един човек, с когото да разменям мисли по литературни въпроси... Вазов представлява сега нашата литература и аз го обичам, както обичам нея“ [2].

Макар и съвсем млад, енергичният Величков заема вече забележимо място в източнорумелийското обществено пространство и помага да се създаде веднага около Вазов онази атмосфера на внимание и уважение, която така му бе липсвала в Княжеството. В замяна на това младият поклонник на Вазовия талант придобива върху поета онова влияние, на което дава право безкористната и чиста любов. Неизкушен в политиката, без темперамента и амбициите на обществен деец, лишен от системно и пълно образование, Вазов непринудено приема влиянието на своя по-млад приятел – не само възторжен ценител на литературата, но и с твърде солидно за времето си образование, темпераментен общественик и политик.

В Пловдив в продължение на шест години Вазов и Величков са неразделни приятели, съратници, съредактори, дори и съавтори. Почти не се разделят според спомените на Вазов. „Манчовите поети“ ги наричат

---

[1] **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. 1975–1979. Т. 10. С., с. 231.
[2] **Юруков, Д**. Константин Величков. С., 1930, с. 13.

във враждебната преса заради съвместната им работа във вестника на Драган Манчов „Народний глас“. Величков всякак съдейства за Вазовото навлизане в обществено-политическия живот на Източна Румелия, политическите им симпатии невинаги се покриват напълно, но, общо взето, те заемат сходни обществено-политически позиции, все по-сближаващи ги с т.нар. „народна“ или „съединистка“ партия. И двамата стават депутати в Областното събрание, но активно изявяващият се като блестящ оратор е Величков. Заради неговото бурно присъствие в Събранието дори го наричат „анфан терибл де Асанбле“. Вазов – обратното, заради извънредно редките му изказвания го подиграват като „безглаголният пловдивски Петрарка“. Но при публицистичните им изяви в „Народний глас“ Вазовите изяви са доминиращи, може би и по количество, но във всеки случаи – по яркост. Особено по време на гневната им борба срещу суспендирането на Конституцията от княз Батенберг. Двамата приятели не само навярно обсъждат, но по спомена на Вазов често дори и пишат заедно уводни статии и антрефилета и в тази област разграничението на авторството им е една от може би неразрешимите докрай задачи на текстологията.

В стремежа си за пълноценнно ръзгръщане и развитие на следосвобожденската българска литература и двамата редуващи се главни редактори на „Народний глас“ поддържат, доколкото е възможно, рубриките с художествени и литературнокритически материали във вестника. През 1881 г. Величков влиза в редколегията и на новоосноваото научно-книжовно списание „Наука“, чийто главен редактор става Вазов и в чийто белетристичен отдел, с едно изключение, всичко е от тях двамата. През 1885 г. те основават и първото в България чисто литературно списание „Зора“, чиито излезли шест книжки се запълват почти изцяло с техни произведения. Може би защото рязкото разделение на интелигенцията на политически лагери все повече се засилва, но навярно най-вече поради това, че не е имало друг начин редакторите да поддържат високото художествено равнище, към което са се стремили и което „Зора“ наистина постига.

В този период Вазов и Величков правят и една голяма просветителска крачка по пътя на необходимото приобщаване на българина към европейската култура. Това е осъществената от двамата по идея на Величков и издадена през 1884 г. двутомна „Българска христоматия“, представяща повече от 100 български (и главно чуждестранни автори), не само писатели, но и историци и публицисти. Преобладаващата част

от поместените цялостно или с откъси произведения се превежда за пръв път на български, като най-много преводи са правени от самите съставители, тъй че това безспорно е било една школа и за самите тях и особено за Вазов, който по този начин се запознава по-системно с европейските литератури. Вдъхновена от задачата за приобщаване към идейно-естетическото богатство на Европа, тази първа по рода си у нас Христоматия запознава българския читател с редица великани на човешкия дух, подчертавайки техните високи граждански и естетически идеали. А включените „кратък исторически преглед на новобългарската литература“ и произведения от български автори осезаемо полагат и нашата литература в семейството на европейската културна общност.

Взаимно подъдържйки се, Вазов и Величков изиграват решаваща роля и за създаването на първата в България субсидирана от държавата театрална трупа в Пловдив. Вазов пламенно се бори за нейното създаване като публицист, а Величков, когато става директор (т.е.министър) на народната просвета, ѝ отпуска известна субсидия, като назначава и театрален комитет от трима души, един от които е Вазов. С нуждата от нови български пиеси за новооснования театър е свързано и написването от двамата приятели на първата у нас колективна театрална пиеса – фарса „Г-н Мортагон“, осмиващ един породен от новата действителност обществено-психологически тип. При представянето ѝ в театър „Люксембург“, поради внезапния отказ на един от актьорите, Величков дори импровизирано изиграва чудесно главната роля. Комедията има голям успех и името на Мортагон – прототип на бъдещия Големанов, дълго време, както свидетелства Вазов, се използва като „нарицателно име за претенциозни и безскрупулни политици“. За съжаление, комедията днес не е позната цялостно. Излизат в „Народний глас“ само отделни откъси, които Вазов по-късно посочва като свои.

Но развитието на политическите противопоставяния все повече ограничава обществените изяви на двамата писатели и въпреки безспорния им патриотизъм, в края на краищата ги поставя в твърде неловко положение. „Съединението ще стане, господа, идеята е узряла, настроението е постигнато и затова предлагам да го прогласим ние“[3] – казал К. Величков на заседанието на източнорумелийското правителство на 5 септември 1885 г. Така поне твърди в спомените си Д. Юруков. Но отсъствието на руския консул и въобще отрицателното отношение на

[3] **Юруков, Д**. Спомени из политическия живот на България. С., 1932, с. 77.

руския император към въпроса за назрялото съединение връзва ръцете на русофилски настроените „съединисти“. Впрочем за тях въобще е вече късно. Съединението извършват други. И по израза на Вазов – такива като него и Величков се оказват в положението на съединисти, чието знаме е грабнато.

Като патриоти те не могат да не се радват на осъщественото съединение, въпреки че, по спомена на Вазов, Величков смятал, че в момента това е „удар с топор“ върху българските надежди за Македония. От потиснатото състояние на угнетени членове на падналото правителство ги извежда Сръбско-българската война, чийто победен ход двамата посрещат с възторг. Вазов дори посещава бойното поле при още нестихналото сражение за Пирот. А в Пловдив Величков всеки ден идва при него да бележат радостно по картата успехите на българската войска, които Вазов възпява в своята излязла още през февруари 1886 г. стихосбирка „Сливница“. Стихосбирка, която (според рецензията на младия д-р Кръстев) имала „небивалият у нас успех: да преживей две издания в един месец“ и да получи похвали, „които не му отказаха даже неговите врагове“.[4]

Едва заглъхва обаче ехото от защитилата Съединението война и политическите битки се разгарят отново в събитията около детронирането на Батенберг: по грешка бива убит по-малкият брат на Вазов – Михаил, а другият му брат Георги, който действително е участник в заговора за детронацията и когото именно са целели убийците, успява да избяга в Македония. Самият Вазов не взема никакво участие в тези събития, а Величков по това време прекарва летния си отпуск в Австро-Унгария. Но развитието на политическите озлобления, обявяването на бившите „съединисти“ за *„черни души“*, в края на краищата прокужда и двамата поети от родината. Величков, без въобще да се върне в България, емигрира в Италия, след това в Цариград и Солун. А Вазов – в Цариград и след това в Русия. По едно време Вазов кани приятеля си да дойде и той в Русия, но Величков явно предпочита Италия, където прекарва три години, въпреки трудните, често направо мизерни, условия, при които живее там.

По време на тази принудителна емиграция двамата поддържат връзката си чрез сърдечни писма, изпълнени със сведения за заниманията им

[4] **Кръстев, Д-р Кр**. Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия. – В: *Труд*, г. II, авг. 1888, с. 624.

и изповеди за изживяванията им. Прави впечатление, че в писмата си до Величков Вазов е много деликатен, съобразява се с неговата изострена и наранима чувствителност, като внимава да не го засегне с мненията и съветите си, дава ги, оставяйки чувството, че все пак не възразява и на други възможности. В мненията, които изказва, Величков е по- категоричен и остър, но силно впечатление прави възторженото му отношение към Вазов като писател. Нито сянка от завист, искрено се любува на неговия „гений", както неведнъж се изразява. Приятелски се опитва да го утешава и насърчава, радва се на успехите му и на известността, която придобива, моли го да му изпрати биографични данни, за да напише за него в италианско списание.

Наложеното им от разгорелите се политически борби изгнание изпълва с озлобление дори тези двама благородни хора. Величков търси най-силни думи, за да изрази отношението си към „дивото и тираническо правителство, [...] тая сган от посредствености, от тъпоуми и въплощения на злобата, които са взели България в ноктите си като една беззащитна жертва, за да я погубят"[5]. А обикновено така добродушният Вазов, патриотът, който в Цариград решително отказва да подпише мемориала на политическите емигранти до великия везир, сега споделя: „Никога не съм мислил за мене си, че ще мога да бъда толкова лош. А знаеш ли какво често мечтая? Някаква Вартоломейска нощ, на която вече не се чудя."[6]

След време, обаче, казва си думата и разликата в характерите на двамата. Вазовите, както се изразява той, „сладки и кръвожадни мечти" са временни настроения, които постепенно се преодоляват и той се връща в България още по време на Стамболовия режим. А Величков категорично не е склонен към помирение и остава в емиграция чак до падането на Стамболов. Но и от Италия, от Солун и Цариград активно сътрудничи на български списания и най-вече на новоосноваото Вазово списание „Денница".

По време на емиграцията и за двамата е характерен стремежът да преодолеят дълбокото си огорчение чрез творчески занимания. Но тези им занимания също бележат показателно различие. У Величков те са насочени към взаимодействие с чуждата култура. У Вазов – към все по-

[5] Писмо от 1 ноември 1886 – В: **Величков, К**. Съчинения в пет тома. Т. 5. С., 2005, с. 419.

[6] Писмо от 26 дек. 1886. – В: **Вазов, Ив.** Цит. съч., Т. 21. с. 5.

голямо вглъбяване в ония му съкровено български спомени, които раждат романа „Под игото“.

В едно от писмата си до Вазов Величков дори възклицава: „Разве е нужно да пишеш за България и за българските работи? Слава Богу, полето на поезията е необятно.“ И още: „Ще бъдат пълни с интерес пътните ти бележки за Русия. Ползувай се от пребиваването си в Русия и дай им по-широко развитие“. [7]

Самият Величков жадно обикаля Италия, за да се наслади на великите образци на нейното изобразително изкуство, взема уроци по живопис и рисува, запознава се с класическата и съвременната италианска поезия, превежда италиански поети и написва цикъл „Италиански сонети“. В резултат на една едномесечна обиколка из стариите на Рим подготвя и есеистичните си „Писма от Рим“. В Цариград пише своите „Цариградски сонети“, а в Солун, освен двете христоматии за тамошното българско училище, започва и подготовка на курс по всеобща история на литературата. С една дума, непринудено се превръща в проводник на чуждия свят и култури към българския читател.

Неособено големият пътепис на Вазов за обиколките му из Русия („Извън България“) показва респектиращо познание на руските класически и съвременни писатели и една тънка наблюдателност и прозорлив поглед за особеностите на руските градове и архитектура, за бита и душевността на срещнатите хора от различни социални слоеве. А също така и удивителна памет за всичко видено и чуто. Но нищо от тези „пътни записки“ и въобще от руската действителност няма да стане тема на поезията или белетристиката му. От емиграцията Вазов се завръща с 28 интимни стихотворения и недовършения ръкопис на най-българския от всички български романи – „Под игото“. Една осезаема разлика в творческото поведение на двамата писатели в чужбина.

След завръщането си в България Величков отново се отдава на обществено-политическа дейност и става министър в правителството на К. Стоилов. И това е рядък случай на министър, за когото се знае, че е напуснал поста дори по-беден от по-рано. Като министър на просветата (1894–1897) той има извънредно големи заслуги: подема редица прогресивни реформи и необходими инициативи, като напр. създаването на Рисувално училище, приемането на Закон за депозиране на два екземпляра от всяка новоизлязла книга в Софийската и Пловдивската народни

[7] Писмо от 15 февруари 1888. – В: **Величков, К**. Цит. съч., Т. 5. с. 436.

библиотеки, учредяването на Висш учебен съвет, създаването на просъществувалото десетилетия списание „Училищен преглед“, отпускането на стипендии за следване в чужбина на млади артисти и художници. Изобщо, подпомага по всякакъв начин развитието на българските просвета, изкуство и култура.

След три години като верен приятел Величков отстъпва поста си на Вазов, който, отчаян от нападките по повод романа му „Нова земя“, приел поканата на министър-председателя да влезе в кабинета му. Но за разлика от Величков, като министър Вазов няма интересни инициативи, трудно се оправя със сложността на задълженията си и с „облекчение“ посреща оставката на кабинета. „Простих се с поста си с убеждението, че не е трябвало да ставам министър“[8] – искрено признава самият той.

Но още преди него, разочарован от политическите си съратници, Величков напуска поетото министерство на търговията. По-късно пред Ив.Шишманов Вазов споделя, че приятелят му навярно е очаквал и той да подаде оставката си заедно с него, във всеки случай по това време между тях настъпило известно отчуждение.

Но докато Вазов наистина намира себе си, отдавайки се на чисто литературна работа, Величков остава верен на яркия се обществен темперамент. Основава сп. „Летописи“, в което редовно печата свои художествени творби, преводи, отзиви и рецензии и на което сътрудничи и Вазов. Заема се отново и с превода на Дантевия „Ад“, като чете понякога откъси от него на Вазов. Притеснен във финансово отношение, приема да е наш дипломатически представител в Белград. Но не може да преодолее натрупалото му се отвращение от политиката и на два пъти отказва настоятелната покана да влезе в новото коалиционно правителство. Пенсиониран едва 50-годишен, посреща това като обида, но продължава активната си литературна дейност, превежда творби на Молиер и Расин и отново се връща към превода на „Ад“. Защото ако за Вазов преводите са по-скоро едно задължение, с което той в даден момент отговаря на нуждите на времето, за Величков те са мисия, на която той остава верен до края на живота си.

Величков продължава да следи обществената действителност и наскоро след като завършва едно от големите дела на своя живот – най-хубавия и до днес български превод на „Ад“, на 23 септември 1907 г. става герой на една станала историческа сцена в Народния театър при спектакъла на

[8] **Шишманов, Иван Д**. Иван Вазов. Спомени и документи. С., 1976, с. 124.

„Доходно място“ от Островски. В момента, когато героят на пиесата изобличава корупцията на политиците и чиновниците, той започва пламенно да ръкопляска и при направената му от градоначалника забележка се обръща към публиката с призива: „Господа, ръкопляскайте, ръкопляскайте. Туй тамо на сцената е нашият днешен политически живот!“ [9]

Наскоро след това Величков напуска България, изричайки в една от последните си публикации съкровените думи: „Живее се в поробена страна, не се живее в опозорена страна[…] България обаче навсякъде ще я нося в сърцето си и ней ще бъдат всички мои мисли и чувства“[10].

Това отпътуване става толкова набързо, че той дори не успява да се сбогува с Вазов, който по това време бил болен. Но, минавайки през Италия, на 21 октомври му изпраща от Венеция картичка, в която се извинява за това. Три дни след като получава тази картичка, Вазов научава за смъртта на Величков и дълбоко разстроен, дава едно интервю, в което разказва за приятелството им и го нарича „силен дух, отдал всичко, каквото е имал най-добро на отечеството“[11]. Две-три години след това той се заема и с най-доброто, което може да направи за паметта на своя приятел – негова е преди всичко заслугата за осъществяването на предприетия от издателството на Стоян Атанасов първи опит да се събере и издаде богатото литературно наследство на Константин Величков.

Тъй като по обичая на ония времена Величков често е публикувал анонимно или подписвайки се с псевдоними и инициали, както признават днес текстолозите, без това съставено и редактирано от Вазов издание от 9 тома (1911–1915) „много от Величковите творби биха останали и до днес неизвестни“.[12] Тъй че независимо от това, че в приятелската си добронамереност Вазов си е позволил редица намеси в текста на издаваните творби, неговата заслуга за това издание е безспорна. Като предговор той поставя тук и своите вече по-широко разгърнати спомени за Величков, изграждащи неговия обаятелен образ. И това издание става литературен паметник на едно надживяло смъртта плодотворно приятелство.

Възниква законният въпрос: доколко тези пронизали житейския и литературен път на Вазов и Величков близости и влияния се отнасят

---

[9] **Попов, Ив**. Миналото на българския театър. Т. 2. С., 1942, с. 413.

[10] В. *Ден, г.* IV, бр. 1336, 30 септ. 1907 *г.*

[11] **Вазов, Ив**. Цит. съч., Т. 10., с. 375.

[12] **Тодоров, Ил**. За характера и задачите на това издание. Бележки към Константин Величков. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1986–2005, с. 512.

и за художественото творчество на двамата писатели. Безспорно няма как те да не са близки и да не си влияят и там. Но докато в живота влиянието върви най-вече от Величков към Вазов, при творчеството им е обратното. Могъщият дар на Вазов, който създава основите на следосвобожденската ни литература, не може да не влияе и на неговия приятел. Но Величков е верен съратник на Вазов със свой облик. Без да притежава всеобхватността и естетическата стойност на Вазовото писателско дело, неговото творчество очертава и свои нюанси и пътеки в литературното ни развитие.

При това трябва да се отчете, че някои основни идейно-тематични сходства между двамата писатели се дължат не толкова на влияние, колкото на самата им духовна близост и сходен жизнен път, както и на самото време, което обуславя определени теми и идеи, най-ярко подети от перото на Вазов. Тъй че в подобни случаи по-интересни са именно различията в тяхната разработка от двамата, продиктувани от различията в техния творчески натюрел.

Така, при характерната за времето тема за възрожденските борби и борци, на Вазовата „Епопея на забравените“ съответстват Величкови стихове за св.св. Кирил и Методий, Любен Каравелов, Неофит Рилски, Христо Г. Данов. Т.е., кроткият Вазов възпява най-вече революционни дейци, а буйният Величков се насочва към духовни просветители. Парадокс, може би интересен за занимаващите се с психоанализа.

За различията в натюрела на двамата близки по основните си възгледи писатели е особено показателен случаят, когато и двамата се насочват към едно и също събитие – историческата отбрана на Шипченския проход. Знаменитото стихотворение на Вазов „Опълченците на Шипка“ възсъздава в одичен стил върховия момент на епичния бой. Величковото стихотворение „На Шипка“ е балада за безшумния героизъм на боец, който загива от бялата смърт по време на стража в зимната планина.

Писано по повод четвъртвековния юбилей на Шипченската епопея, то е навеяно най-вероятно от знаменития триптих на руския художник Верешчагин „На Шипка всичко е спокойно.“ И ако в него има някакво литературно влияние, то е на Ботевите три самодиви от„Хаджи Димитър“.

Това сравнение ни насочва към едно основно различие между двамата поети. Поезията на Вазов е широко отворена преди всичко към големите събития на историята, основната му тема е националната съдба, най-

характерната роля на лирическия му Аз е на изразител на своя народ. Стиховете на Величков се насочват повече към света на отделния обикновен човек. И моя свят е представен най-често от личните чувства и настроения на автора. Тези лични чувства и настроения не са особено разнообразни, но при някои основни от тях, като тъгата на изгнаника и носталгията по родината, намерили израз и в няколко стихотворения на Вазов, Величков очертава техни разгърнати първообрази в поезията ни. Основоположник е на една и до днес не особено разработена поетически тема – бащината обич към детето.

Със своите „Цариградски сонети“ Величков, заедно с Кирил Христов, е и от първите, които осезаемо въвеждат в българската поезия морския пейзаж. Докато Вазов, верен изразител на доосвобожденските виждания и вкусове на българина, е поклонник на планината и направо загърбва морето. Дори когато пътува по море за Италия, всичко, което отбелязва на фона на морския пейзаж, е по един или друг начин свързано със сушата.

В сонетите на Величков и морският пейзаж, и настроенията, които той навява, са по-разнообразни, а поетичният интерес обгръща и картини от живота на пронизания от исторически спомени и бедност Цариград, като търси там онова, което го сродява с морето – кораби, лодки, моряци, рибари. И именно тук се явява едно от най-хубавите, според мен направо най-хубавото стихотворение на поета „Мил навик е за мене да го срящам,/ кога се връща – стария рибар...“ С изразителната си сила този сонет заслужава да влезе във всяка добре подбрана антология на българската поезия. Неговият подчертано предметен и пластичен стих ни насочва пряко към една тенденция, която три десетилетия по-късно ще подеме в същия предметен стил поезията на Атанас Далчев. Тенденцията да се търси и внушава необикновеният смисъл на обикновеното.

Докато при Вазов е трудно да се реши къде е най-силен – в поезията или в прозата. При Величков въпросът, който възниква, е само – в кои жанрове и форми на поезията и прозата са неговите най-добри постижения. По отношение на прозата му не е трудно да се види, че издържали изпитанията на времето са неговите есеистични „Писма от Рим“, спомените „В темница“ и още няколко мемоарни разказа и пътеписа, т.е онова, в което се доближават поразному художественост и документалност.

Величковите „Писма от Рим“ (1895) продължават основната за творческата му дейност тенденция за приобщаване към широкия свят и специално към европейската култура. Фактически те съвсем не отго-

варят на своето определящо ги като епистоларна литература заглавие, осезаемо се оттласкват и от българската пътеписна традиция, в т.ч. и от пътеписите на Вазов. По съдържание и форма това са своеобразни просветителски есета, посветени на архитектурата, скулптурата и живописта, създавани в течение на хилядолетната история на Рим. Те въвеждат в жанровата система на българската литература есеистичната проза. А ако продължим със сравненията, близостта им е най-вече с пронизалия и Вазовата стихосбирка „Италия“ (1884) пиетет към италианските шедьоври на изкуството и техните творци.

Спомените на Величков „В темница“ излизат цялостно през 1899 г., т.е. бележат по-скоро края на голямата мемоарна вълна в българската литература от първите следосвобожденски десетилетия. И може би тъкмо поради това те демонстрират едно настъпило изясняване на същността на мемоаристиката – проблем от съществено значение за периода, в който спомените и опита за белетризиране понякога неумело се смесват. Както напр. в „Миналото“ (1884–1888) на Стоян Заимов. Доколко още неясен е бил този проблем в първите следосвобожденски години, свидетелство са две рецензии на Вазов от 1882 г., посветени на „Спомени от цариградските тъмници“ на Св. Миларов. След като в редица свои критически изказвания от това време е съветвал авторите на мемоарни творби да не измислят, а да предават точно и добросъвестно фактите, тук в едната рецензия Вазов заявява: „Ако и въображението на автора да не е останало съвсем чуждо при стъкмяването на разказите, не виждам нищо в тях, което да не може да се земе за вероятно и правдоподобно.[13]“ А в другата пише още по-категорично: „Каква е в тях частта на истината и частта на измислицата? За читателя важното е не дали разказите са истинни, но дали са вероятни“[14].

Това смесване на изискванията към едно произведение, озаглавено „Спомени...“ с изискванията към реалистичната проза явно се дължи на собственото творческо развитие на Вазов, на спонтанното му движение точно по това време от мемоаристиката към белетристиката. Когато през 1881 г. заради нуждите на сп. „Наука“ написва своите „лични и исторически възпоминания“ със заглавие „Неотдавна“, той е далеч от мисълта да създава художествено произведение. Но въпреки че се придържа стриктно към своите спомени, още тук перото му очертава из-

[13] **Вазов, Ив**. Цит. съч. Т. 19, с. 113.
[14] Пак там, с. 411.

разителни човешки образи и картини, които ни отвеждат към „Немили-недраги“ и към „Под игото“ и предсказват раждането на белетрист, който ще се опира най-вече на лично изживяното, видяното и чутото. Защото какво всъщност са най-силните произведения на Вазовата проза, ако не мемоари, прераснали в белетристика.

Но Вазовите произведения са достатъчно познати и изследвани, затова ще се спра върху този момент главно в творчеството на Величков. Ако Вазов започва с емоционално обагрената документалност на мемоарите „Неотдавна“, а с повестите „Митрофан и Дормидолски“ и „Немили-недраги“ прави бърз скок към белетристиката, опряна върху лично изживяното, то при Величков е обратното – през 80-те и 90-те години той не се и опитва да използва личния си жизнен опит и публикува редица бледи повести и разкази с образи и сюжети, съчинени по познатите му литературни модели, за да премине в края на века към силата на една сближаваща се с художествената проза мемоаристика.

„В темница“ е не само първата, но и най-обширната и най-изстрадана мемоарна творба на Величков. Той я пише без намерение да създава художествено произведение, воден единствено от желанието да разкаже искрено и неподправено за всичко видяно, както за мислите и чувствата си през тежките четири месеца, прекарани в турските затвори след разгрома на Априлското въстание. Стреми се да предаде колкото се може по-точно фактите и тогавашните си изживявания и този стремеж да възсъздаде всичко точно и детайлно дори прави повествованието прекалено обстоятелствено. Но оставайки верен на принципа за достоверност, мемоаристът така акцентира своите спомени, че извлича широкия общозначим смисъл на разказаните конкретни случки и внушава, а често и направо формулира, определени идеи, оценки и отношение.

Обрисувайки с малко, но изразителни щрихи редица убедителни и запомнящи се човешки образи, повествованието неусетно възсъздава българската социална панорама от това време – селската маса, селските и градските първенци и интелигенция, учители, свещеници, доктори – и ни въвежда във вълнуваща общочовешка нравствено-психологическа проблематика: различните типове героизъм, различните видове честност, различните форми на стоицизъм. Гордото самообладание на Васил Соколски, „моя човек, който носеше една детска душа“, а „отиде с мъжки стъпки на бесилката“ и находчивите хитрости за оцеляване, на които учи съкилийниците си Орчо войвода, тук са изява на различни човешки характери, но на едни и същи високи нравствено-психологически ценнос-

ти. И това е характерно не само за изявените отделни личности, но и за обикновената народна маса. „В затвора се научих да ценя нашите селяни. Те показаха в страданията толкова твърдост и доблест, които заслужават най-високо удивление“[15] – изрично уточнява мемоаристът.

Спомените, разказани във „В темница“, имат безспорна документално-историческа стойност като достоверно свидетелство за страданията и съдбата на редица известни или безименни герои след разгрома на Априлското въстание и за произволите, насилията и долнопробната корупция на турските власти. В тях няма нищо измислено. Но това, което сближава тези автентични мемоари с облика и въздействието на художествена проза, е наличието на вътрешна тема, спонтанно превърната в единно и последователно внушение на книгата.

Документалният разказ тук е подчинен на тази определяща нравствено-психологическа тема – изборът на човека, попаднал в екстремни обстоятелства. Тема – общочовешка като проблематика и същевременно проектирана в подчертано национален план, за да покаже как се е държал българинът в дни на тежки изпитания и да прозвучи като апология на проявения в мрака на тъмницата героизъм на българския народ, на духовния му стоицизъм, на нравствено-психологическата му устойчивост. Един своеобразен аналог на Вазовата „Епопея на забравените“, съвсем различен по жанрово-стиловата си характеристика, но близък като прослава на това и на тези, които *не бива да бъдат забравени*.

Някои дори наричат „В темница“ мемоарно-белетристична творба. Мисля, че това не е съвсем точно и би могло да се отнесе по-скоро за „Под игото“ на Иван Вазов. Изразителното конкретно възсъздаване на някои сцени и реплики, отчетливата индивидуализация на редица човешки образи и наличието на определяща вътрешна тема и внушение внасят във „В темница“ елементи на художественост, но все пак не отменят законите на мемоарния жанр, по които се изгражда цялостно творбата. Както пък „най-мемоарната творба“ на Вазов, както Тончо Жечев нарича „Под игото“, като цяло се изгражда по законите на романа.

Развитието на Величковата проза показва каква свежест внася в нея обръщането към реалния спомен. За разлика от предхождащите ги повести и разкази на писателя „В темница“ и последвалите я кратки мемоари от началото на XX в. добиват траен живот именно чрез съчетание на мемоарното и художественото. Плодотворно съчетание, което по това

[15] **Величков, К**. Цит. съч. Т. 2. С., 1986, с. 24.

време заляга в основата и на такива шедьоври на българската белетристика като Вазовите „Немили недраги“ и „Под игото“.

За характеристиката на даден литературен период показателни са не само естетически най-значимите творби. Макар и без същата всеобхватност, художествена сила и литературноисторическа значимост, писателското дело на Величков допълва Вазов в литературната картина на първите следосвобожденски десетилетия, като дава израз и на сходни, и на различни художествени тенденции.

Допълващи се съратници в един решаващ период от българското обществено и културно развитие, двамата писатели оставят в историческата ни памет и спомена за едно вярно и плодотворно приятелство.

Михаил Неделчев

Вазовите и Величковите Българии и чужбини

VASOV AND VELICHKOV'S BULGARIAN HAPPENINGS AND WANDERINGS ABROUD

Referring to the painful and current present, the text looks at the fate and work of Vasov and Velichkov through the dilemma of "home" (the place from which one seeks a way out) and "strangers" (the place of free choice). Bulgaria becomes an ambiguous term by multiplying itself in a multitude of images that contradict each other.

Keywords: political reality, home, foreigner

БЪЛГАРИЯ

Понякога и слънцето дори след дъжд
в небето слисано се появява двойно:
но ти си винаги единствена страна
и друг а никога не ще те има...

Не мога точно да определя какво
си ти при всичките ми първородни думи:
но както ангелът не е човек с крила,
така и ти не си обикновено място!

1976
Николай Кънчев

Възможно ли е при Иван Вазов и Константин Величков – тези велики родолюбци – б ъ л г а р и и т е да са няколко и да са толкова различни, че да трябва да пишем думата в множествено число едва ли не с малка буква? (В програмата за нашата конференция колегите са написали българии при заглавието ми с голяма буква, но в моя текст тя е с малка.) За ч у ж б и н и т е е по-ясно... Имаме ли основания да твърдим, че визиите им за България в различни исторически моменти, за това какво е станало с България, как се е конкретизирала тя чрез политическо устройство и държавно управление, като обществени нрави, са драматично полярни и несъвпадащи с усещанията и мисленето на мнозинството от съвременниците им?

Да, струва ми се, имаме такива основания. И Иван Вазов, и Константин Величков са всред тези най-видни българи, които в различни периоди и моменти от живота си са били овладяни в определена степен от една общоевропейска интелигентска болест на XIX и началото на XX в., болест най-вече всред представители на нововъзникналите след мъчителния и дълъг процес на разпадането на империите национални държави. Тази болест е в неприемането при радикални (или поне така се струват на тези интелигенти) ситуации на това, което е станало с моята държава, неприемането ѝ в този сегашен неин вид до такава степен, че ти си готов да я напуснеш демонстративно, да избереш отново чужбината, да си причиниш мъките на изгнанието – само и само да не живееш в тази действителност, която ти се струва вече не твоя, не родна, която възприемаш като кощунствено превъплъщение на родното. При това, не става въпрос за някакво неутрално, равнодушно отнасяне към родното. Напротив, именно сега, в тези ситуации то се преживява по-остро, болезнено, като вътрешна рана от доброволния (или не съвсем доброволния) изгнаник. Писатели сякаш с общи съдби на публичните им личности, с много близка обществено-политическа идентичност, с преодосвобожденски сходни юношески и младежки вълнения, Иван Вазов и Константин Величков по различен начин и за различни отрязъци от време изживяват пропадането си в тази болест. Иван Вазов, след големия катаклизъм на 1886–1887 година (след като „съединистите“ не приемат изцяло направеното от „казионните“ Съединение, след потушаването на русенските русофилски бунтове, суспендирането на Конституцията, превратa и контрапревратa, след самовнушаването на политическите приятели на Вазов и Величков, че ги грози смъртна опасност в условията на налагащия се Стамболов режим и т.н., и т.н.), след руско-одеското си

изгнание бързо тушира тази болест, отхвърля я от себе си, за да се отвори личността му опиянително към българските пространства, да завърши това епическо преназоваване в художествено слово на всичко българско, за да стане **Патриарха.** При Константин Величков, напротив, болестта на неприемането на тази така станала, така осъществила се България се задълбочава (това се случва въпреки високите постове, които е заемал и в румелийския период, и в краевековните години) и ескалира дори в шумни публични акции (скандалът с опозиционерското ръкопляскане и с репликата при спектакъла в Народния театър от 23 септември 1907 г.). Твърде дълги са били изгнаническите му години, твърде готов е бил вече той сякаш да избере окончателно чужбината, вместо да направи големия компромис да приеме като нещо нормално, макар и да му е антипатична в политическо отношение, тази *България* от първото десетилетие на XX. Никак не е бил лесен един такъв избор. България не е все пак т ъ м н и ц а , но и съвсем не е това, което в своя висок идеализъм и страстни мечти е виждал Константин Величков. Неговата възжелана България остава като някакъв идеален свят, който очевидно не може да бъде постигнат тук и сега. Той не развива в някакъв вид специфичния български интелигентски стоицизъм, формулно изразен от новия поет в сложеното като мото стихотворение („но ти си винаги единствена страна / и друга никога не ще те има...“). За мнозина от съвременниците му неговото умонастроение се е виждало като някаква необяснима раздразнителност. Но да си припомним, че точно в тези години Стоян Михайловски предизвиква още по-големия скандал с оттеглянето си от обществения живот, с пенсионирането си (вж. моята нарочна работа в книгата ми „Социални стилове, критически сюжети“, 1987 г.), с минаването в някакъв вид вътрешна емиграция, с пределното интериоризиране на визиите си за света. А само след две-три години и Пенчо Славейков ще направи с Мара Белчева своя величествен и тъжен италиански воаяж, ще направи също своя окончателен предсмъртен избор.

Нека дадем историческа перспектива на вътрешната тема на тези мои страници като предоставим за нагледи и други още по-радикални житейски сюжети на разнотипно интелигентско колебание между различно виждените българии и пожелаваните или ненавиждените чужбини – без да достигаме до естремните му левичарски изрази от типа на *тази страна не е моя страна, тя е чужда* (мотив, мъдро интерпретиран от Тончо Жечев):

– швейцарското приключение на Иван Ст. Андрейчин за годините на Първата световна война, осъществено с мотив, че не приема ориентацията на България към Централните сили и че ще остане верен на франкофонската си културна и политическа идентичност;

– жертвеното устремяване – за да стане голям комисар в Украйна – на големия д-р Кръстьо Раковски към Страната на съветите след годините на нещо като му румънско, му българско чифликчийско и политическо битие;

– установяването като политически емигрант-беглец през 20-те години на самия харизматичен красавец националреволюционер Михаил Герджиков не другаде, а точно в Цариград, в столицата на същата тази империя (макар и вече претрансформирана), срещу която той толкова години бе ефектно носил и успешно употребявал оръжие. (Въобще, Цариград по някакви парадоксални логики ще се оказва желано убежище за толкова много – включително и на самите Вазов и Величков, обхванати от синдрома за напускането или на неприемането, но и на наистина принудителния избор да живееш или поне пребиваваш другаде.)

Казах, че не достигаме в нашето илюстриране до левичарската идея за т. нар. *чужда страна*, защото там геополитическият и геопоетическият модел е с различна асиметрия: там просто имаме друг център на символната и реалната власт, там се избира едносложно единственото Велико пролетарско отечество. Там обективно имаме предателство, измяна спрямо родината. Там нямаме мъка по родното, имаме щастливоистерично претапяне на интелигента в колектива, вливане в широкото море на пролетарското и интернационалното (оказало се впоследствие просто преназовано имперско). Там имаме отказ от всякаква дотогавашна идентичност – личностна и общностна.

Или, ако трябва да уплътним картината с още един паралел, този тип на напускане на българското е полярен спрямо страданието, изживяно от големия писател Георги Марков, който трябваше да се опитва да се отърсва от своето цялостно обзело го чувство на непоносимост и погнуса към комунистическата опаковка на България, трябваше да напусне България, да се саомоотстрани от България, за да я намира з а д о ч н о, да я постига гениално, цялостно, многопосочно и системно отново и отново чрез своите *задочни репортажи*. И това, разбира се, е само една, макар и най-важната форма на неприемането, че България е завинаги стегната в менгемето на комунистическата тирания, че тя е за-

винаги преначертана, пренарисувана, пренаправена, преработена в този размашист (простете русизма) маниер.

Но ако погледнем и към нас самите, към следващите генерации български литератори, не трябва ли да мислим и за себе си като облъхвани през цялото ни житейско време от вълните на тези нагласи, с различна сила, дори и когато това не е предизвиквало готовността ни за окончателен избор? Понякога неспособността ни да знаем какво да правим с тази България намираше като словесен израз романтични и меки форми. Мисля си как магично звучеше за всички нас емблематичната за 80-те години поетическа фраза на съвсем младия тогава поет Владимир Левчев „***Кой сънува моя живот***“; припомням си всекидневно-битови фрази от тези години като „Няма да им живеем на тия“; не забравям как в някакъв особен транс деряхме гърлата си на ето тези два стиха от легендарната песен на Ангел Ангелов-Джендема „Край на живота – от самото начало.“

А нататък, след 1989 г., болестта се масовизира, стана колективна. Дълго сдържани енергии се отприщиха; трупаното чувство на клаустрофобия за целия социалистически период в това тук и сега се разгърна и отля стихийно в нещо като масова истерия: *напускам, махам се, избирам терминал 2,* и т.н., и т.н. Назовал съм в моя публицистична статия отпреди петнадесет години и особената готовност на тукашните, на останалите в родното пространство българи да мислят страната си като отново и отново, едва ли не на всеки пет-шест години, като и този път ненаправена както трябва „Синдромът на вечно нестанала-та България“.

Ето така, сагата с *Вазовите и Величковите България и чужбини* от края на XIX и началото на XX в. ще се окаже в началото (да не се връщаме назад в по-ранните десетилетия) на една дълга-предълга нова и съвсем съвременна история на идеите, манталитетите, социалнопсихологическите нагласи, на геополитическите и геопоетическите визии...

***

Превръща ли се всичко това при Вазов и Величков във висока литература? Редно ли е, когато реконструираме тази проблематика в цялостното им творчество, да смесваме при анализите неправомерно текстове на литература на факта (пътеписи, мемоари), както и текстове от литературния и всекидневен бит (дневници, писма, всякакви фрагменти) с представителните поетически и белетристични творения? И имаме ли

тук наистина най-значими образци на драматичен диалог между избралия (дори и за момент) чужбината и останалия тук, в родното пространство, както е например в новата полска литература със **стихотворението – обръщение и възхвала** на Чеслав Милош към Лех Валенса, с мотива в него, че може би напусналият дори няма моралното право (като непреживяващ страданието) да се обръща с послание към останалия да живее в това социално робство и стоически осъществяващ своята съпротива сънародник ? И неизбежно ли е това смесване на политическо и художествено при разглеждането на цялата тази проблематика?

Важни въпроси, съвсем не реторически. Въпроси, на които трябва да даваме своите отговори... Не можем, естествено, да го сторим цялостно сега, в този текст. Очевидно е и че исканото и необходимо разграничаване на фикционално и документално при проследяването на тази тематика може да стане при по-детайлни анализи.

Каква България изнасят двамата начеващи, съзряващи писатели от последните години на робството, каква я получават от предходниците си – възрожденците от две-три предходни поколения български книжовници, просветители и националреволюционери?

Знаем още от деца, че Вазов е словесният създател на нова България, че неговите *българии* – като възхвала, като безкрайна употреба, като номинация – отново и отново на самото сладко име (от въпроса „Де е България?“, от „Тъгите на България“ до всичките тези „Аз съм българче“, „Паметниците на България“ и „Преградите на България“), като пластика на описанията на стотици и стотици гънки, възвишения, пазещи историческия спомен твърдини и руини, върхове и долини – всичко това започва да се трупа, да се слива още в околоосвобожденските години в единен, могъщ, сакрален образ на България и българското. При това националното пространство – така, както ни е дадено при Вазов – е преизпълнено с обживявалите го в столетията хора, с тези, които продължават да живеят по български, да говорят български, да мислят за България. И всичко това се развива, разгръща, допълва се с новите сюжети, добива цялостен вид именно като една човешка и природна вселена в тяхното единство с представените нови ходове на историята – въпреки националните трагедии и общосветовни катаклизми, в които тази България е въвлечена. Припомням едно прекрасно финално обобщение на проф. Милена Цанева от книгата ѝ „Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов“:

> Погледът на българина – това е не само обект за художественото изследване, това е характеристика и на основния субект на Вазовото художествено дело. Той се представлява не само от героите, но и от открито изявяващия се в творбите си автор. И това покритие между погледа на писателя и националното в характерите на неговите герои придава на най-представителните Вазови творби особена художествена органичност. Българин по възпитание и природа, Вазов пренесе през прага на следосвобожденското време не само спомените за възрожденската епоха, но и самото съзнание и психика на възрожденския българин – неговата патриархална чиста обществена етика, просветителски оптимистичен устрем към бъдещето, патриотично опиянение от българското.[1]

И наистина органичната потребност на Вазов-писателя да пише буквално за абсолютно всичко, което се случва с България занапред в десетилетията, но и да държи в творческото си съзнание образа на цялото на тази вселена, не му пречи и да се връща непрестанно към собствените спомени за тази стремяща се към свободата си България от годините на най-ранната си младост, тази България, която той се е опитвал да види и от позицията на вече свободни от национален гнет чужди пространства. Та може ли някой от нас да забрави втренчения в тъмното поглед на Македонски през великата общоевропейска река, към България, към родината (представена и в сцената от прекрасния спектакъл на Александър Морфов, в Народния ни театър „Иван Вазов“), но и можем ли наистина да си въобразим всичко това, което виждат във въображението си тези българи? В творчеството на Вазов се явяват през десетилетията творби, книги, които могъщо обобщават, събират в символно единство всичките тези разпластени *българии.* Самите заглавия звучат символно – „**Нова земя**“ (една новонаправена, но и видяна с нови очи – включително и от странство държава, има и такава глава в романа, една съединена България) и „**Под нашето небе**“ (*отново аз, лирическият говорител съм тук, с ново лирическо вдъхновение* – след голямото изпитание на изгническата вече следосвобожденска чужбина). Ето, в този общобългарски и всебългарски негов голям разказ се вклиняват Вазовите чужбини – тази, нещастната, изгническата и другите, щастливите. Но за това, след малко...

---

[1] **Цанева, М**. Патриархът. Етюди върху творчеството на Вазов. С., 2000, с. 233.

Доста по-трагически обременена е визията за тази България – в нейните разнотипни отнасяния към чужбините, която изнася от възрожденската епоха Вазовият литературен и политически събрат Константин Величков. И това е не само заради драматическата лична преживелица в месеците след Априлското въстание – дадена ни така разтърсващо в шедьовъра на писателя „В темница“. Още в ученическите си години, в Цариград, Константин Величков изразява в послание до революционната руска общност на Николай Огарьов тази пределна проблематизираност на усещането за родина (авторството на писмото бе препотвърдено от големия наш покоен текстолог-историк Илия Тодоров). Цитирам: „Господа, не своята родина, а Турция напускам аз; но моята родина сега принадлежи на турците, тя е окована във вериги под трона на деспот-мюсюлманин. Моята родина е страна, дето кръвта тече непрестанно, понеже тази страна е поробена от жестокото и варварско владичество на турците. Тая азиатска орда се рее безнаказано по дунавските земи, осквернява името на нашите прадеди и ни държи под кървав ярем. И така – моята родина – това е Турция – и Турция ми е отвратителна, и Турция аз ненавиждам повече от всичко на света и по-скоро бих предпочел да живея сред канибали, отколкото сред отоманците“[2]. Парадоксалното е, че по-късно самата тази Турция за много години, вече в следосвобожденската епоха, се превръща и в желана по необходимост чужбина. Но не, това не е съвсем точно, защото става дума не за Турция, рабира се, като цяло, а за Цариград. Защото за Константин Величков Цариград очевидно Е и НЕ Е чужбина, той има двойствена същност. Величков е учил и съзрял в този град, възприема след Петко Славейков балканския мегаполис на Босфора и като българско гигантско обиталище – та тук са училищата „Галата сарай“, „Роберт колеж“, военно-медицинските, в които учат българчетата, тук е Екзархията, тук са търговците, газетарите, занаятчиите и градинарите, тук са авантюристите и търсещите лекия живот. И макар да е столица на зловещата Империя, този велик и втори *вечен град* облъчва със своите многопосочни енергии и всички българи, продължава да го върши и след 1878 г. България по Величков не е излязла от орбитата му. Няма друг писател, посветил толкова значими страници на **Града**, видян и в лирически унес, и в историографско мечтание, и като безкрайна пъстрота на битовите взаимоотношения, и като богатства на градския

[2] Вж. **Величков, К**. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1986, с. 10.

пейзаж, и като уникалност на самата му геопоетика. Градът фасцинира Величков до края на дните му до такава степен, че той доминира като обект на изображение в цялостното му творчество – някак дори за сметка на визиите за свободна България. И това двойствено отношение предопределя и редица негови изгнанически биографически сюжети.

Но нека се върнем към Вазовите ч у ж б и н и ...

Те са щастливи, тези чужбини, когато лирическият говорител има зад себе си и в себе си Родината в нейното благопожелание, в нейната синовна отвореност. Така е с Вазовата „Италия“ (1884) – една толкова важна лирическа сбирка на общобългарската културна инициация, на тази задължителна за образованите нации общокултурна приобщеност към образцовите пейзажи и художествени шедьоври (през десетилетията тази инициация е подкрепена, уплътнена от пространните Величкови италиански страници – и от неговите блестящи „Писма от Рим“, и от няколкото цикъла сонети, елегии и възхвали; въпреки амбициозността на замисъла на стратегията по реализацията ѝ, Кирил-Христовата „Италия“ все пак е маргинална и вторична за тази общобългарска културна мисия). Щастлива е по-късно (пътуване през 1893 г., публикуване на творбите през 1894 г.) и Вазовата Ш в е й ц а р и я – една по принцип щастлива хетеротопия за българските интелигенти (вж. работата ми в книгата „Размишления по българските работи“, 2002 г.). Швейцария, швейцарският природен уют е една възможност за постигане на лекотата на духа, едно освобождаване от всякакви *житейски дребни грижи* (Яворов) на всекидневното българско битие: „аз ида в твоя мир да помечтая сладко / при твоя философ непостижим и прост. “, „И с книгата в ръка, под свод зеленолистен, / да тъна в почит тих, забравил градский шум“. – „Остров Жан-Жак Русо“ от цикъла „Женевско езеро“; „О вий, приюти весели на нега и покой, / о рай цветущ, засмян, прийми поклона мой?“ („Обиколка на езерото“), пак от този цикъл. (Впоследствие Вазовият швейцарски жест ще бъде удвоен с парнасистката сбирка „Мон репо“ на Иван Карановски.) Съвсем различна е интонацията на другия швейцарски цикъл „Какво мълвеше Монблан“ – тук се разгръща един могъщ и героически симфонизъм във възхвала на величието на възправилата величествана снага природа, симфонизъм, който може да бъде контрастно успореден с прелестните визии на една също алпийска висина, със знаменитите стихотворения от „В лоното на Рила“, с особения интимитет на това в захлас повтаряно като заклинание „**Сега съм у дома**“... Тук, у дома, сякаш и алпийските планини на България са камерни. И това удивително

приоблачно пътуване на Вазовия лирически герой с автобиографичната същност на един румелийски участник и наблюдател, от ранната, но синтезираща сякаш предварително цялата проблематика на външно и вътрешно, на родина и чужбина поема „Сантиментална разходка по Европа“ (1880) – това невероятно облитане на цялото пространство, към което вече и ние, българите, сме отново щастливо и пълноправно приобщени. Е, драмите на отхвърляне и ново клаустрофобично затваряне, както знаем, предстоят. Но сега, след полета над империи и новоосвободили се държави, след като е видяна тази вече нововъзникваща Европа на нациите, а не на империите, ето го завръщането:

Но южният вятър тласна ме напред
и към север тикна бързий ми полет.
Ето пак здрависвам Емус горделиви
и Марица синя в полята родливи
кат градина райска проснати пред мен!
В песните ми тръпне техний лик засмен!

Тази вечно обласкаваща ни България е отнета/самоотнета за Вазов по време на емигрантските му години в Русия (отново достигната през маршрута от Цариград).

Знаем, там, в Одеса, той създава най-българския роман – националната епопея „Под игото“. Но за поезията му годините 1886–1889 съвсем не са добри. Не само заради липса всъщност на българска пластика в писаните тук стихотворни текстове, но и заради някаква вялост на интонациите, неубедителност на елегичното, заради енергетична недостатъчност. Големият (като брой на стихотворенията) цикъл „В чужбина. 1888–1889“, включен в една от най-представителните му сбирки „Звукове“, е единствената по-цялостна литературно актуална като автобиографична тематика изява на Вазов за тези години. Ето как започва стихотворението „В изгнание“ от този цикъл:

Приятели, вий не забравихте
прокудений беден поет,
в скръбта му го сам не оставихте,
сгряхте го с братски привет.

Изпитах аз тежки гонения
там, в моята родна страна.

Във чуждата – нови мъчения:
самотност, тъга, тъмнина...

В своите колебания, литературни и политически, Вазов достига дотам, че се отказва чрез стиховорна творба от патоса на знаменитата си стихосбирка „Сливница“ (1886) – стихотворението „4-та годишнина на Сливница“. Поетът очевидно е съзнавал своята немощ да конципира сегашната действителност, да помества стабилно себе си – и в приютилата го студена страна, но задочно и в изоставената България. В писмо от Одеса до Константин Величков, от 26 март 1888 г., Иван Вазов изповядва:

> Голяма част от опасенията, които изказваш относително пребиваването в Русия, са справедливи. Несгодите на руското гостоприемство аз изпитвам на себе си. Ние в очите на русите не носим ореола на борци или страдалци, а – просто б е ж а н ц и . Още по-малко сме интересни, като не виждат в нас ни единство в мислите и делата, ни идейност, ни въодушевление. Ние се опошляваме. Всеки ден се убеждавам, че нашето място е в България. Там страдание, там борба: извън нея сме безполезни.

Но и неговият приятел Константин Величков също не се чувства абсолютно уютно в своето си изгнание, в слънчева Италия, в ренесансова Флоренция – въпреки красивите си занимания с италианско изкуство и с италианска история, въпреки че (както бе казано в началото) него по-скоро го владее трайно синдромът за напускане на родното пространство и за избирането на чужбината. След толкова възхвали и той достига дотам, че също започва да изразява умората си от общуването с чужди хора от инак обичания народ-домакин. В писмо до Вазов от Виарежио, от 17/29 юлий 1888 г. нарежда:

> Можеш да си въобразиш /.../ колко скучая, но аз съм вече навикнал на скуката, щото мисля, че ще жалея за нея, ако бих успял един ден да я прогона. /.../ Аз не зная да има на светът народ по-скучен от тосканский. Тосканците съставляват отделен свят в Италия. Всички, които са на баните, приличат да са дошли тука, за да скучаят, а не да се развличат, всички представляват една марцина, която живее, просто защото няма друго да прави.

Очевидно умората от чуждото, макар и прекрасно, междувременно се е натрупала, защото само преди година Константин Величков бе пи-сал от Флоренция в стихотворението си „На Италия“:

Италио благословена,
откъснат от небето край,
градино с ръка насадена,
засмяна кат зора през май;
земя на пламенни мечтанья,
де всичко буди сласт, блести,
благоухай като диханья
на нежни момини гърди.
Чело ти светло украсяват
венци, които нямат чет,
певци те в песни си прославят
и величаят те в цял свет.

Но и в този „откъснат от небето край“ полетът на мисълта на лирическия говорител е пак натам, към родината и това като стремеж се засилва с ритъма на тези изминали изгнанически години. Написаното през следващата година пак от Флоренция стихотворение „От чуждата земя“ вече звучи така в своите първи два куплета:

Все там съм с всеки трепет на сърцето,
все там съм с всяка мисъл на умът,
със всякоя мечта, коя в небето
с криле си устремява ми духът.

Всред радостите ми и всред тъгите,
където и да съм, о, роден край,
с другари или сам, мен пред очите
навред свещений образ твой сияй.

Особената свръхнапрегнатост по отношение на случилата се Бъл-гария, на така конкретизиралата се България, Величков продължава да преживява и след завръщането си, след високата си политическа дей-ност и след дипломатическата си мисия вече в първото десетилетие на новия век. И така запазва психологическата си готовност за изход от родното пространство, за избор – дори и окончателен – на чужбината.

За това свидетелствуват многобройни записи от дневника му от от 1901 г. до смъртта му през 1907 г., включително и страниците с възхита от новонамерената Франция през последните месеци. Така всъщност се оказва, че Величков живее по-голямата част от живота си в чужбина. И всичко това някак много повече съответствува на камерния характер на самия му талант.

Вазов избира съвсем друг път. След 1889 г. той окончателно припозна точно тази България – с всички възражения, които имаше към нея, но и с целия ентусиазъм на огромното си родолюбие. Вазов – наред с лирическото чувство – има епически-монументален талант, а и огромната амбиция – да въплъти в цялото си творчество общонационалната действителност. Това от разстояние не може да се направи.

В дадени отрязъци от биографическите им пътища те изпълняват като емигранти различни социални роли: и на емигранта – отчуждил се изгнаник, и на емигрант – опитващ се да се адаптира към чуждия живот, който вече се разполага удобно в тамошната действителност, но най-вече на емигрант, който мисли непрекъснато за България.

Сложни бяха тези техни пътища. В румелийския период те се сляха. И двамата бяха сладостно потопени в румелийския уют, бяха започнали да изпитват нещо като самостоен румелийски патриотизъм. Дали и това не бе една от причините за противоречивото ми и дори враждебно отношение в хода на самото им случване към редица политически сюжети във вече съединена България – същите тези сюжети, които вдъхновиха Симеон Радев за неговите „Строители на съвременна България“ ?!

Прочетени през оптиката, която ни дават чужбините им, и Българиите на Иван Вазов и Константин Величков допълнително се усложняват и обогатяват. Дори и при тези велики родолюбци България се постига литературно отново и отново, не е веднъж и окончателно дадена. Проблематизирани, техните Българии се фокусират – по съвсем различен начин – в единния светъл образ на Родината, на България.

15 декември 2015 г., София

Николай Аретов

Три маргинални мемоара за борбите: Ив. Вазов, Ив. Е. Гешов, К. Величков

THREE MARGINAL MEMOIRS ABOUT THE FIGHTS: IV. VASOV, IV. E. GESHOV. K. VELICHKOV

Creating the image of the struggles for freedom and including them in the national canon of literature are two entangled trends that developed after the Liberation of Bulgaria (1878). Two types of writers took part in these processes – so-called "revolutionary men" and "enlighteners". The litters, being richer and well placed in the society, gladly publish their memoirs but these texts hardly enter the cannon. This paper deals with three of them Ivan Vazov's *Not Long Ago* (1881), *Notes of One Convicted* (1889) by Ivan Evstratiev Geshov and *In the Prison* (1899) by Konstantin Velichkov. Their authors are similar in many aspects as figures in social and political life, first in Eastern Rumelia, than in Bulgaria, they were even members of the same political People's party. In their memoirs, they present not the battles but their fears (Vazov) and their experiences as prisoners. This paper touches some interesting intertextual bonds between these memories and the famous books like Silvio Pellico' *Le mie prigioni* and *The House of the Dead* by Fyodor Dostoevsky.

Keywords: memoirs, Ivan Vazov, Ivan Geshov, Konstantin Velichkov, canon of literature

Изграждането на образа на борбите за национална свобода и включване в литературния канон са два тясно преплетени процеса, които се разгръщат след Освобождението. И в двата процеса важна роля играят мемоарните текстове за събитията от революционното десетилетие, те се допълват, преплитат, а и влизат в негласна или полугласна

конкуренция. От друга страна, те са в сходни отношения с мемоарните писания на „просветителите“, които градят една малко по-различна картина на същата епоха.

Просветителите сравнително охотно пишат спомени, голяма част от тях са публикувани приживе и в рамките на Османската империя. След това обаче, по правило те са преиздавани рядко, най-често със съкращения. Несъмнено най-голям е интересът към Софроний, неговото житие напълно основателно влиза в канона на българската литература и се издава, разпространява и чете като литературна, а не като мемоарна творба.[1] По-често обаче се случва обратното – мемоарите на „просветителите“ са виждани преди всичко като исторически извори за епохата.

Немалка част от мемоарите на участниците в борбите са свързани с преживяванията им в османските затвори. Подобни текстове пишат Г. Раковски, Л. Каравелов, Св. Миларов; тъмниците присъстват в книгите на З. Стоянов, Ст. Заимов, поп Минчо Кънчев и др. В затворите и в мемоарната литература за тях попадат и автори, които са по-скоро просветители или имат по-скромно участие в борбите. По правило йерархията на текстовете, тяхната каноничност, се приближава, но не се покрива напълно със социалната и литературната йерархия на авторите и тяхното значение като исторически фигури.

Три подобни текста поставят въпроси, свързани с това разминаване на йерархиите, и могат да помогнат за неговото осмисляне. Определянето им тук като „маргинални“ е леко пресилено при два от тях, но и трите не са сред каноничните творби на българската литература, наистина в различна степен; не са и сред формиращите представите на следващите поколения за епохата. Става дума за: „Неотдавна“ (1881) на Иван Вазов (1850–1921), „Записки на един осъден“[2] от Иван Евстратиев Гешов (1849–1924), публикувани първо в „Периодическо списание“ през 1889 г., и „В тъмница“ (1899) от Константин Величков (1855–1907).

Като обществени фигури трите са близки в много отношения, въпреки че вглеждането в детайлите показва и сериозни различия. И трите са румелийци, до голяма степен връстници, от сравнително

[1] Вж. **Аретов, Н**. Издателската съдба на възрожденските мемоари. – В: История на книгата – начин на живот. Сборник в чест на Ани Гергова. Съст. Кр. Даскалова. С.: ЛИК, 2002, с. 182–198.

[2] Вж. **Гешов, Ив**. **Е**. Спомени и студии. С., 1928. Надолу се цитира по това издание с посочване на страниците в скоби.

заможни семейства, те са по-скоро „просветители“, участието им в борбите е скромно – най-сериозно е то при К. Величков, минимално при Гешов – неговият мемоарен текст е посветен на събития от времето на Освободителната война. Величков и Гешов попадат в османски затвор и пишат за това; Вазов споменава затворници, които вижда в пловдивския конак, когато отива да си вади тескере. Гешов и Величков са високо образовани за времето младежи, образованието на Вазов е по-скромно, но и той е сред „учените“ хора от епохата, или поне така е виждан от мнозина. След Освобождението и тримата правят сериозна политическа кариера, първо в Румелия, и то от една партия – Народната. И тримата са министри в Княжеството, най-кратко Вазов, докато Гешов и Величков по няколко пъти, те заемат и други високи постове.

И тримата имат литературни амбиции, Вазов приживе е признат за класик, Величков е уважаван писател, най-неосъществен като писател е Гешов, който също се изявява на книжовното поле. Той е един от основателите на Книжовното дружество „Св. Климент“ и редактор на издаваната от него „Библиотека Св. Климент“, в която публикува разкази и идилии („Борба за чест“, „Разковничето“, Изповед на една нечиста съвест“, „Лила“, „Адам и Ева“, „Войникът“, „Слабите на деня“, Борба за Пловдив“; издава драмата „Ивайло, селски цар“ (1888) и книжка с изречения и размишления „Ситни-дребни“ [3], като ученик побългарява разказ от Едгар По,[4] а по-късно превежда „Деветдесет и трета година“ (1881) от В. Юго.

И тримата, подобно на практически всички останали мемоаристи, а и много други автори поне от това поколение, писали за епохата, акцентуват върху страданията и търсят героичното в тях, а не в битките.

Замисълът, моделът, общата структура на визираните тук мемоарни текстове са сходни. Два от тях (на Величков и Гешов) открито отпращат към един общ образец – Силвио Пелико.[5] Гешов пише:

> В предговора на своите безсмъртни Тъмници Силвио Пелико говори, че не бил намерил човеческото общество тъй несправедливо, тъй недостойно за съжаление, тъй лишено от хубави души, както обикно-

[3] **Бобчев, И**. Живот, дейност и възгледи на Иван Евстратиев Гешов (1849–1924). София: Политическа библиотека, уредник Ал. Карапетров, 1933, с. 24–25.

[4] Вж. **Аретов, Н**. Една мумия коментира Българското възраждане. Непозната адаптация на Едгар По от 1874 г. – *Литературна мисъл*, № 2, 2009, с. 65–76. [Приложение: Седянка с една мумия. Приказчица от Ив. Е. Гешов].

[5] **Пелико, Силвио**. Тъмниците ми. Превел от французки Д. Цанков. Цариград, 1874.

вено си го представяме. Тия думи могат напълно да се приспособят и на турците, с които влязохме в сношение през времето на тъмничния ни живот. (с. 53–54)

При Величков отпратката е още в първото изречение:

Не зная дали г. Цанков, когато е превождал „Тъмниците ми“ от Силвио Пелико, е имал предвид събитията от 1876 година, но тая хубава книга не е могла да се появи по-своевременно на български. Никой от ония, които пострадаха през тая година, не би могъл да я чете без полза. (…) Пред неминуемите бедствия, които се вдигаха над главите ни, ние се стараехме да черпим доблест, от каквато чувствахме, че ще имаме нужда всички, в страданията на италианския патриот-мъченик и в геройската резигнация, с която ги беше понесъл. Бях чел веднъж книгата и подир мен бяха я чели майка ми и сестра ми.[6]

Всъщност преводът на Драган Цанков е от 1874 г. и преводачът няма как да е „имал предвид събитията от 1876 година“. Книгата е добре позната и на Вазов, който я споменава, когато разглежда творбите на Величков и Гешов, а и на Св. Миларов. Освен многобройните изказвания за „В тъмница“ на близкия му приятел К. Величков[7], народният поет на няколко пъти се връща и към творбата на Гешов, която представя и във в. „Народний глас“, и в сп. „Наука“[8]. Авторът на „Под игото“ открива и при Св. Миларов присъствието на модела, почерпан от творбата на Пелико, и се изказва двусмислено за него: „Г. Миларов не се е оставил да се увлече ни най-малко от наклонността към философските разсъждения и спекулации, които правят и достойнството, и слабостта на „Тъмниците ми“ от С. Пелико, той няма за какво да скърби и да се укорява за това“[9].

С. Пелико не е единствената явна междутекстова връзка при Гешов, който споменава и друг класически образец на затворнически мемоари – „Записки от мъртвия дом“ на Ф. Достоевски, с когото се чувства близък. Гешов го цитира в оригинал:

---

[6] **Величков, К**. Избрани произведения. Т. 2, София: Български писател, 1966, с. 7.
[7] Вж. напр. **Вазов, Ив**. Събрани съчинения. Т. 18. С., 1957, с. 786.
[8] Вж. **Вазов, Ив**. Събрани съчинения. Т. 18, С., 1957, с. 282, 287, 397.
[9] Пак там, с. 287.

„Да с-Богом! Свобода, новая жизнь, воскресение из мертвых!... Экая славная минута!“ се провиква Ф. М. Достоевский при излизането си из Мъртвия дом, който той обезсмърти.[10]

И на други места Гешов дискретно демонстрира ерудицията си – подхвърля аналогия с „древните доблестни стоици“ (с. 13) и със „старите римски герои“ (с. 23), споменава ненаименован „французски списател“ (с. 324), спомня си „думите на оня духовит затворник през времето на Френската революция, който, попитан какво мисляше, отговорил с горчива подигравка: „Какво мисля ли? Аз едва смея да мълча!“ (с. 28) (Дали тук бъдещият министър не солидаризира с противник на революцията?)

Величков също използва подобна реторическа стратегия. Той чете в затвора „едно малко Евангелие на френски език“ (с. 55), споменава Херкулес (с. 97), Ахилес, мирмидонците и Троя (с. 101), Сократ според „Облаци“ на Аристофан (с. 123), недолюбвания от Ботев Пол де Кок (с. 124) и др. Най-пестелив в ерудитските аналогии в случая е Вазов, който споменава Овидий и, малко неочаквано, Жул Верн[11] (по-пространно коментиран от П. Берковски според „Миналото на Ст. Заимов)[12].

Захари Стоянов, който има различен социален произход (и държи да го подчертае), който е политически противник и на тримата и в ироничните си подмятания в „Чардафон Великий“ ги поставя редом[13], разбира се не оценява високо мемоарните им творби и на първо място „Неотдавна“,

---

[10] Вж. **Гешов, Ив**. Е. Спомени и студии. С., 1928, с. 56. Авторът точно цитира последните редове от творбата на руския писател, която явно познава.

[11] **Вазов, Ив.** Събрани съчинения. Т. 6. София: Български писател, 1976, с. 37 и 38. Когато говори за Ботев, Вазов демонстрира историческата и политическата си ерудиция, пасажът обаче е съкратен от него при по-късното издание на текста във втория том на „Повести и разкази“ (1892): „В древний Рим да беше, Ботев би бил Мариус, а още повече Брут. В французската революция би станал Дантон, ако не пръв консул. В маджарската буна на 1848 г. би бил Кошут или Герей…“ (с. 471)

[12] Вж. **Аретов, Н**. Литературните пристрастия на революционерите от „Миналото“ на Стоян Заимов и българската национална митология. – В: *Памет и дълг. При глаголемите на българската литература. Сборник по повод 60-годишнината на проф. Ив. Радев*. В. Търново: Унив. изд. „*Св. св. Кирил и Методий*“. 2003, с. 174–185.

[13] Например: „На 4-ий май 1886 г., руското консулато и неговите храненици: Гешов, Хаканов, Вазов, Величков, лудият Пранджов и други още симпатични, нареждат митинг да протестират българското правителство и да гласуват продажност на руския цар.“ **Стоянов, З**. Съчинения в седем тома. Т. 4. София: Захарий Стоянов, 2008, с. 710.

за която пише и разгърната рецензия.[14] Акцентът в нея е поставен върху страха на Вазов и бягството му при вестта за избухналото въстание. Твърде язвителните реплики на З. Стоянов не са лишени от основания, но зад тях може да се потърси и проява на конкуренцията между различните представи за борбите, които не се изчерпват с различната степен на лично участие. На едно друго ниво може да се допусне и конкуренция за място в националната митология и в канона на българската литература. Най-общо казано, Захари съзнателно лансира една „народна", бих казал дори плебейска представа (особено подчертана е тя в „Чардафон", посветен на по-късно историческо събитие – Съединението), докато Величков, Гешов и донякъде Вазов предпочитат една „интелигентска" представа. Нещо повече, Гешов сякаш очаква, а и в някаква степен наистина получава известни привилегии в затвора, държащи се на позициите на семейството му в обществото; сходни причини улесняват придвижването на Вазов от Сопот през Пловдив и Цариград до Влашко. Величков на два пъти попада на следователи, които са му съученици от престижния френски султански лицей „Галатасарай" в Цариград (с. 103–104, 107), те първи му се обаждат и са добронамерено настроени към него. Подобно самочувствие може да се открие и при Петър Берковски от „Миналото" на Ст. Заимов.[15]

Гешов и Величков държат да демонстрират своята образованост, а и дискретно да се разграничат от селяните; Вазов не пропуска да спомене, че е поет, въпреки че първата му сбирка още не е публикувана. По различен начин Гешов и Величков въвеждат един сходен епизод – затворникът се среща с авторитетни чужденци, взима думата и говори за страданията (или смята да го направи). Когато пише Записките, Захари Стоянов далеч не е бедното и неграмотно медвенско овчарче от началото на книгата, но сякаш не е склонен да излезе от тази роля.

Една интересна междутекстова връзка може да се открие при опозицията Бенковски – Волов, известна ни преди всичко от „Записки по българските въстания". За разлика от Захари Стоянов, който публикува порано своя знаменит труд, Величков явно предпочита Волов. За Величков „най-светлата личност, която ни даде въстанието от 1876 г." (с. 82) е

[14] **Стоянов, З**. За „Неотдавна" на Ив. Вазов. – Стоянов, З. Съчинения. Т. 3. София: Български писател, 1983, с. 522–526.

[15] Вж. **Аретов, Н**. Диалектика на традиционното и модерното в българската национална митология. „Миналото" на Ст. Заимов. – В: *Краят на модерността? Култура и критика*. LiterNet, Варна, 2003, с. 10–27.

неговият приятел Т. Каблешков, също образован и интелигентен човек, доста различен от Захари Стоянов. За Каблешков с подобно чувство полаконично говори и Вазов. Захари, който в други текстове пише и за тримата, главно критично, не им намира място в Записките, творба, която си дава сметка за собствената си значимост. Вазов е член на комитета в Сопот, но няма особена революционна дейност, а Гешов предава събития от малко по-късно време – Освободителната война, която не влиза в хронологическия обхват на Записките. Величков, който е член на комитета в Пазарджик, а след това и затворник, е споменат единствено в едно изреждане, като поводът е речта му пред чужденците:

> Много лица, които говореха някой от европейските езици – Калчев, Георги Пенев, К. Величков и други, – говориха им от страна на сичките затворници да се потрудят за освобождението ни, на което тие обещаваха. На ефендетата в това време не ставаше добре; тие позеленяваха от гняв. (Т. 2, 209)

Случаят е документиран по-подробно от Величков:

> Когато се (гостите) качиха на чердака, дето беше стаята ни, всичките ми другари поискаха, като дойдат при нас, да им говоря. Тая идея се беше родила внезапно и честта, която ми се правеше, се дължеше на обстоятелството, че между всички затворници в стаята ни само аз знаех френски. Бяхме всички прави до вратата, когато се подадоха гостите, и аз се видях изблъскан напред.
>
> „Говори, говори!“ – викаха всички в един глас зад мене.
>
> И аз се подчиних на общото желание. Не мога днес да помня какво съм говорил, но дадох пълна воля на чувствата, които бяха накипели в гърдите на всички ни. Постарах се, доколкото обстоятелството можеше да допусне, да представя в най-черни краски картината на общата неволя (…)
>
> Когато гостите заминаха, видях всичките си другари, трогнати до сълзи. (с. 91–92).

„Другарите“ на Величков са „трогнати до сълзи“, въпреки че не знаят френски.

Гешов, който така и не разбира защо е арестуван, подозира, че вината му е в неговите статии в английската преса за жестокостите при потушаването на Априлското въстание и съдействието, което е оказал

на английски и американски кореспонденти и дипломати. Интересно е представянето на едно дръзко изказване, което той, така или иначе, не прави:

> Мене се чинеше, че ако да не бях единственият син на стари родители, ако да нямах млада жена и две дребни дечица, аз нямаше защо да се колебая. Аз можех да се изправя пред турския военен съд и да му кажа:
>
> „Да, аз говорих пред англичани и американци, които дойдоха да изследват баташките невидени страхотии, аз говорих пред тях за вашите нечути безправди, възмутителни притеснения, въпиющи зверства. Да, аз писах за тях в главния английски вестник, писах в „Таймс“. Направих нещо повече. Съчиних адреса, който лани от Пловдив, от моя град, в който вие заседавате, се изпрати до Цариградската конференция, за да обори други лъжливи верноподанически прошения, за да яви на представителите на Европа, че населението е кански пропищяло от вас и от вашето правителство. Но вие длъжността считате за престъпление. Обесете ме тогава. Земете моя живот, който от година насам ми е омръзнал вече. При зрелищата, които аз всеки ден гледам, не смъртта, а животът е най-голямото наказание. И вие ще ме накажете само, ако ме оправдаете. (с. 18. По-късно Гешов подробно разказва за тази си дейност. Вж. с. 37–42)

Знанието на чужди езици, наред с дипломите, поражда някакъв малък психологически комплекс у З. Стоянов, който по друг повод подхвърля:

> Тури г. Гешова насреща му. Човек с очила, сѐ с черни дрехи облечен, говори на сичките езици като разпран, с консулите такъв приятел, както ние сме тука помежду си в моя дюген. А пак да го видиш как се поздравлява, как си подава лявата ръка? Да ти е драго да го гледаш. (Т. 4, 555)

Споменатите различия не трябва да изместят общото между творбите на Величков и Гешов, от една страна, и З. Стоянов, от друга. Всъщност реторическите им стратегии са сходни, и трите полагат много усилия да посочат имена на участниците в движението, да документират смъртта им и пр. Подобно на Захари, Величков също умело вплита в повествованието си портрети на революционери. Особено интересна е аналогията, която може да се направи между портрета на Величковия Орчо войвода и прочутия Иван Арабаджията от Записките. Величков

също среща своя герой „след осемнайсет години“, Орчо също е недоволен от съдбата си, макар и по малко по-различни причини:

> Орчо се хили и въздиша, но не въздиша само за безвъзвратно миналата младост. Друга мъка тежи сега на сърцето му. Болест го е налегнала, а пенсията, къде малка, къде пък и я подсекли, и търси Орчо ходатаи да му оставят пак първата пенсия, че няма пусто опустяло с какво да живее. (с. 65)

Вазов, който публикува първи своята творба, помества в края портрети на Ботев и Каравелов; по-късно и в предимно други жанрове той ще напише някои от класическите образци и така ще се приближи до модела на Захари, приложен и от Величков, а също и от Ст. Заимов и др. Величков вмъква вдъхновен портрет на Т. Каблешков. Гешов е по-лаконичен при въвеждането на подобни портрети, а и те, доколкото ги има, представят по-друг тип хора, немалко от тях – англичани.

По-късната рецепция на мемоарите разкрива една любопитна особеност. Тя е особено характерна за десетилетията след края на Втората световна война, когато дълго време е официално толерирана, но започва да се проявява по-рано. Става дума за откровеното предпочитание към „хората от народа“, към необразованите мемоаристи, сред които не много точно е нареждан и З. Стоянов, предполага се, че те са по-точни хроникьори на своето време. Оттук и нежеланието да се назовават литературните образци и моделите, които мемоаристите, а и писателите като цяло, следват. Всъщност противопоставянето е до голяма степен изкуствено, то е и пагубно, защото обрича на забвение достойни да бъдат запомнени творби като споменатите на Ив. Найденов[16], Ив. Е. Гешов, а дори и привидно непренебрегвани произведения като „В тъмница“ (1899) от К. Величков.

[16] Казанлък в миналото и днес. Т. 1, 1912. Вж. и **Найденов, Ив**. „Спомен“. – В: Казанлък в миналото и днес. Т. 2, 1923.

Бисера Дакова

Иван Вазов и Константин Величков в сп. „Художник“: разноредия/редополагания

IVAN VASOV AND KONSTANTIN VELICHKOV IN THE MAGAZINE “ARTISTS” – HIERARCHIES/EQUALS

The artistic and critical events performances of Ivan Vazov and Konstantin Velichkov are followed on the pages of “Artist” magazine, definitely going beyond the usual frames in which we usually think about the two classics writers. The arrangement of Vazov along with bright decadents in the context of this publication, highlights his attitude to perceive and reshape similar visions of the world and to enter into fashionable melancholy moods. Completely consistent with the poetics of the magazine is the verse “Autumn”, remaining outside the collected works of classics, expressing affinity for the excitement of the sick soul. The original travel book “At the Kostenets Falls” contains the embryo of the antimodernistic manifestations of Vazov, expressed very clearly in the preface of the book “Legends at Tsarevets” (1910).

Inspired by post-scriptum to Vazov’s characteristic poetological conservatism, K. Velichkov seems to be impersonal under the powerful shadow of the classic poet. In addition, in “Artist” he is rather peripheral – the announcement of his remarkable translation of Dante’s “Hell” is on the last pages next to the ads. However, he was the first to discover the decadent T. Trayanov. Reviewng an unknown prototype of the debut Trajan’s book – *Venus primitiva* – K. Velichkov expresses his resignation to the reported neuropathological type of naturalism. With this unreserved recognition Velichkov reveals an incomparably deeper sense of an emblematic phenomenon in young Bulgarian poetry.

Keywords: modernism, decadence, melancholy, secession, Ivan Vazov, Konstantin Velichkov, Teodor Trayanov

Участието на Вазов и Величков в списанието на Павел Генадиев през 1905–1906 г. изглежда по-скоро спорадично, нехарактерно, мимолетно и необвързващо. Присъствието на двамата значими автори обаче, което е особено акцентирано по страниците на списанието, би могло да се разчете и като обвързаност, като траен ангажимент и дори като органично вписване в непривичен за тях контекст.

Още в началото трябва да се изтъкне особеният, откроеният *класически* статут, с който са сдобити Вазов и Величков в сп. „Художник“, статут, който не е произтекъл от еклектизма[1] на изданието, нито е породен от преобразуващата сила на един подчертано различен културен контекст, където традиционно и иновативно, идилично и скандализиращо, утвърденото и търсещото себе си, се засичат и пресрещат в необичайни, причудливи конфигурации. Или – те не просто съседстват едно с друго, а сякаш преднамерено са редополагани, успоредявани в тези ненадейни съседства.

Неизменно, по презумпция, текстовете на двамата автори са встъпителни за съответния брой на „Художник“. Те неизменно стоят начело, като, разбира се, Вазов е авторът, който открива първата книжка на списанието с баладичния миницикъл „В старата Боянска черква“, под който изрично е посочена датата *10.VIII.1905*. (Оттук насетне указването на мястото и времето съпътства Вазовите текстове в „Художник“.) В този смисъл около Вазовите публикации в списанието – винаги начело, сякаш винаги задаващи посоката – витае невидимият ореол на класùка, статутът на първозданника, което е визуализирано и от окончаващия неговите текстове подпис *Вазов*, т.е. от неговия автограф. Всъщност привилегията текстовете им да бъдат увенчани с автограф – е дадена на определени автори в списанието – на Ив. Вазов, К. Величков, А. Протич, Ел. Пелин, К. Христов, С. Радев, П. К. Яворов. Под текстовете на другите сътрудници е отпечатано името на автора, т.е. те са подчертано ординерни за неординерното спрямо тогавашния български естетически контекст издание (особено значеща е трансформацията при

[1] С термина *еклектичен* се опитвам да обхвана и обознача съвкупността от разноречиви, несъгласуващи се и противоборстващи тенденции в списанието или – както посочва А. Велкова-Гайдарджиева в монографията си, посветена на това издание – в „Художник“, бива създадена „институционална среда“, налице е „преодоляване на модернизма да се самозатваря“. От друга страна, авторката на монографията изказва тезата и за „противопоставяне между Ив. Вазов, К. Христов, Елин Пелин и младите“. Вж. **Велкова-Гайдарджиева, А**. Списание „Художник“ и литературата. Велико Търново, 2011, с. 9; 28.

автора Ал. Балабанов, чието име първоначално е изписано печатно, а по-късно ненатрапливо прехожда в автограф). И именно според принципите на „Художник“, където илюстрацията, орнаментът, винетката не просто допълват текста и го дописват, а точно обратното – често пъти самото изображение е, което задава, предопределя текста, или то е първостепенното, тъкмо в този смисъл автографът в списанието се явява, ако не предопределящ, то поне плътно споен със съответния текст. В случая с авторите, изброени по-горе, става дума за текстове-автографи или за автографи-текстове, чиято художествена стойност е безвъпросна, почти постулативна. Деленето между автографи и отпечатани авторови имена в сп. „Художник“ носи скрития подтекст на разноредието, на една невидима йерархия. От друга страна, изглежда, че сякаш самият подпис, т.е. автографът, произвежда емблематичен за съответния автор текст, който го предхожда, обуславя, репрезентира. Въпреки че е съществен белег на авторски „просперитет“, не автографът обаче е най-важното в „Художник“ – той се явява само детайл от свръхсложната декоративност на това издание, където нерядко визия и текст са органично сраснали едно с друго, задавайки особено въздействащо единство.

Въпреки че притежават несъмнен авторов статут, публикувайки в „Художник“, встъпвайки в тази различна естетическа и светогледна система, Вазов и Величков биват транспонирани и преобразени в нещо друго спрямо самите себе си. В някакъв смисъл техните авторови образи са модифицирани. За това, доколко двамата автори се вписват в новия контекст и дали той наистина им е отявлено неприсъщ, както сме свикнали да мислим, до каква степен те съхраняват авторовото си своеобразие и функционалност вътре в него; как след 1906 г. двамата се разграничават от този контекст на модернизма и как у Вазов това разграничение е задълбочено и манифестирано, как той въвлича и К. Величков като съратник в борбата за немодерно, умерено, здраво, родно изкуство и как самият Величков, който в много по-голяма степен в сравнение с Вазов, би трябвало да се открои като авторов профил тъкмо на страниците на „Художник“, а в действителност застива в своя привичен и христоматийно маргинализиран облик – всички тези видими и невидими процеси и съприкосновения ще се опитам да фиксирам по-нататък.

Споменатият миницикъл „В старата Боянска черква“ е първото поетическо произведение по страниците на „Художник“, което задава мистично-символната аура на списанието, изпълващата го специфич-

на, конститутивна раздвоеност между видение/блян и реалност/пробуждане. Неслучайно именно този текст окончава, завършва, поантира знаковата книга на Ив. Вазов „Легенди при Царевец“ (1910), само че със знаменателно подменена датировка – вместо август 1905 г. е посочена 1906 г. Или ако цялата книга на Вазов с подзаглавие „Легенди и балади“ е своеобразна хроника на поетовите пътешествия-вглъбения сред търновските руини, то финалният текст „В старата Боянска черква“ се явява хронологически последна спирка в това пътуване из времето, а също и апостроф, внезапно прекъсване на унеса в историята. Лирическият Аз обръща взор към съвремието, към настоящето, към новата „столѝца“, т.е. към реалността:

Видях пак синий свод и слънцето обле
Душата ми с възторг, и новата столѝца
Усмихваше ми се в зеленото поле.

Привидно незначителната корекция в датировката, промяната в хронологията, приписването и на този текст към „Легенди при Царевец“ е всъщност едно много категорично скъсване на класѝка със сп. „Художник“ и с модернизма като идейно-художествена формация. Известно е, че именно в предговора към тази своя книга Вазов отправя упрек към чуждеещото се от родното, крайно, неуравновесено поетическо поколение на младите: „Зареяха се в областта на олимпийската отчужденост и индиферентизъм, вглъбиха се в самосъзерцание и скъсаха всяка връзка с окръжающия живот. Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви. Поезия космополитична, студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва...“[2] В този смисъл антимодернистичната книга на Вазов приключва с един очакван (и предвидим) излаз от зареяността на лирическия Аз в миналите епохи, с отрезвяване на поетическия поглед. В „Художник“ обаче тази встъпителна (и моделозадаваща за списанието) творба има друг смисъл и звучене – в „Художник“ финалните стихове на тази творба са почти благослов на „новата столѝца“, на модерното живеене и ведно с това на един модерен светоусет (не е нужно да припомняме, че през 1905 г. Вазов следи и хроникира във вече фрагментарните си разкази-скици именно навлизането на модерността в живота и пси-

[2] Вж. **Вазов, Ив**. Легенди при Царевец. Балади и поеми. С., 1910, с. 10–11.

хиката на сънародниците си). Интересът към новото и недоволството от недостатъчната му ефективност/изправност проличава в последната публикация на Вазов в „Художник“ – в жанрово убегливия текст „При Костенецкия водопад“. И все пак, още във „В старата Боянска черква“, текст, насподобен с адекватна илюстративна рамка, усилваща внушението за мистичност и мрак на изтеклите векове, с поантовите си стихове Вазов утвърждава, прокламира новия, модерен светоусет. През подчертано декадентската за българската литература 1905 година – с впечатляващите публикации на П. К. Яворов, Т. Траянов, Сирак Скитник – Вазов (или поне Вазов в сп. „Художник“) изглежда определено поддаден на новото светоусещане, по-компромисно настроен, не така устойчиво консервативен, въпреки че и следващите му изяви в Павел-Генадиевото списание продължават да носят белега на поповодността, на случайността и са прилежно хроникирани. Тук е мястото да отбележим, че дори и представителни за началата на българския символизъм лирически цялости от рода на „Замръзнали цветя“ на Людмил Стоянов и „Зимни теменуги“ на Сирак Скитник[3] – на практика техните дебюти в списанието – са поповодни стихотворения, принадлежат към т. нар. Gelegenheitsgedichte, произтекли са от сезона, вдъхновени са от годишното време. Такова е и публикуваното от Вазов стихотворение „Есен“, датирано с *4.X.1905*, поместено в един брой със скандално знаменития лирически цикъл на Т. Траянов „Regina mortua“. Това стихотворение на Ив. Вазов не може да бъде открито сред събраните му съчинения[4] и поради това може да се смята за уникално в творчеството му. Може би не така крайно или крещящо-фрапантно, подобно на ред текстове от този междинен за литературата ни период, то заснема характерни за тогава, в известен смисъл модни, скръбно упадъчни настроения: освен

[3] Вж. **Стоянов, Л**. Замръзнали цветя (25. XI.1905). – В: *Художник*, I (1905–1906), бр. 8–9 от 15 януари 1906, с. 6; **Сирак Скитник**. Зимни теменуги. – В: *Художник*, I (1905–1906), бр. 13–14 от 15–30 март 1906, с. 2–3. Цикълът, илюстриран от самия поет, е встъпителен за книжката на списанието, подписан е с псевдонима *Сирак Скитник*, а е в скоби е поставено името на автора Панайот Тодоров.

[4] Ако в изданието на М. Арнаудов се откриват две едноименни стихотворения, то те са по-ранни и – съответно – по-ведро интонирани, въпреки изрично посочения в заглавието минорен мотив. Вж. **Вазов, Ив**. Събрани съчинения. Пълно издание под редакцията на М. Арнаудов. Второ издание. Т. 2. Лирика. *Хемус*. 1948, с. 158; 296. В последното пълно издание на Вазовата поезия (**Вазов, Ив**. Събрани съчинения. Под редакцията на Г. Цанев. Лирика 1886–1912. Т. 3. с. 110; 257) се откриват същите две едноименни творби, а в раздела „Стихотворения, печатани през 1900 – 1910“, публикуваното в сп. „Художник“ стихотворение със заглавие „Есен“ липсва.

употребата на епитета *меланхолен*, Вазовият текст изненадва с визии и внушения от рода на „зимата тъжовна“, която носи на „крилото си светове и фъртуни“, на душата, която жадно пие „наслада болна“, на сиротно трепереща „лист златен“ под свода неприветлив – една атмосфера на безприютност и битийна оголеност, изпълваща например „Сонети“ на Т. Траянов, които ще бъдат публикувани едва през 1909 г. в „Художник“[5]. Или „увяхналата младост“ – мотив, осезателно присъстващ още в първия, съседен на Вазовото стихотворение, Теодор-Траянов цикъл „Regina mortua“: *И ти – о щастие на скръбта – отнесе/ Нецъфнала мечта/ На сънна младост.*

С всичко изредено дотук съвсем не целя да привидя модернизъм у Вазов, по-скоро в тази спорадична и епизодична проява на класика в сп. „Художник“, в този текст, отпаднал от корпуса на събраните му съчинения, Вазов предусеща или е в съзвучие с типичните естетически въжделения на 1905 г. Вазовата почти потопеност в духа на времето или личната му проникнатост от типичния контекст се долавя и в зимната импресия „Гранична хижа“, публикувана в януарския брой на списанието за 1906 г.[6] Текстът е рамкиран от зимно, по-скоро несъответстващо му идилично изображение, както и от автографа *Вазов*. По-важното обаче е, че той е поместен редом с импресията „Сън беше това“ на Леонид Андреев, автор, който вече си е спечелил славата и ореола на декадент. В двата текста, съположени един до друг, конститутивно е виденето (едва ли не халюцинаторно), откроен е херметизмът на персонажа, неговото раздвоение между блян и реалност, нагнетено от усещане за безприютност, озвучено от злорадия кикот на битието. Вазовият разказ за самотния войник на границата, за озоваването му в това ничие пространство, се води посредством виденето, т.е. през нереалното и илюзията. В този смисъл *граничната хижа* е повече символичен, отколкото реалистичен образ, тя е границата между спомнено/изживяно/унесно и конкретно/налично/осезаемо: „И той ходи назад-напред в бляна си унесено“; „Понякога мисли... По-добре бленува, т.е. вижда“.[7] Навярно не е случайно, че в същата книжка на списанието, освен ефектните, измамно оригинални (всъщност заимствани) сецесионни винетки към стихотворението в проза „Силует“ от Мина Тодорова и към резигнативното откровение

[5] **Траянов, Т**. Сонети. – В: *Художник*, г. III, 1909, бр. 8–9, с. 18.

[6] Вж. **Вазов, Ив**. Гранична хижа. – В: *Художник*, г. I, 1905–1906, бр. 8 и 9 (15 януари 1906), с. 2–3.

[7] Пак там, с. 3.

във фолклорен дух „Що ме дрямка навалило“ на Ал. Балабанов е поместен и поредният лирически цикъл на Т. Траянов „Възсепната тишина“ – заглавие, пределно красноречиво за повелителното изтръгване от сънеподобието, от виденията и халюцинациите[8]. (Тук трябва да отбележим, че ако Яворов въздига *безсънницата* в емблема и неотменна категория на своята лирическа мисловност, то за утвърждаващия се по страниците на „Художник“ Т. Траянов типичното състояние на междинността, на разколебаните между унес и будност сетива е *просъницата*.)

Следващият текст на Вазов – „Небивала защита“, жанрово съотнасящ се към неговите кратки разкази от типа „драски и шарки“, е в подчертан разрез с обрамеността на съответния брой от репродукции на Арнолд Бьоклин и Франц Щук, една по-скоро декадентска наситеност и преизпълненост, както и със запомнящата се, синтетична изява на Сирак Скитник като поет и илюстратор с поемата му „Смехът на безумието“.[9] Именно този двоен брой на „Художник“ е един от най-силните, най-ярките и физиономичните за цялото течение на списанието. И ако настойчиво говорим за сецесион в това издание, то той достига тук апогея си чрез сплавящата в единство текст и изображение творба на Сирак Скитник „Увехна тя“ – произведение, където текстът, с немислима преди фриволност, се превръща в орнамент към сецесионната рамка, като същевременно визуално излиза извън обрамеността[10]. Именно в този двоен брой на „Художник“ – актуално-иновативен, експериментално дързък, скъсал с конвенциите на плитката идиличност – присъствието на класика Вазов определено избледнява. На фона на съизмеримите с постиженията на съвременното европейско изкуство изяви на Сирак Скитник, разказът „Небивала защита“, макар и умело написан и нелишен от ударна поанта, вече изглежда старомоден, сантиментално-патетичен, прекалено взрян в злободневието, завърнал се към социалното и анекдотичен в духа на негативните квалификации на кръга „Мисъл“ (а също и на фона на богато раздвижените пътеписни бележки на С. Радев за Русия[11]). Сякаш вече се долавя някаква стагнираност, едва ли не безкрилост в онова, което, образно казано, започва да излъчва автографът *Вазов*. Може би не е точно така при последната изява на Вазов

[8] Пак там, с. 7, с. 17, с. 18–19.

[9] Вж. *Художник*, г. I (1905–1906), бр. 15 и 16 от 30 април 1906, с. 2–3, с. 6–7.

[10] Пак там, с. 17.

[11] Вж. **Радев, С**. Впечатления от Русия (На път за Петербург). – В: *Художник*, г. I (1905–1906), 30 април 1906, с. 18–19, с. 22–23, с. 26–27.

в „Художник“.[12] Текстът „При Костенецкия водопад“, датиран на свой ред с *2.VIII.1906*, в еднакво силна степен може да бъде наречен есеистичен, лаконичен пътепис и злободневно-рефлексивен памфлет с претенции за народопсихологическа обобщителност. Той обаче е забележителен с друго: документирайки едно от напусканията на столицата, „нощният излет“ на Вазов не само подрива възвишения статут на поета (въобще претенциите за съзерцателно вглъбяване в природата, възвишените самотнически мигове се оказват неуместни); не само за пореден път, след христоматийния разказ „Травиата“, бива изобличена дивата, първобитна и жестока българска душа, при която в Европа е доловен несвойственият ни „лъх на хуманизма“ и изисканата, култивирана печал (един от ключовите образи в това синтетично повествование е девойката, облечена в черно, с „кротко меланхолично изражение“, първоначално смятана от Аза-разказвач за чужденка). Най-силният, почти манифестен момент в текста е прозрението на героя-разказвач-поет за фундаменталното разделение между представителите на примитивната българска душа и на младото („щуро, болно, неуравновесено“) поколение. У младите разказвачът ще съзре „по-широкия кръгозор“, ала и несъмнената им прояденост от „червея на индиферентизма и отрицанието“ – едно поколение, което се кланя на други фетиши (не само политически). Укорът към финала на памфлетния пътепис е всъщност неговото идейно ядро, позиция, която през 1910 г. ще бъде преформулирана, добивайки още по-силна язвителност в предговора към „Легенди при Царевец“ и в предисловието към съчиненията на К. Величков (1911), което обаче е написано през концептуалната за антимодернистично настроения Вазов 1910 г. Става дума все за категорични отрицания на мировъзренческия формат на младите, отрицания, генеалогически произтекли от краткия пътепис „За Костенецкия водопад“ (тук би трябвало да вметнем, че финалът на саркастичното Вазово произведение в сп. „Художник“ е отчетливо раздвоен между несъвпадащи формулировки за едно и също явление – между „глухия шум от някаква вода“ и „екът на Костенецкия водопад“, т.е. между неясното, забулено, неконкретно, почти символистичноословесяване и помпозната формулировка от същински вазовски тип, която няма как тук, в този контекст, да не изглежда подронена, амбивалентна и автоиронична).

[12] Вж. **Вазов, Ив**. За Костенецкия водопад. Нощен излет. – В: *Художник*, г. II (1906–1907), бр. 1 от 20 септември 1906, с. 2–3.

От огромно значение за следващите антимодернистични изказвания/пасажи на Вазов е непосредственото съседство на неговия специфичен пътепис с първата изява на П. К. Яворов в сп. „Художник“ – лирическия цикъл „Предчувствия“ – една поетическа цялост, изписана изцяло в модуса на декадентското („Плачи, жена, която ме роди, / В дън всеки плод безплодие узнах“). „Тъмните“ стихове на Яворов няма как да не възмутят и да не скандализират Вазов и той решително ще побърза да се отграничи от подобен стил на светоизживяване най-вече (не само на писане). Появилата се скоро след това публикация[13], подписана с инициал *Х.*, която твърде спекулативно борави с художествените факти, откровено преиначавайки ги и която целенасочено взема под прицел пишещите „в умопомрачителна мъгла“ Яворов и Траянов (има се предвид Теодор-Траяновата рецензия за пиесата „Zwischenspiel“ на А. Шницлер, поместена в същия брой на „Художник“) е повече от красноречива.

Интригуващото обаче е, че в Предговора към Константин-Величковите съчинения[14], писан през ноември 1910 г., Вазов ще актуализира този епизод от тяхното съвместно минало, самопонятно въвличайки и Величков в недоумението си пред алогичностите на модернистите: „Не можеше без скръб да гледа на новото декадентско течение, чиято вълна започваше да залива нашата лирика“; „Нас не ни възмущаваше това антихудожествено течение и безсмислието, което го характеризува, а мъглата, която затъмнява в него мисълта, когато я има, на поета.“ Така Вазов за пореден път уподобява К. Величков на себе си, нанасяйки върху лика на скъпия покойник своите собствени възгледи за литературата.

Всъщност, какви точно са били Константин-Величковите разбирания за модернизма, е трудно да обобщим. Всяко обобщение, отнесено към този автор, като че ли автоматично го обезличава под сянката на Вазов. Ако съдим по изявите на К. Величков в сп. „Художник“, то те не надхвърлят създадените представи за писателя: някак равно, почти тривиално (макар и с характерната за него вживяност в чуждата участ) са написани неговите очерци за художниците Иля Репин и Франц фон Ленбах, както и текстът „Беатриче“, посветен на безсмъртната Дантева любима. Проницателният читател обаче би могъл да долови редица места на себеотъждествяване с изброените творци, т.е. в наглед равните и „обективно“ поднесени текстове, особено в есето „Беатриче“,

[13] Вж. в. *Мир*, бр. 1981, 16.X. 1906, с. 24.

[14] Вж. **Величков, К**. Пълно събрание на съчиненията му. Т. I. С., 1911, с. XVI, с. XVII.

където обект на вживяване и размисъл е поетът Данте със своята греховност и възвисеност, в своята прокуденост и изгнаничество.

Същинският голям труд на К. Величков – преводът на Дантевия „Ад“ – присъства по-скоро индексално по страниците на сп. „Художник“, чрез отпечатаната на задната корица, окръглена в сецесионна рамка, открита подписка за подпомагането на издателя[15]. Т.е., този текст попада в периферията на списанието и заедно с ефектните, редовно появяващи се реклами някак „олекотява“ грандиозните усилия на преводача поет.

До известна степен същото би могло да се твърди за стихотворението „Бащино въжделение“ – една умерена в поетиката си творба, в която горестта, страдалчеството на лирическия Аз биват щастливо превъзмогнати от чудодейната поява на ангела:

Дочух глас мил, незнаен, всред нощ глуха,
Тревожен в тъмний мрак се бях вглъбил,
Сърдце ми трепна и криле се чуха
Видях: пред мене ангел бе стъпил.[16]

И все пак капиталният превод на Дантевия „Ад“, както и създаването на мемоара „В темница“, вървят заедно, те са паралелни и по всяка вероятност взаимнобусловени едно от друго творчески занимания. Смятам, че проблемът за тяхната взаимна подхраненост и повлияност е изключително важен, същностен, когато се разглежда цялостно творчеството на К. Величков и определено един неизпълнен дълг в проучването на този представителен творец в българската литература, обичайно мислен като малоформатен спрямо Ив. Вазов. Известно е (то бива и жестоко подигравано – например в биографичния очерк за Велко Меруда в Пенчо-Славейковата антология „На Острова на блажените“ великодушието на К. Величков към изявите на всеки що-годе талантлив млад събрат по перо[17]). Една от най-насърчителните му рецензии е неговият

---

[15] Вж. *Художник*, г. I (1905–1906), бр. 8–9.

[16] Вж. **Величков, К**. Бащино въжделение. – В: *Художник*, г. II (1906–1907), бр. 2 от 20.X.1906, с. 2. Както и при Ив. Вазов, тук е отдадена почит на класùка К. Величков: текстът му е поместен начело в съответната книжка на списанието, увенчан е с автографа му, обаче тази встъпителна позиция е разколебана от съседството с провокативния разказ „Безумец“ на Ив. Йотов.

[17] Също и в анонимен анонс от рубриката „Книжовни бележки“, подписан с инициал *Л.*, за книгата „Снежинки“ на Ек. Ненчева, публикуван в сп. „Художник“, където великодушието му е приписано на „човекът любвеобилний на име Карп Савелич“,

отзив за книгата на Т. Траянов „Venus primitiva“, където рецензентът, въпреки че не одобрява направлението, към което явно се числи дебютиращият лирик, възприема книгата в нейната непоколебима поетическа цялост и провижда бъдещото развитие на този млад автор, наричайки го „сила, за която трябва да се облажаваме“.[18] В тази рецензия обаче озадачава друго, което изисква и архивното си издирване: кой ръкопис, коя Траянова книга е чел и рецензирал К. Величков, след като дебютната Траянова стихосбирка от 1908 г. е озаглавена „Regina mortua“ (следвайки наслова на първия му лирически цикъл, излязъл в сп. „Художник“)? В действителност „Venus primitiva“ също е наслов, заимстван от популярната тогава книга на Рихард Демел „Die Verwandlungen der Venus“ (Преображенията на Венера) от 1907 г., само че изборът на подобна заемка измества акцента от *мъртвата царкиня* към *примитивната, вакханална, разгулна Венера*, т.е. към отявления натурализъм от невропатологичен тип. Освен това цитираните от К. Величков стихове в рецензията не съвпадат с познатите (ми) от книгата „Regina mortua“. Това навежда на мисълта, че К. Величков е познавал друг ръкопис/ вариант на „Regina mortua“, твърде вероятно с по-различна структура, а може би и с различна концепция. Факт, който би трябвало да ни разувери в познанията ни за Теодор-Траяновия дебют и да ни насочи по дирите на този неизвестен първи вариант. Може би все пак той е откриваем в нечии архиви.

И така, христоматийният, неподатлив на модернистични навеи и нотки К. Величков, безкритично-великодушният рецензент е проявил много по-дълбок усет – в сравнение с разнопосочно търсещия и удържащ се в класическите граници Вазов – спрямо един феномен в младата българска поезия, феномен, на който е било отредено да израстне до фигура в българския символизъм.

редактор на сп. „Летописи“. Вж. *Художник*, г. II (1906–1907), бр. 7 от септември 1909, с. 32.

[18] Вж. **Величков, К**. Т. Траянов. Venus primitiva. – К. Величков. Пълно събрание на съчиненията. Т. VIII. С., 1914, с. 226.

II.
Фигурата
Константин Величков

Огняна Георгиева-Тенева

Християнско смирение и гражданска непримиримост в детското творчество на Константин Величков

CHRISTIAN HUMILITY AND CIVIC INTRANSIGENCE IN THE CHILDREN'S WORK OF KONSTANTIN VELICHKOV

The article discusses two symbolic fields in the children's works of Konstantin Velichkov: Christian humility and civil determination. Combining these two values into a single coherent lyrical body in terms of meaning is interpreted as a message for high personal integrity in the participation in public life.

Keywords: Konstantin Velichkov, children's works, christian humility, civil determination

Християнското смирение и гражданската непримиримост изглеждат несходни нагласи, които като че ли рядко съществуват под един и същи ценностен свод. Християнското смирение обикновено свързваме с кротост, отстояние от врявата на деня и благочестиво съсредоточаване в аскезата, докато гражданствеността – със силен интерес към публичния живот, с потапяне в буйния му водовъртеж и с активна дейност за усъвършенстване на социума. Всъщност двете ценностни нагласи не образуват опозиция, не се изключват взаимно, не водят до някаква апория. Наистина тяхното двуединство не се среща често, но появи ли се, ефектът за обществото е изключително благотворен – Новото време доказва това чрез Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Стоян Михайловски и мнозина други.

Сред тях е и Константин Величков, с неговите басни и с ред стихотворения от „Детска гусла“. Героите на тези художествени текстове може да живеят уединено и в смирение, обърнати към трансцендентното „отвъд“, което схващат като първоизточник на християнските нравствени норми; може да се намират в бързея на реалното „тук“ с неговите социални противоборства и политически разпри; може да са едновременно и християнски благонравни, и обществено активни. Така някои творби излъчват послания с нравствен характер, други – с граждански, а трети срещат двете ценностни нагласи и ги сливат органично.

Величковите стихотворения на религиозна тема се вписват в моралистичния дискурс на детската ни литература от края на XIX в. „Бащата наставник“, или възпитателят, имплициран в ранната детска поезия, пре-подава осветени от традицията нравствени устои, които се коренят в рода, християнството, отечеството и труда. Или погледнати през призмата на главните възпитателски интенции на детското четиво през Възраждането и първите десетилетия след Освобождението, Величковите „религиозни“ стихотворения се вплитат в гъсто изплетена интертекстуална мрежа, чиито нишки са втъкани в канавата на патриархално-християнската нравствена норма. В същото време творбите на Величков притежават лирически суверенитет: първо, християнската образност в тях се отгласква от широко популярния тогава простонароден подход към религиозната тема, според който трансцендентално-абстрактното се „доближава“ до детето чрез посредничеството на фолклора, а бог се представя не толкова като висша духовна субстанция – независима, неизменна и въплъщаваща християнката онтология, а по-скоро като гарант на равновесието във всекидневния трудово-битов цикъл, като практически регулатор на нравствения кодекс. Ако за стихотворения като „Връбница“ и „Дай ми, боже“ от Петко Р. Славейков; „Утренна молитва“, „Слънце“, „Нощ“ от Васил Попович; „Коледа“, „Селска черкова“, „Великден“, „Бъдни вечер“, „Песента на синчеца“, „Молитва“ от Вазов; „Военна песен за децата“ от Марко Балабанов и др. са характерни битовото приземяване на православната духовност, нейното приближаване към конкретно-предметното мислене на детето, то стихотворенията на К. Величков пазят дистанция от подобно одомашняване на християнското. Те съумяват да намерят баланс между сложния алегоричен код на библейските идеи и неговия своеобразен превод на разбираем „детски“ поетически език. Второ, възпитателската предоставеност у К. Величков не е за сметка на

художествеността, както често се случва в ранната ни детска поезия. Ред стихотворения от „Детска гусла“ обозначават прехода към една по-голяма художествена зрялост на българското лирическо говорене, където просветителския рационализъм и моралното наставничество ги има, но без да се превръщат в оголено и твърдо възпитателско попечителство – поетическото поучение отстъпва от амвона, за да даде път на идеята за ценността на детето и за неговото увличане в самодостатъчния свят на естетическото удоволствие. К. Величков създава стихове, в които християнското зазвучава в нежни лирически интонации, с ласкава гальовност, подобна на допир с кадифе:

Измина денят ясни,
дечицата заспиват.
Изгреят звезди красни
и ангели разкриват
невидимо крилцата
и слизат на земята,
па идат и се спрат
полека до леглата,
и будни въз децата
там до зори стоят.
(„Сънят на децата“)

Образите на смирението у К. Величков снемат в себе си изтъкнатите общи особености на християнския план на „Детска гусла“[1]. Към тези образи, които са централни за настоящото изследване, ще подходим по-отдалече – откъм смисъла на християнското понятие „смирение“. Да тръгнем от Библията: „...моля ви да постъпвате достойно... с всяко смиреномъдрие, кротост и великодушие, като се търпите един други с любов“[2]; „облечете се в милосърдие, смиреномъдрие, кротост, дълготърпение“[3], защото „който се смирява, ще бъде въздигнат“[4]. В ек-

[1] Стихотворенията с християнска тематика не намират място в петтомника на К. Величков, публикуван през 1986 г. Обяснението е, че тези текстове са „твърде остарели по съдържанието си“ (вж. **Тодоров, Илия**. Предговор. // **Величков, Константин**. *Съчинения в 5 тома.* София, 1986, Български писател, с. 569). Настоящата разработка стъпва върху оригиналното издание на „Детска гусла“ (вж. **Величков, К**. Детска гусла. Пловдив, 1894).

[2] Послание до ефесяни: 1–2.

[3] Послание до колосяни 3: 12.

[4] Лука 14: 11.

зегетически план смирението се свързва с увереността на човека, че „не притежава нищо свое освен онова, което дарява на бог...“[5]. Търпение, кротост, любов към бога, великодушие и обич към човека – това са основните постулати на религиозния нравствен кодекс. Смирението в детските стихотворания на К. Величков представлява отглас на християнския морализъм:

Сутрин, кога стана,
пред иконостаса
мирно аз застана,
кръста си направя,
богу се помоля
здраве да ми дава.
Ум и разум, воля,
всякога да слушам
тате аз и мама.
(„Вечер кога лягам“)

Нравствените ценности, утвърждавани от Библията, у К. Величков се препотвърждават като поведенчески императив, от който зависят не само благополучието и редът, но и самият живот. В духа на библейското разбиране за смирение бог е единственият, който може да бъде възхваляван:

Всичко ти направи, Боже,
ти си всичко наредил...
Тебе славят на земята...
(„Бог“)

Насочвайки детето към подражание на библейския образец, поезията на К. Величков задава нравствените ценности скромност, дълготърпение и богобоязливост. Всяка неблагочестива постъпка следва да предизвиква срам, защото

Грехота е Ангел Божи
сълзи зарад нас да рони.
(„Ангел“)

[5] *Библейская энциклопедия*. Т. 2. Москва, NB-press, Центурион, АПС, 1991, с. 164.

Библейски промислените поетически послания на „Детска гусла“ имат за своя поанта божията любов, дошла като заслужен дар за смиреното дете („Бог ни пази“), което скръства ръце, насочва поглед към небето и се моли („Молитва“). Смирението е предпоставка за хармонията в света; смирението извиква щедра благодат; човешкото усърдие се възнаграждава; следването на християнското „трябва“ и отхвърлянето на себелюбивото „искам“ дават духовна сила и надежда за богата морална отплата – това са основните внушения, които излъчват „религиозните“ детски стихотворения на К. Величков. Може да се каже, че техният общ поетически смисъл алюзира библейската сцена, в която Исус умива нозете на своите ученици.

В художествения свят на К. Величков редом до образа на смирението стои образът на модерната гражданственост, която по дефиниция означава критическо мислене за публичния живот и съзидателно действие за развитието на обществото. Широко разпространено днес е виждането на Юрген Хабермас, че гражданството се определя чрез активното отношение на личността към институционалните условия на съвместния живот[6]. К. Величков прави красноречиви граждански жестове – както в „реалното“ си битие на размирен поданик на Османската империя и на „строител на съвременна България“, така и в качеството си на писател. Фактът, че той е не просто свидетел на преломни исторически събития, а и активен съдвижник на модернизирането на българското общество, оставя отчетлив знак върху детското му творчество. Острите социални и политически колизии намират проекции в ред негови произведения, което ги превръща в едно от средоточията на гражданския дискурс на следосвобожденската ни детска поезия[7].

Величковото детско творчество излъчва гражданските си послания основно чрез баснite. Литературната ни история отдавна е посочила, че К. Величков е държал на баснite си извънредно много. Фактическото основание на това твърдение е неоспоримо – Величков включва свои басни в трите христоматии, които съставя – „Българска христоматия“ от 1884 г., в съавторство с Вазов[8], „Христоматия или сборник от избра-

---

[6] Вж. **Хабермас, Юрген**. *Структурни изменения на публичността.* София, УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.

[7] Този дискурс разглеждам подробно в монографията си „Граждански идеи на българската поезия за деца и юноши (1878 – 1918)“ (София, Сепа-Инфома, 2014).

[8] **Вазов, Иван**, **Константин Величков**. *Българска христоматия.* Част II. Поезия. Пловдив, Свищов, Солун, 1884.

ни образци по всички родови съчинения за горните класове на градските училища и гимназиите“ от 1890 г.[9] и „Христоматия за долните класове на средните училища и на гимназиите“, също от 1890 г.[10] Както е известно, някои от басните на К. Величков са оригинално негово творчество, а други представляват преработка на класически образци от Езоп, Лафонтен и Крилов. За настоящото изследване са важни и едните, и другите, още повече, че общата жанрова история на баснята е немислима без пътуващите сюжети и образи.

Тук следва да подчертаем изрично, че повечето басни на К. Величков имат не просто моралистичен характер, а съвсем определен граждански профил. Това им придава специфичен облик, прави ги различими спрямо широко разпространените по онова време баснени текстове, които стъпват върху нравствената опозиция добро / зло, разглеждана в плана на междуличностните отношения. К. Величков поставя тази опозиция и в обществена перспектива. Впрочем ясното съзнание на писателя за потенциала на литературата да възпитава граждани е експлицирано в множество негови педагогически и публицистични текстове, които тук ще представим през една знакова статия – „Българският език и литературното образование в нашите училища“. В нея се казва, че от училище младите хора може да излизат с по-малко знание, но задължително „с по-твърд и мощен характер, със съзнание на своите човешки и обществени длъжности, с доблест, с дух на самоотвержение и самопожертвование за общественото и народно благо“[11].

Като дидактичен жанр, баснята притежава голям потенциал да съдейства за формиране на социалната идентичност на младия читател и надали има съвременник на К. Величков, който да знае това по-добре от него: широката му култура и богатият му опит в образованието, трупан при биографичното му придвижване от учител по словесност до министър на просвещението, са залог за плодотворност на срещата в творческото му съзнание на литературни и на педагогически знания.

Величковите басни може да бъдат четени като цялостен интертекст. Тук ще проследим един възможен общ „сюжет“, който се полу-

---

[9] **Величков, Константин**. *Христоматия или сборник от избрани образци по всички родови съчинения за горните класове на градските училища и гимназиите.* Солун, 1890.

[10] **Величков, Константин**. *Христоматия за долните класове на средните училища и на гимназиите.* Солун, 1890.

[11] **Величков, Константин**. Българский език и литературното образование в нашите училища. // *Българска сбирка*, I, 1894, № 1, 25 – 34; № 2, 97 – 107; № 3, 199 – 205.

чава при подреждането на текстовете в избрана от нас последователност. Идеята ни е да проследим вътрешната, неексплицирана логика на К. Величков при изграждане образа на модерната гражданственост. Къщата на мъдреца, според едноименната басня, е голяма не заради размерите си, а заради приятелите, които я обитават. В социологическа перспектива приятелството означава доверие, взаимно разбиране, уважение, сътрудничество при обсъждане и решаване на общ проблем и подкрепа в случай на криза. Идеята за ценността на съдружието се доразгръща в баснята „Приятели", където каруцата, заседнала сред пропуканите ледове на реката, е повод за демаскиране на лъжливи обещания за помощ, т.е. на псевдоприятелство, на псевдоразбирателство. „Щука и котка" разширява тематичния захват на въпроса за междуличностните взаимодействия, като ги отнася към професионалната структура на обществото. Социалното построение на К. Величков може да си представим схематично като концентрични кръгове, в чийто център стои Азът, първият „външен" спрямо него кръг се очертава от приятелите, а следващият се формира по професионален признак. В този най-външен кръг ценността на науката е изключителна, но тъй като не всеки разбира това, съществуването ѝ е смъртно застрашено („Свиня под дъба"). Баснята „Вълк и куче" се интересува вече не от заблудите, на които робува обществото, а от робуването на деспотичните политически режими, които погубват личната свобода. Вълкът олицетворява гладния, но свободен човек, а кучето – охранения държавен служебаш, разменил свободата и личната си неприкосновеност срещу сигурния кокал. „Гарван и лисица" представя друго измерение на социалната безнравственост – ласкателството, което води до замогване. Социалият цинизъм градира в „Лъвът учреждава съвет", където се изобличават политическото тъпоумие и симулацията на демократичен общностен живот, но поантата на гражданската критика е в „Овца, коза, крава и лев" – баснята, която заклеймява присвояването на общото благо, при това чрез грубо насилие.

Раздвоено ли е творчеството на К. Величков за деца между образите на християнското смирение и гражданската непримиримост? Непроходима ли е границата между стихотворенията с религиозна тематика, които представят човека в мълчалив диалог със своя Събеседник, формиран чрез християнските табута и ограничения, и басните, които полагат човека в активна социална среда, където общуването е с Другите? Безусловни ли са разделителните линии, които преминават между уединението и публичността, тишината и врявата, монолога и диалога? Чужди

ли са един на друг персонажите, които стоят изправени пред иконата и пред предизвикателствата на общностно-институционалния живот? Отговорът е отрицателен: защото в „Детска гусла“ има творби, които представляват своеобразен смислов мост между образите на християнската и на гражданската чувствителност. „Сънят на сирачето“, „Мисли за нещастните“, „Левът на сирачето“ разкриват християнска нравственост, която е обърната не навътре към себе си, а към страдалеца, който се нуждае от милостиня. Веднъж погледнал към Другите, Азът сам става друг – става част от общност. Ако първата крачка към нейното формиране може да е състраданието към бедняка, все още пасивно („Сънят на сирачето“), следващата е молитвата за неговото спасение – „О Боже, щедър ти бъди... // Чуй всички тез, които страдат“ („На Нова година“), а сетне идва и активният жест на благотворителност („Мисли за нещастните“). С тези стихотворения К. Величков разкрива християнското вече не като отшелничество, а като хуманност, съпричастност и действена загриженост за Другия. Оттук нататък пътят към гражданствеността е открит. Красноречив аргумент в подкрепа на виждането за органичното художествено единство на християнското смирение и гражданската непримиримост у Величков е поместването в „Детска гусла“ на четири басни, две от които с остро социално съдържание: „Овца, коза, крава и лев“ и „Вълк и куче“. Включването на тези текстове в детската книга на Величков свързва християнското интимно-лирическо преживяване на света с лирико-епическото, бунтуващо се срещу политическата демагогия и поквара, срещу социалната тирания.

Детските произведения на Величков проблематизират различни измерения на общностния живот, които се намират във взаимна зависимост. Сред тях е и темата за отношенията на човека с властта, с държавата. Всъщност К. Величков не загърбва патриархалните, християнските и патриотичните ценности – те присъстват в детското му творчество, но с променена функция, която може да бъде определена като фундамент на гражданствеността. Така читателят е приканен да бъде не само крепител на родовите традиции, добър християнин и горещ патриот, но и активен гражданин. Може да се каже, че К. Величков практически става сподвижник на модерната идея за православната политическа теология на участието, според която съществуването на истинска човечност предполага добронамерено междуличностно общение и изключване от политическото управление на самовластието. Истинският живот в Бога според К. Величков далеч не се изчерпва с

патернализма, затвореността и пасивността на миряните – истинският християнин не е безразличен към другите, той е чувствителен към страданието им, ангажиран е с благотворителност, защитава човечността в публичното пространство. Християнството ни задължава да отговаряме на живота с действие, всеки поотделно и всички заедно да сме отговорни за развитието на обществото, внушава Величковата детска поезия и с това значението ѝ се доближава до първоначалния смисъл на литургията като действие, чрез което група хора стават общност, обединени от идеята за служене на доброто.

Росица Чернокожева

Стиховете за деца на Константин Величков – психограма на порастването

THE VERSES FOR CHILDREN OF KONSTANTIN VELICHKOV – A PSYCHOGRAM OF GROWING UP

The text examines the poems for children by Konstantin Velichkov as marking the important moments of the child growing up, i.e. as a psychogram of growing up. The author experiences the communication between infant and mother, the children's love for their parents, child and God, the mischiefs in the children's games, the development of the child's Superego. The moralistic tendency of the times when K. Velichkov worked, without a doubt leaves its mark on the works' stylistic. The poems are analyzed through Freud's psychoanalytical theory and the works of Melanie Kleine and Donald Winnicott building on it.

Keywords: psychogram of growing up, Oedipus complex, sibling, It, Ego, Superego

В стиховете за деца на Константин Величков прави безспорно впечатление, че всеки важен момент от порастването на детето авторът е съпреживявал в лирическа форма. Всички важни моменти от развитието на детето са го вдъхновявали да сподели вълнението си. В този смисъл лириката за деца на Константин Величков е par excellence психограма на порастването. Бебето и майката, детето и родителите, детето и Бог, училището, пакостите в игрите, наказващите мисли на съвестта – всички тези етапи от несъзнаваното, от структурирането на крехкия Аз на детето и постепенното оформяне на Свръхаза ще ги открием в Константин-Величковите стихове за деца. По-голяма част

от тези стихове са издадени в стихосбирката „Детска гусла“, 1894 г. (тогава авторът е на 40 години) и с малки промени – преиздадени през 1943 г. под заглавие „Майка“. Книгата „Детска гусла“ на Константин Величков е четвъртата по ред хронологично издадена стихосбирка за деца след Освобождението, след тези на Васил Попович, Иван Вазов и П. Р. Славейков. Какво кара един мъж, преминал „на попрището жизнено средата“, минал през турските затвори, през изгнаничеството, а и през същата 1894 г. започва назначаването му на различни министерски постове, да издаде книга със стихове за деца? Може би не е без значение, че през тази година той се прибира в България след своите скиталчества в чужбина? За това ще стане дума и по-долу.

Историята на всеки от нас започва още преди появата ни на света. Ние сме потопени в отношения със света още преди раждането си, в пренаталния (предродовия) период. Историята на едно дете започва преди то да е заченато. То е на душевната сцена на създаващите го, там е и родовото. Детето е във фантазиите на своите родители, а също и прародители. Сещам се за мотото от книгата на Маргарит Юрсенар „Благочестиви спомени“: „Какво бе лицето ви преди баща ви и майка ви да се срещнат“ (Дзен коан). Науката хаптономия (наука за предродовия период) доказва, че ембрионът реагира на всички съприкосновения на майката с околния свят. В началото на миналия век Ото Ранк, сподвижник на Фройд, споделя теориите си за раждането като първия и най-силен травматичен акт, носещ много последици за по-нататъшното ни развитие.

Но нека започнем с появата на детето. На един конгрес английският педиатър и психоаналитик Доналд Уиникът провокативно заявява: „Бебе не съществува. Има бебе и майка“. Това наистина е една неделима симбиоза. Бебето, по силата на своите самосъхранителни инстинкти, е изцяло зависимо от майката. В природата само човешкото дете е толкова дълго зависимо от майката, от отглеждащите го.

Ето как е изразена тази първична диада на новороденото и майката в Константин-Величковото стихотворение „Дете и майка“:

Тъмна нощ измина
горе на небето
слънцето изгрей
буди се детето.

Майка ранобудна
милий глас му чува,
на ръце го взема,
сладко го целува.

Това съвършено с лаконизма си стихотворение ни казва нещо много важно. Самосъхранителните нагони, които са изначални у бебето, го правят напълно зависимо от майката. Психоаналитичните провиждания за първите месеци, или както един психоаналитик уместно създаде неологизма „бебство“, по аналогия на „детство“, са, че бебето плаче и се смее не само заради физиологичните си нужди, а много повече поради емоционалната връзка с майката. Лицето на майката отразява вътрешния мир на бебето и го връща отразен в нейната усмивка. По-късните надграждания на психоанализата от Мелани Клайн ще обогатят наблюденията и терминологично ще се заговори за „частични обекти“, за „добрата гърда“, когато бебето е нахранено, и „лошата гърда“, когато тя не се явява веднага, за да откликне на така жизнено важния двигател в развитието в този период – чувството за глад. Неслучайно толкова стихове са посветени на майката. Можем да определим безспорно и Константин-Величковото стихотворение „Майка“ като антологийно. Началният стих задава темата, която ще се развие:

Откога ни е родила,
без умора всеки час,
денем-нощем майка мила
треперала е над нас.

Тук е и кърменето, и люлчината песен, и първите ни думи. Скърбите на майката при всяка наша тегоба и радостите ѝ за всяка наша хвалба. И над всичко, че една майка не иска награда, тя само се надява на детската любов. Според Доналд Уиникът достатъчно добра майка не е най-всеотдайната, най-умната, най-любящата, а тази, която поднася света на своето дете „на малки дози“, която осигурява един, казано на съвременен език, добър мениджмънт. Дълбинната психология, обглеждайки страховете в развитието на едно дете и по-сетне възрастен, винаги достига до един извод. Каквото и да е страховото изживяване – от реални поводи или невротичен страх, – то води началото си от страха на малкото дете от загубата на любимото лице на майката. Този страх слага отпечатък на много от преживяванията ни като възрастни.

Един от най-предизвикващите умиление образи е образът на спящото дете и детския сън. Константин Величков ни рисува този момент в „Сънят на децата“ със светостта и картинността на фреска от храм.

Измине денят ясни,
дечицата заспиват.
Изгряват звезди красни,
и ангели разкриват
невидимо крилцата
и слизат на земята...

Кой родител не се е взирал в спящото си дете и не се е усещал облъхнат от ангелски криле до главата на детето си? Това е и поантата в тематично близкото стихотворение „Бог ни пази“.

Освен диадата *майка – дете* има още една характерност, която с гениалната си простота създателят на психодрамата, социометрията и груповата терапия Яков Леви Морено нарича „Първа вселенска идентичност, Матрица на идентичността“. Защото Вселена, Бог, новородено дете са в Космическа цялост и единение. Константин Величков е автор на едно великолепно стихотворение, което бихме озаглавили по първия му стих „Боже, де да ида“. Със своята простота, пантеизъм, святост и смирение това стихотворение едва ли има аналог в българската лирика, не само за деца. Неслучайно то е включено и в първата антология със стихове за деца „На ранина“, съставена от Стилиян Чилингиров и Иван Арнаудов през 1911 г. Нека го цитираме цялото:

Боже, де да ида,
Боже, що да видя.
На небето горе,
долу на земята.
Всичко на душата
ми за теб говори!

Цялата вселена,
вечна и нетленна,
стои пред очи ми
като книга дето
с трепет на сърцето
чета твойто име.

Нима тези куплети, в крехкото си съвършенство, не са толкова актуални и вълнуващи, както и когато са писани, в края на по-миналия век? Пред тях стоиш с възхитата на влюбения. Тези екзистенциални въпроси, свързани с толкова страхове и фантазии, са още от ранното ни детство, когато се опитваме да търсим смисъла и същността на живота. Ние подреждаме вътрешната си вселена, преминавайки през много конфликти и фрустрации, през болки и радости, за да можем да реализираме същностното в човешкото развитие, т.е. да съграждаме култура. Но тук, както и при всяко стихотворение за деца, е резонен въпросът кой говори. Често в литературата за деца се казва за много автори, че заговарят от името на детето, с гласа на детето. Мисля, че психоанализата дава много обективен отговор. Фройд в „Поетът и фантазирането" пише: „Едно силно настоящо преживяване събужда у писателя спомена за по-раншно, най-често лежащо в детството преживяване, а то поражда желание за превъплътяване в поетична творба". И още: „Следователно миналото, настоящето и бъдещето сякаш са нанизани на шнура на протичащото през тях желание"[1].

Детето расте и постепенно разширява своя социален атом. Постепенно то ще влиза в различни роли. То расте, подражавайки. Най-вече на родителите. То търси своето място, като се стреми да се идентифицира с родителите. И от три до пет е възрастта, която то ще премине през Едиповия комплекс, кастрационния комплекс, сиблинга. Трудна възраст, от преминаването на която се залагат много характерови особености в по-нататъшното порастване. Родителите са част от проблемите на детето. Ако детето е момче, то се идентифицира с бащата и се бори за любовта на майката, като вижда в бащата съперник. Малко по-сложно е при момичето, защото то първо се идентифицира с майката, докато не види в нейно лице съперничка в борбата за спечелване вниманието на бащата. Не може да не отбележим, че на детето е свойствено амбивалентното отношение – и на обич, и на враждебност: „Жаждата за знание не може да бъде причислена към елементарните компоненти на влечението, а е подчинена изключително на сексуалността", ще ни напомни Фройд[2]. Любопитството, жаждата за знание се поражда много рано, от три до петгодишна възраст и се събужда от желанието на детето да разбули загадките. Нищо обаче от стихотворението „На родителите" не под-

[1] **Фройд, Зигмунд**. Поетът и фантазирането. – В: **Фройд, Зигмунд**. Естетика, изкуство, литература. София, 1990, с. 341.

[2] Пак там, с. 36.

сказва тези трудни за детето години. Защото това е България, годината е 1894, т.е. 16 години след Освобождението и една млада нация, стремяща се да се приобщи към европейската култура, към света, прави още несигурните си стъпки. Детето в това стихотворение искрено се моли:

Мале мила, тате мили,
вий, кои сте ме родили,
и безспирно вий за мен
трудите се всякой ден,
всякога се Богу моля,
който има всяка власт,
да ви пази от неволя...

Да не забравяме че това е краят на XIX в., че литературата за деца изпълнява най-вече дидактични функции в този период и че благочестието и благоприличието са вменявани като основа на детския свят от това време. Детето ли чувства задължението да благодари ежедневно за грижите на родителите, положени за него? Чувства се неговата подчиненост на родителския авторитет. В края на „Малкият Ханс“ Фройд пише: „Нали при възпитанието на децата ние не искаме нищо повече освен покой, не искаме да преживяваме никакви трудности, накратко казано, ние култивираме послушно дете и твърде малко обръщаме внимание дали този начин на развитие е полезен за него“. А каква би трябвало да бъде целта ни? Може би пак Фройд ни дава насоката: „... да направим индивида годен за културен социален живот с най-малки загуби на неговата активност.“

Със същия алтруизъм, благоприличие и чувство за семейна заедност са изказани и пожеланията за „лека нощ“ в идиличния семеен кръг:

Всички се прибрали,
бедни и богати.
Лека нощ ти, мале!
Лека нощ ти, тате!

Вече спят в гнездата
хубавите птички.
Лека нощ ви, братя!
Лека нощ на всички!

Дали всичко е така богоугодно и благородно, можем само да гадаем. Дали пожелавайки „лека нощ“ на братята, реалността не е съвсем друга поради съществуващия сиблинг (ревността към по-малките братя и сестри) в тази възраст? Константин Величков ни поднася една благовидна семейна идилия. Не е ли всичко в сферата на пожеланието? Силното религиозно чувство е особено изявено в стихотворението „Вечер“. И сутрин, и вечер нашият малък герой се моли за здраве, за ум, разум, воля и всякога да слуша мама и тате. Кой всъщност се моли? Дали толкова богоугодност не парализира истинските чувства на едно дете? Психоанализата разбуни духовете в началото на XX в. и показа, че детството съвсем не е райска градина, а е изпълнено с непоносими понякога психологически проблеми и задачи.[3]

В „Бъдещето на една илюзия“ Фройд уподоби религиозното чувство на масова невротичност, под благовидността на която се крият много раздиращи човека и обществото страсти. Една масова невротичност може да мине за добродетел, докато личната невроза ще се изтълкува като патология. Нека да спомена, че само 11 години (1905) по-късно от излизането на стихосбирката на Константин Величков Фройд ще публикува своите революционни „Три студии върху теорията на сексуалността“, а през 1909 г. е оповестен емблематичният случай на една детска невроза „Малкият Ханс“, който ще смути света, доказвайки наличието на инфантилната сексуалност и разбивайки мита, че сексуалността избухва едва през пубертета. Така се отваря и вратата за детската психоанализа. И още един крайъгълен камък: „Психоанализата ни дава и знанието, че на четири или пет години малкият човек често е завършен и оттам нататък само постепенно проявява онова, което вече се съдържа у него“[4].

Но ето че реалността напомня за себе си, колкото и да се стремим мислите и делата ни да са богоугодни. Нагоните рано или късно напомнят за себе си. И става ясно, че детството е „казан от кипящи възбуди“.

Какво е детството без лудориите и пакостите? Нашите разрушителни импулси ни обсебват още от ранно детство. В стихотворението „Гнездата“ реалните пакости на детето не са назовани пряко, а се изразяват повече като превенция и педагогическо назидание. И като че ли точно тук, в тази назидателност, стихът на Константин Величков

[3] **Иерохам**, **Давид**. Какво научи Зигмунд Фройд от Малкия Ханс. – В: **Фройд, Зигмунд**. Малкият Ханс. София, 2011, с. 297.

[4] **Фройд, Зигмунд**. Въведение в психоанализата. София. 1990, с.342.

губи от искреността и живостта си и се долавя известна тромавост в проповедта:

О, не разваляйте гнездата,
които птиците си вият,
где пролет снасят си яйцата
и лете пилците си крият.
...
Как требува жесток да бъде
кой къщицата им разбие,
бащата, майката пропъди
и пиленцата им убие!

Детето опознава света чрез играта. Чрез играта то преподрежда реалността в свой свят. Играта е една добавъчна реалност – това не е нито реалният свят, нито вътрешният душевен свят на детето. Играта е също вид четене на света наоколо. Но в играта има и агресия. Покъсно в „Поетът и фантазирането“ (1908)[5] „бащата на психоанализата“ ще каже, че когато подрастващото дете престане да играе, то замества удоволствието от това с друго. Порасналият човек вместо да играе, сега фантазира. „Играта служи на фантазията, основана на желанието“ – ще заключи отново Фройд въз основа на отношенията между Малкия Ханс и баща му. Фройд говори дори за нагон към играта.[6]

И ето, първите нагонни напрежения с автоеротичните сексуални проявления са отминали, малкото дете е катексирало (вложило) вътрешните импулси във външни обекти, преминало е Едиповия комплекс. Сега идва началото на т. нар. латентен период, през който сексуалните напрежения сублимират в интереса към учене. Детето се социализира все повече и става ученик. Това е изразил и като преживяване Константин Величков в редица стихотворения, посветени на училището, учителя, изпитите в края на годината, дългоочакваната ваканция.

„Час за училище“ отразява с призивно-приповдигнато настроение училищното начало.

Хайде, хайде, дойде време,
тук не трябва да стоим,

[5] **Фройд, Зигмунд**. Поетът и фантазирането. – В: **Фройд, Зигмунд**. Естетика, изкуство, литература. София. 1991, с. 336–337.
[6] **Фройд, Зигмунд**. Отвъд принципа на удоволствието. София. 1992, с.44.

всеки книгите да вземе,
на школото да вървим!

В тези стихотворения, посветени на ученето, детето е сравнено с пчелата, която събира мед, също така и децата трябва да събират ум и наука. Напомнянето в стихотворението „Часовникът“ носи характерното за времето си дидактическо отношение към детето.

Тик, так – времето минува,
кой не слуша и нехай,
не работи, а лудува,
лято после ще се кай.

Тук бихме могли да отворим скоба и да направим кратък историко-културологичен преглед на отношението към детето в различните епохи. На пръв поглед между книжнината в новоосвободена България и традициите в Западна Европа има едва ли не пропаст. Но не може да не видим, че и Западът дълго време остава чужд на идеята за детството като автономен мир. Средновековието, Класицизмът, Просвещението гледат на детето като на работна ръка и обект на възпитание. Едва романтиците откриват детската невинност, което пък психоанализата впоследствие опровергава. Но българската литература за деца има своите основания за европейско самосъзнание и самочувствие, защото тази тенденция за света и детето е зададена още в Петър-Бероновия *Буквар.*

Нека спомена и стихотворението на Константин Величков „Благой“:

С росна китка на челото
притъкми се млад Благой.
В път далечен от селото
за чужбина тръгва той.

Баща, майка сиромоси
не насмогват за дома.
Трябва вече сам с труда си
да изкарва за храна.

Социалните мотиви в Константин-Величковите стихове за деца са силно изразени в голям брой произведения – „Сънят на сирачето“, „Сле-

пият просек“ говорят на сърцето ни през преживяването. Майсторството на Константин Величков да създава сцена и образи е особено ярко изразено в стихотворението „Сънят на сирачето“. Детето заспива, повдига ръце, шава с устни, радост озарява невинното му лице.

Само, саминко то
всред чуждий свят се лута.
Сънува може би,
че в таз минута спи
на майка си на скута.

След такъв стих може само да се замълчи.

Но нека продължим с порастването на детето. Когато крехкият Аз през детството постепенно укрепва, когато образци за подражание в тази възраст са още родителите, тогава се оформят също детските морални норми и постулати, създава се нашият Свръхаз. Психоанализата успя да провиди, че Свръхазът на детето се оформя не по подобие на родителите, а по подобие на Свръхаза на родителите. И като възрастни ние в много ситуации забелязваме, че реагираме според нормите на родителите. На Константин Величков не убягва и този съществен момнт от порастването на детето. Сред творбите си за деца той включва и едно по-дълго стихотворение, озаглавено „Съвест“. Тук се изгражда образът на този, който не заспива никога (съвестта Константин Величков не случайно мисли в мъжки род). Този, за когото няма стена, зад която да се укриеш, който знае всяко твое „помишление“, може светът да не знае, но то винаги смело ще излезе пред теб и ще те укори. Това е съвестта, от която никъде не можем да се скрием. Как завършва философско-моралистичният опус на Константин Величков:

Като пътник кой пътува
съвестта ни пътя грей,
само онзи тук добрува,
който с нея в мир живей.

Тук искам да отбележа и един нюанс. Толкова дълбоки и изпълнени с финес Константин Величков ни поднася човешките, детските преживявания, че се стъписваме пред напомнянето, което прави в стихотворението „Ангел“. Когато Ангелът над нас лети и докато прокужда нашите грехове, този Божи пратеник рони сълзи. И апелът на автора е: нека сами

да гоним греховете си, защото е грехота Божият ангел заради нас да лее сълзи. Великолепно е това толкова нежно, и ефирно двустишие: „Грехота е Ангел Божи / сълзи зарад нас да рони".

Споменахме, че стихосбирката „Детска гусла" излиза през 1894 г., годината, в която Константин Величков се завръща от изгнанието си в родината. Можем да мислим издаването на тази книга за деца като символичен жест на завръщането в родината, в родното място, в детството. В психоаналитичен план всички ние се стремим да се върнем в майчината утроба отпреди раждането си. Затова стихотворението „Селото" е сякаш апотеоз на завръщането. Завръщането в себе си. То също е с антологична стойност:

Гдето ази и да ида,
все се иска мен
пак селото си да видя,
гдето съм роден.

Всичко там е мило мене,
няма ден и час
зарад него с наслаждене
да не мисля аз.

Преживяванията, през които минаваме при порастването, са много важни за развитието ни като възрастни. В детството сме най-близо до несъзнаваното, до т. нар. *То*, като целта на порастването е там, където е било *То* да стане *Аз* – да премине в съзнателно споделяне на света. Неслучайни са и думите на Фройд, че „Детето е въпросът и отговорът на всички неврози". Константин-Величковите стихове за деца извеждат на сцената детските вълнения и ни превеждат с много любов и съпричастност през нелекия път на порастването. И нека да завършим отново с думите от „Малкият Ханс: „... нека нашият мъничък изследовател преждевременно добие опита, че всяко познание е само частица и че на всяко стъпало на познанието винаги остава нерешен проблем".[7]

[7] **Фройд, Зигмунд**. Детската душа. *Евразия.* София, 1993, с.129.

Калин Николов

Изобразителното изкуство в разбиранията на Иван Вазов и Константин Величков

THE VISUAL ARTS IN THE VIEWS OF IVAN VASOV AND KONSTANTIN VELICHKOV

Ivan Vazov and Konstantin Velichkov live among transformations of historical events, perhaps the most interesting of our history. Shape in the National Revival participate in the national liberation movement in the Liberation and Unification. Both writers are excited by aspirations to elevate Bulgarian culture as much as possible unsure classic values... There is no doubt that they are among the true representatives of native art, one is the largest Her image, the other – amazing representative of personal entsiklopedizam: poet and prose writer, artist, translator, publicist, legislating personality whose mission dramatically changed the fate of Fine arts in Bulgaria.

Keywords: Ivan Vazov, Konstantin Velichkov, lithography, academy, composition, artist

Иван Вазов и Константин Величков живеят сред преломни исторически събития, може би най-интересните от нашата история. Оформят се в епохата на националното Възраждане, участват в национално-освободителното движение, в Освобождението и Съединението. И двамата писатели се вълнуват от стремежа да издигнат българската култура до колкото се може по-сигурни класически ценности… Няма съмнение, че те са сред най-истинските представители на родното изкуство, единият е най-мащабният ѝ образ, другият – изумителен представител на тогавашния личностен енциклопедизъм: поет и прозаик,

художник, преводач, публицист, законотворческа личност, чиято мисия променя коренно съдбата на изобразителните изкуства в България.

Естествено, много са нещата, които обединяват Вазов и Величков, освен неразривното им приятелство. Отношението към изобразителните изкуства като следствие от разбиранията им за културата и нейното значение е също много важна страница в разкриване на техните мирогледи.

Независимо че в епохата на Възраждането литературата ни отчетливо се откъсва от средновековните традиции, оформя жанровите си характеристики и проявява тенденция към все по-чисто изкуство, по-секуларизирано като съдържание, изобразителното изкуство е оная сфера, заела по обем и мащаби първото, основно място след различните родове творчество. Всяко селище има църква или църкви, богато украсени, повечето домове притежават икони или щампи, иконописните школи развиват умението да се изработват иконостаси и да се стенописват храмовите площи. Предполагам, с напълно съзнаван философски акцент за мястото на интелектуалеца българин в своята епоха, Захарий Зограф моли своя духовен наставник Неофит Рилски да се заеме спешно с превода на книгата за Робинзон Крузо от Даниел Дефо[1]. В огромната сила на национално Възраждане като обществено и културно движение за пробуждане и формиране на национално съзнание, изобразителното изкуство фрагментарно и бавно намира своята адекватност. Върху подобни факти би могло да се разсъждава много – те се отнасят към феномена на излизане от „островността“, изолираността на вече старите православни традиции в рисуването и нуждата от контакт със света и цивилизационните му достижения, от желанието за нови посоки в създаването на изображения. От такава гледна точка, че изкуството на иконите ни „отдавна не върши пробуда за зрителите“, разсъждава и Вазов: в едно от редките за XIX в. български тълкувания на изобразителното изкуство, чрез което и да узнаем за отношението му към последното. В пътеписа си „Великата рилска пустиня“, когато влиза в Рилския манастир, впечатлението му е: „...всичките изображения носят безжизнен, монотонен и неизменен печат, присъщ на византийската живопис: всичките лица си приличат едно на друго, неестественост в положенията, несъразмерност на частите, съвършенно отсъствие на истината,

[1] Вж. **Шишманов, Иван Д**. Нови студии из областта на Българското възраждане. – Сб. БАН, 1926, кн. XXI, с. 164–167.

както и на живот. Православната религия, много по-малко живописна от католическата в отношение на изкуството, следва и съхранява непоколебимо византийските формули. Нейната живопис, в противоположност на западната – римската, – която е наследила класическите предания на старогръцкото изкуство, има изключително отвлечен, свещен характер: тя е неподвижна, тя е завършена, замръзнала, неспособна ни на напредък, ни на упадък. Образите ѝ имат същите черти, същата физиономия и се отдалечават упорито от природната и художествената правда. Нейните божества и светци носят човешки образи, но не приличат на живи човеци, а сякаш са снети от бледи восъчни изваяния. Забележително е, че православната религия се е отразила по такъв неблагоприятен начин на останалите родове изкуство на изток, тя ги е осъдила на неподвижност, на еднообразие и на неоригиналност..." [2]

Да, но Вазов има способността много широко да пресъздава действителността на своето време в нейните детайли. Така, в повестта „Немили-недраги" писателят описва едно друго изкуство, за което красноречиво говори обстановката в кръчмата на Странджата, или всъщност обстановката в хъшовските обиталища. „На срещната стена бяха налепени няколко литографически картини, които представляваха боевете на Хаджи Димитровата чета при Върбовка, при Караисен и клетвата, която прави същата чета при дунавския бряг. Няма нужда да описвам подробностите на тия картини: те са разпространени по всички кътове на отечеството ни и всеки от нас ги е гледал на времето с благоговение и възторг. Достойна за любопитството беше една картина, изписана грубо с ръка, залепена под горните три. На лявата ѝ страна беше изобразено нещо като село. Из това село излязоха нещо като селяне. Пред тия селяне вървеше един стар турчин с огромна гъжва, с едно блюдо на ръцете, в което стоеше пита хляб. Срещу тази буколическа група задаваше се друга група, състояща се от въоръжени човеци, с бели хъшовски дрехи, с цървули и калпаци, на които личеха малки лъвчета. В средата се издигаше един великан, който държеше висок червен байрак със словата „Свобода или смърт". Отдолу с едри неправилни букви се разказваше съдържанието на картината, представляюща посещението, което направи един турски първенец на четата, не помня добре в кое село. Това разказване се свършваше с думите:

---

[2] **Вазов, Ив**. Пътеписи и драми. Великата рилска пустиня. Български писател, София 1967, с. 32.

„Да живее храбрият Странджа – знаменосец!“[3]

Всичко това е явен знак как изкуството ни се променя под влияние на обществените фактори, например когато вече Николай Павлович рисува царете Симеон и Шишман по поръчка на Георги Раковски и тези изображения, разпространени в тираж, стават факт.

За любопитните, понеже наистина отношенията на изобразителното ни изкуство с националната борба са по-неизвестни, ще спомена: в един от най–оригиналните фейлетони на големия български поет Христо Ботев „Послание от небето“ за герой е избран Неделчо Пандурски. Той е действителна личност, родом от малкото балканско градче Трявна, чието име днес асоциираме с една от най-оригиналните и актуални като художествено своеобразие иконописни школи, град на поколения творци и на артистичен дух. Пандурски е издател на споменатите от Вазов литографии… (Сам аз съм работил над едно вероятно негово авторство на литография, изобразяваща преминаването на четата на прочутите хайдути Хаджи Димитър и Стефан Караджа през Дунав, подписана от него и различаваща се по стил от повечето литографии от този период.) Художникът им обаче е не друг, а именно Ботевият карикатурист Хенрих Дембицки. Той живее около три десетилетия след Освобождението и никой не се сеща да го пита за сътрудничеството им с Ботев примерно. Забравен е напълно…[4]

Дали е имало такива изображения като картината от кръчмата на Странджата, в която българи и турци заедно излизат да посрещнат четата на Странджата, идваща с идеала за свобода и ново бъдеще, ние не знаем. Или че Вазов изразява по този начин идеалите на Апостола Левски, че няма и няма да има на наша земя едни поробени повече от други, е несъмнено...

Но талантът на Вазов е в дълбоката и панорамна наблюдателност – той ще ни опише дори нещо, което може днес да мине за първите прояви на творчески авангард, чрез който изкуството е изпълнявало ролята на специфично видео или поне участва по специфичен начин в ефектен политически пърформанс: „Ето там една лавка с разтворена врата. Вътрешната страна, сиреч тая, която гледа сега към улицата, предста-

[3] **Вазов, Ив**. Немили-недраги. – В: Вазов, Ив. Съчинения в 4 тома. Т. 2. С., 1967, с. 10.
[4] **Nikolov, Kalin**. Kultur und Zivilgesellschaft in Bulgarien von der zweiten Hälfte des 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2003, S. 112.

влява един турчин с традиционната чалма на глава и с дълъг чибук в ръката. Минувачът не би се заинтересувал от това изображение от много обикновена и първобитна живопис, ако да не забележеше под коленете на турчина думите, раздраскани с гвоздей, вероятно от патриотина тютюнджия: Долу тираните! По-нататък, на другата тютюнджийска лавка, с подобно изображение, нямаше тия думи, но затова едното око на добрия турчин беше изчовъркано. Други тютюнджия, вероятно по-патриот и по-разпален неприятел на турското племе, при турчина си заръчваше да изпишат и един хъш с гола сабя, който показваше вид, че се готви да заколи бедния чалмоносец. Обикновено такива лавки биваха най-много посещавани от емигрантите и хъшовете."[5]

Шишманов в анкетата си до Иван Вазов го пита: **Кой живописец?** – Мейсоние в наполеоновските му картини – отговаря последният…[6]

Луи Месоние (1815–1891), изписан според съвременните изисквания на правилния превод (Вазов го е написал, както е на руски и е логично, защото е виждал репродукции от него в руски издания), е френски живописец, придобил най-високите отличия и почести за своето време, отричан обаче остро от импресионистите и особено от Едгар Дега. През 1861 г. е избран за член на Френския институт, по-късно е и негов председател. Никога произведения на други художници не са достигали онези цени, които той има приживе – примерно за „Кавалерийска атака" и „Наполеон I в 1814 г." – 300 000 франка, а за „Наполеона III при Солферино" – 200 000 франка (още първият ѝ собственик я препродава за 850 000 франка). Смята се, че днес направеното от Месоние е погълнато от презрението на модерната култура или / и е потънало в забрава, но всъщност то отново категорично заема мястото си сред акцентите на XIX в. Той е един и от любимите живописци на Салвадор Дали заради своята безукорна техника. Изборът на Вазов е логичен. Толстой също харесва представител на подобни тенденции в изобразителното изкуство – Пол Деларош. Вазов черпи сили и изводи от историята, търсейки в нея причините за трагичните страници или за своите предчувствия за идните национални катастрофи, реставрира важни сегменти от миналото, за да подчертае нуждата от размисъл в името на настоящето и бъдещето.

Но тенденциите на културния прелом между края на XIX и началото на XX в. се осъществяват чрез замяната на старите етноцентрични

[5] **Вазов, Ив**. Немили-недраги. – В. Вазов, Ив. Цит. съч., Т. 2. 1967, с. 10.

[6] **Шишманов, Иван Д**. Български критици – В: Иван Шишманов. Студии, рецензии, спомени,писма. *Български писател*, София, 1969, с. 43.

ценности с антропоцентрични (хуманистично-личностни). „Повикът към "европеизация" (като основен програмен порив на „модерното") всъщност променя вазовско-величковския тип европеизъм (като акумулиращо усвояващ европейската класика) с изискването за синхронизация на българските художествени движения, възприемани като „провинциално" закъснели спрямо модерните европейски духовни течения. „Философи като Шопенхауер и Ницше и модерните европейски поети стават новите кумири", както твърди проф. д-р Светлозар Игов.[7]

Събитията на 9 август 1886 г. с опита за принудителна абдикация на княз Александър Батенберг заварват Величков извън България. Затвърдяват скоро след това режим на Стефан Стамболов принуждава Вазов и Величков да изберат емиграцията. За втория „започва неговото „самоволно изгнание", което продължава цели осем години. Той се установява във Флоренция и в продължение на две години учи живопис в Художествената академия: рисува картини и студии, като се увлича с упоението на истински художник. Изкуството му доставя единствените мигове, в които забравя и страданията си, и мислите си по далечния роден край. Тук изучава подробно италианския Ренесанс и се увлича от творенията на неговите велики майстори. Във връзка с това е ходил в Рим и цял месец е скитал с наслаждение и без умора из галериите и по стариите на вечния град. Творческите му намерения ще отразяват визии от културите, които осмисля или му дават възможности да възпроизвежда. [8]

Но именно чрез затвърдените във Флорентинската академия умения Константин Величков, винаги съпоставян с Вазов и смятан приобщен към неговия мироглед, е повече мост за начина, по който изкуството с Вазовите възгледи ще премине към следващите поколения. Като художник той се съсредоточава в работата над формата с внимание, което няма да открием у нито един от тогавашните български художници. Културният му патерн е придобил различна характерстика от онази, която етикетът на възрожденския деятел покрива. Поради нивото на изкуството ни от тогава картините на К. Величков могат да се възприемат и като консервативни форми в подкрепа на академизма или натурализма, но и като първи форми на философско-естетическия модел от

[7] **Игов, Св**. Българската литература XX век – от Алеко Константинов до Атанас Далчев. София: Съюз на филолозите българисти & ИК „Бендида", 2000, с. 50.

[8] **Попвасилев, Ст**. Константин Величков. Литературно-критически очерк. С., 1960. Публикация в „Библиотека „Български писатели". Т. IV. Под ред. на А. Вачева. Варна: LiterNet, 2003 година.

началните форми на индивидуализма, на стилостроенето. При този художник е налице съчетанието между различни възприятия за културните модели и методи на различни страни и общества – интерпретативни форми на творби, които изискват и висока художествена ерудиция, но и за които вече възрожденската идеология неочаквано е избледняла. Националното движение до Освобождението е представлявало специфично организирано социално движение, което, както паралелно е ставало тогава по света, поставя началото си чрез интелектуални размишления и дебати. Тези радетели на националното движение са формулирали приоритетите му, преценявали са целите си и възможностите за това как намеренията им да бъдат осъществени. Величков носи съдбата на човек на дълга, който, както помни „началото“ на родната надежда за независимост и държавност, както е работил при опасни условия тогава за постигането ѝ, така и не възприема с изкачването на тези два върха да се е сложил край за духовното строителство на България. Тази му цел реално доминира чрез идеята да се създаде художествено училище у нас, нещо, което напълно дава свой отпечатък върху цялостното развитие на изобразителните изкуства у нас.

Така както художникът Константин Величков може да ни обърка заради непривичните типажи, които прилага в картините си – примерно композицията му с излегналата се туркиня, която пуши цигара, негърът, който поднася табла... И в същото време, когато той емоционално описва в своите „Писма от Рим“ забележителностите на античните паметници или творбите на Микеланджело, това са истински безценни страници на започнатото от него културно строителство за България чрез Рисувалното училище, с което общо ни се показва дух от просвещенския принцип за образование на обществото. Дух за издигане културния уровен на българския народ до ниво, характерно за постигналите онова, което е било разбиране за цивилизация. Дори да подчертаем, че Величков не цели конструиране на модерна национална идентичност, както пионерите на модерното изкуство, делото му в случая е с много по-големи мащаби от едни чисто естетически амбиции.... [9]

Всъщност Константин Величков не остава само описател на изкуство с огромни стойности и сложна рисунка, кипящо от драматичност и страсти. Той приживе публикува превода си на „Ад“ от Данте със 76

[9] **Величков, К**. Съчинения в пет тома. Редакционна колегия Б. Далчев, И. Сестримски, Ил. Тодоров. Предговор Ил. Тодоров. София: *Български писател,* 1986–1987.

илюстрации от забележителния френски художник Гюстав Доре… Подобна книга като ниво на полиграфия и оформление трудно ще се намери дори сред върховете на родната полиграфия. [10]

Две уточнения

Едно нужно допълнение към историческата роля на художника: Поменикът от манастира Погановo, днешна Сърбия – век и половина преди Паисий, съдържащ царете ни християни от тяхното начало с Борис: от иконописеца пък Цаньо Захариев, записано от снаха му, имаме следното разсъждение: Человек яко трева, дни его яко цвет целний тако оцветет. Този стих като че бе винаги в ума и често си мислех: защо да бъде човек като тревата и дните му като цвете? Наистина човек не може да бъде вечен, но делата му могат. Воден от тези си разсъждения, аз търсех поле за деятелност, каквато по онова време трябваше и каквато аз можех по силите си да извърша, и намерих. Преди да се заловя с това свято дело, аз много размислях. По цели нощи не съм заспивал и често сълзи са намокряли възглавницата ми: но не можех да гледам нашия народ тъй измъчван от неприятеля, пък аз да стоя със сгърнати ръце, докато могат те да въртят оръжие... Всичко това аз си поразмислях и най–после дойдох до туй заключение: да се простя с жена, деца, баща и майка, да нарамя тежкия кръст, като се заклех, че ще работя вярно за милото ми отечество и пред никаква опасност не ще отстъпя, догде не нанесем на Турция неизцеримата рана: а че какво ще стане с мене, бог знае. Ний вече запалихме огъня, който ще стопи Турция, а сега и да умра, не ми е жално... „Заслужават да бъдат споменати и други художници пак като анализираме текст от горните спомени. „Таман се обувахме с брат ми Кънча (братът на Цаню Захариев е също иконописец – б.м.), дойде Симеон Цонев (споменат и в нашия текст зограф, опълченец в боевете на връх Шипка през 1878 година, автор на първите копия на прочутите стенописи от Боянската църква), на когото бях поръчал да дойде, за да изнесем знамето. Подадох му го, като му разправих от где да мине, да го не види никой. Погледнах го, той излезва на портата. Викнах му да не излиза оттам, но той не искаше да чуе. Тъй ще направя, с нас да излезе всекой – и разве знамето насред чаршията. Разбра се, че нема вече какво да се крием. Баща

[10] **Алигиери, Данте**. Адъ. С 76 илюстрации от Гюставъ Доре и биографически очеркъ за Данте. Преведе К. Величковъ, София. Издание на сп. „Художникъ“, 1906 .

ми и майка ми взеха да плачат. Дойдоха и двете ми деца. Аз ги прегърнах и целунах, целунах ръка на баща си и майка си и излезох... Взеха де идат и нашите един след други, докато се събрахме... Тръгнахме през сред града и запехме: Не плачи майко, не тъжи..." Пеят я Васил Михалев (зограф), Петър Генчев (зограф, убит няколко дни по–късно), Георги Калчев (зограф, заточеник във Видинската крепост), Георги Цаньов и неговият син Стефан (зографи, изпратени на заточение) и тази художническа чета достига Габрово.

Любопитно е, че Левски започва своята революционна дейност с разпространяване на картини – през 1967 г. носи такива картини в тулчанското село Конгас.

Константин Величков пише *Писмата* между годините 1885 и 1892. Първите осем (от общо двадесет и две) са публикувани в сп. „Денница", а всичките като самостоятелна книга – през 1895 г. в печатницата на Иван Говедаров. Това са текстове, съдържащи исторически описания на Рим, от началото на V в. до видяното от Величков, 15 века по-късно. Писателят прави описание на Колизея, Форума и Капитолия, на Виа Апия, на Ватикана с базиликата „Св. Петър", на църквата Сан Пиетро ин Винколи и скулптурата „Моисей" от Микеланджело, Сикстинската капела, Ватиканските музеи с богатата колекция от произведения на Рафаело, големите галерии и музеи в града: Галерия Боргезе, Палацо Дория (днес Галерия Дориа Памфили), комплексът в Капитолия, а заедно с това и на творбите на Тициан, Веласкес, Вазари. Това е първата, на места напълно актуална и до днес в тълкуването и информацията си, среща на българския читател с анализа на творби от античността и Ренесанса в Италия.

Светлана Стойчева

Писателят-художник и художникът-писател Константин Величков

THE WRITER-PAINTER AND THE PAINTER-WRITER KONSTANTIN VELICHKOV

The proposed theme suggests interconnection, interdependence and even symbiosis between the artist and the writer Konstantin Velichkov. In the following lines, only some connections (believing that there are many more) will be revealed, not forgetting the interesting "switching" of the artist's language into the language of the writer (and vice versa). The word "symbiosis" used may seem overwhelming, but not after looking at the phenomenon.

Keywords: symbiosis, secession, writers-artist

Очевидно предложената тема намеква за взаимосвързаност, взаимообусловеност и даже симбиоза между художника и писателя Величков. В следващите редове ще бъдат изявени само някои връзки (с убеждението, че са много повече), без да бъде пропуснато интересното „превключване" от езика на художника към езика на писателя (и обратно). Използваната дума „симбиоза" може да се стори пресилена, но не и след като се вгледаме в явлението.

Всъщност „явлението" не е толкова невероятно, ако се замислим за особената близост между изобразителното изкуство и литературата в края на XIX и началото на XX в. (художници творят литература, писатели рисуват, литературни критици се занимават и с художествена критика, художници – с литературна критика, художници и литератори участват в едни и същи сдружения). Сп. „Художник" изглежда отделен

случай само докато четем заглавието му буквално, преди да разгърнем страниците му и установим колко литературно е то. Може би заради неволния дисбаланс на заявката в заглавието (колкото и литературата също да е „художество“, колкото и „художник“ в тогавашния критически речник да се използва като синоним изобщо на „творец“ и да може да замества и „писател“, и „поет“, и „певец“), редакцията предупреждава, че ще го промени. Но все пак през 1905 г., когато излиза първата му книжка, то е избрано като събиращо изобразителното изкуство и литературата заглавие. Може би не е случайно, че двама писатели-художници от две различни поколения (на „младите“ и „старите“ по д-р Кръстевата „селекция“) се появяват по страниците на списанието – Константин Величков и Панайот Тодоров (Сирак Скитник). Първият обаче ще остави името си по-скоро в литературата история, а вторият – в историята на изобразителното изкуство. Имената на „вербално-иконичните“ автори се увеличават след Първата световна война: Сирак Скитник, Николай Райнов, Гео Милев, Иван Милев и др., но най-талантливият писател-художник в края на XIX в. несъмнено е Константин Величков.

Преди време също ме занимаваше темата, като си задавах въпроса кога един писател-художник посяга към иконичния код и кога се обръща към вербалния; кое предопределя надделяването на художника (случаят Сирак Скитник) и на писателя (случаите Константин Величков, Гео Милев). Тук ще разгледам само „случая“ Величков.

През 1886 г., след конфликт с тогавашния регент на България Стефан Стамболов, Константин Величков емигрира във Флоренция, където пребивава до началото на 1889 г. Така след доста митарства и впускане в задачи „за полза роду“ най-сетне открива време и място да развие таланта си на художник. Школата му, разбира се, е флорентинската, една от първите академични художествени школи в Европа, основана още през XVI в. от Вазари. В ателието на Джузепе Чаранфи, професор от академията, изучава фундаменталните основи на ренесансовата живопис: триизмерното рисуване в перспектива, пропорциите на човешкото тяло, анатомичното щудиране, принципа на преминаване от частта към цялото, йерархичното подчинение на отделните части на картината, или накратко казано, всички принципи, срещу които ще се опълчи по-късно сецесионът, определящ общия характер и на споменатото сп. „Художник“. Дори един от псевдонимите на Константин Величков от този му период е Джовани Белтрафио (името на един от учениците на Леонардо да Винчи).

Знае се, че в България западноевропейският академизъм в изобразителното изкуство се усвоява доста по-късно, едва в края на XIX в., т.е. паралелно с по-модерни влияния, като споменатия сецесион. Забележително е, че българският академизъм пропуска характерните високи библейски и антични сюжети. Липсва развитието на монументалната живопис, скулптурата и архитектурата. В есеистичните си очерци „Писма от Рим“ (1895) Величков сякаш се опитва словесно да компенсира тази празнина, превръщайки липсващото в литературно достояние за българския читател, развиващ естетическия му вкус и код към тази култура. Идеята за „Писма от Рим“ е дълбоко захранена от съзнанието за културно строителство, характерно за българската интелигенция след Освобождението. В своя дневник например, отбелязвайки иначе „сносно“ написаната статия на Симеон Радев „За френската карикатура“ (публикувана в сп. „Художник“), поставя по-важния според него въпрос – за нейната уместност спрямо българските културни нужди: *Но това ли остана да се поднася за четиво на българската публика?*[1] (Несъмнено най-голямата културностроителна идея на Величков е Държавното рисувално училище, открито през 1896 г.)

Флорентинският му период е белязан от настроенията на политическия изгнаник и от ентусиазма на формиращия се художник (в литературата Величков има вече опит). В едно от писмата му от 1888 г. четем: *Аз съм оставил съвсем литературните занимания.* (...) *Дори и малко чета. Живописта взема всичкото ми време...*[2]. В същото време си дава сметка колко много трябва да натрупа, за да стане художникът, който би искал: *Моите занимания по живопис са още много нищожни и не заслужава да се говори за тях.* (...) *Ако мога да поставя някаква цел на занятията си, ще бъде единствено да стана портретист, но за да стигна до едно посредствено съвършенство, изисква се време и спокоен живот.*[3] Липсата на спокоен дух е основната пречка пред Величков. Пак за същото говори и в друго писмо: *...откакто съм дошъл в Италия, се занимавам с живопис, но от своите занятия аз не съм очаквал друго, освен да прекарам с по-малка досада времето, което ми е съдено да прекарам в изгнание.*

---

[1] **Величков, К**. Дневник. // Съчинения в 5 тома. Т. 3. Писма от Рим. Дневник. С., БП, 1987, с. 312.

[2] До Иван Вазов, Флоренция, 12. Февр., 1888 г. // **Величков, К**. Съчинения. Преводи, публицистика, речи и писма.Т. 5. С., БП, с. 434.

[3] До Иван Вазов, Флоренция, 15/17 февр. 1888 г. // **Величков, К**. Съчинения. Преводи, публицистика, речи и писма.Т. 5. С., БП, с. 436.

За едно сериозно и прилежно прилежание, от което само може да се очакват положителни резултати, изисква се, при много други условия, спокоен дух, което мене ми липсва.[4] По-късното му участие в първата изложба на съвременното българско изкуство на Пловдивското изложение през 1892 г. показва все пак придобитото му впоследствие самочувствие на истински художник.

От друга страна, още от този ранен период датират някои от емблематичните му творби като „Флорентинец“ (1888) и „Негърчето“ (1888), които, ако и да не излизат от ръката на велик художник, съвсем не изглеждат сътворени от ръката и на начинаещ. Рисуването за него е все още „щудиране“, а не толкова начин за изразяване на святая светих на душата (както ще видим по-нататък, той има съзнание за това кое може да се изрази по-добре чрез литературни средства и кое – чрез средствата на изобразителното изкуство). Затова и обектите му са подчертано „чужди“. Очевидно художническото око на Величков се привлича от различния и екзотичния обект (споменатите „Негърчето“ и „Флорентинец“). Изкуствоведът Ангел В. Ангелов свързва картината „Негърчето“[5] с контекста на започналата през 80-те години на XIX в. италианска колониална експанзия в Африка: *…изобразяването на негри през целия XIX в. е част от регистъра на ориентализма, който, актуален за повечето страни от географската карта на Европа, е неактуален за България.*[6] Художественото решение за образа той разчита изцяло през социалния код: *Представил е социално ниска роля, но така, че „действащото лице“ да излъчва достойнство и сила... (…) Картината „заявява“ социална позиция – човешкото достойнство не е зависимо от расата. Носителят на това достойнство е представител на расата, която италианската държава се опитва, заедно с други европейски сили, да завладее и подчини.*[7] Ако разсъжденията на Ангелов за „социалните ценности“ са един евентуален прочит тая картина, същият код не може да се приложи към платното „Флорентинец“. Стиловата близост обаче на двата портрета е по-важна, тъй като се превръща в разпознаваем

---

[4] До Димитър Ризов, 16/8 апр. 1888 г. // **Величков, К**. Съчинения. Преводи, публицистика, речи и писма.Т. 5. С., БП, с. 443.

[5] Изкуствоведът аргументира названието „Негър“. Вж. **Ангелов, А**. В. Функции на екзотичното през XIX век: визуални образи. // © Електронно списание LiterNet, 11.01.2012, № 1 (146).

[6] **Ангелов, А**. В. Цит. съч.

[7] Пак там.

стилов белег и в цариградските му платна. Става дума за характерния декоративен интериорен фон (килим, тапет), погледа на нарисуваното лице на картината, като че „в контакт“ с някого/някои, стоящ/стоящи извън картината, сякаш случайно „изрязан“/„изрязани“ от нея. Силният „пунктир“ на този поглед създава алюзията за портрета като фрагмент от по-голямо жанрово платно, или като „зумиран“ детайл от „разказвателно“ цяло. Въз основа на подобни наблюдения Ангелов извежда *сценичността* като характеристика на много от живописните произведения на Величков, *композирани като елемент от по-обхватно действие*[8]. Сценичността той разглежда като типична за академичната историческа живопис, но при Величков е още по-интересна, доколкото очевидно липсва исторически или литературен прототип. Или писателското въображение на Величков създава някаква предистория на обектите на картините си?

В края на 1889 г. Величков се озовава в Цариград, където според писмата му се издържа изцяло с живопис (даже в едно от писмата си се оказва, че *има нещастието да иска да се изхранва с писването на картини*[9]). Нагласата дори да чете „в картини“ можем да открием в едно от писмата му: *Каква хубава картина си ми изрисувал, когато ми казваш, че си държал детето на скута си, когато си ми писвал...*“[10] (писмото е от брат му). В Цариград Величков продължава с портретите: *Почнал съм два портрета, една с туш, и другия с маслени краски... Ако излезнат добри, ще ми предизвикат други поръчки (Важното е засега да взема някоя друга пара, ще ми дойде после време да се занимавам с чисто изкуство.*[11] Ала обществената дейност, която го поглъща по-късно в България, така и не му дава възможност да стигне до „чистото“ изкуство – цариградските платна на Величков съставляват най-продуктивния му художнически период. Ще опитам да го характеризирам чрез три от тях: „Малкият кибритопродавач“ (1890), „Баба и внуче“ (1890) и „Ханъма“ (1890).

Картината си „Малкият кибритопродавач“ самият той оценява като недостатъчно добра, но от друга страна, обичливо я нарича „*Кибритчийчето*“ и най-сетне не отрича, че „*работена наистина бързо, при*

---

[8] **Ангелов, А**. В. Цит. съч.

[9] До Богдан Величков, Цариград, 16. февр. 1890г. // **Величков, К**. Съчинения. Преводи, публицистика, речи и писма.Т. 5. С., БП, с. 473.

[10] До Богдан Величков, Цариград, 18. дек. 1889 г. // Пак там, с. 471.

[11] До Богдан Величков, Цариград, 2. септ. 1889 г. // Пак там, с. 468.

всичкото това тя не е без достойнства.“[12] В тази картина може да се долови влиянието на италианския веризъм – реалистичното натуралистично направление, зародило се в края на XIX в. първо в литературата, с особена чувствителност към селската проблематика, с изобразяването на „малкия човек“ (характеристики на веризма могат да се открият и в литературното творчество на Величков). Но по-интересното за нас е отново самата стилистика на изображението, която и тук не изневерява на склонността на Величков да полага обекта си в интериор. Той от своя страна напомня сценографски декор с повтарящо се сходство в различните платна. Фонът на „Малкият кибритопродавач“ удивително повтаря тапета с ориенталски мотиви от фона в картината „Баба и внуче“. Ако обаче „Баба и внуче“ (изключително балансирана композиция чрез кръстосващите се погледи на бабата, потънала в спомените си, и на потъналото в книгата внуче и символичното пресичане на техните два напълно различни свята в центъра, в уюта, пред запалената кахлена печка), предполага домашна обстановка, то интериорното решение при „Малкият кибритопродавач“ е въпрос на избор (би могло да бъде и екстериор). Тук имаме по-различно композиционно балансиране – загатнат „сплит“ на гледните точки (на кибритопродавача и на фигурата в „мизансцена“ на картината, потъваща в интериора). На авансцената стои обаче единствено фигурата на малкия кибритопродавач и цялата картина е фокусирана (съответно фокусираща и зрителя) в неговия поглед; в „геометричния“ център е кутията с кибрити – неговата съдба. И двете картини за мен са причислими към портретното творчество на Величков: несъразмерно големите глави на фигурите и особената самовглъбеност, която излъчват, оново напомнят на вписани в състава на жанрови картини портрети – при това става дума за съзнателно преструктуриране на моделите, а не за сбъркани пропорции. В това отношение Величков, изглежда, добре е усвоил уроците на Рафаело.

„Ханъма“ е най-явното доказателство за влечението на художника Величков към естетиката на ориенталско-екзотичното. В това той може да изглежда дори „сецесионен“ (сецесионът също е отворен към източния орнамент), но само стилистично – иначе той остава верен на вкусовете на Салона. Мястото също е подходящо. Величков създава платното в един от големите центрове на Ориента. В картината личи стараението да постигне едновременната мекост и страст на ориентал-

[12] До Богдан Величков, Цариград, 25. апр.. 1890 г. // Пак там, с. 474.

ския фон, негата на женската фигура и, разбира се, „портретирането“ ѝ. „Ханъма“ е също подробно анализирана от Ангелов (включително смисловите отсенки на различните ѝ заглавия). Истинска находка е намерената връзка между визуално и вербално у Величков на основата на свързването на образа от картината с героинята от едноактната му драма в стихове „На морския бряг“ (1906), ако и основната цел на сравнението на изкуствоведа е да изведе смислово най-адекватното заглавие на платното: *Ако* ***четем*** (к.м. – С. С.) *картината и посредством едноактната драма, то заглавието „Ханъма“ ще е най-подходящо, ще съответства на представената „На морския бряг“ безизходна ситуация на влюбената в друг мъж съпруга.*[13] *Четенето* на картините на художника изглежда заложено още при създаването им – ако това е вярно, можем да кажем, че Величков създава жанровите си картини като застинали в „стоп-кадър“ цели разкази или пиеси.

Самопреценката на Величков и за тази му картина е доста самокритична: *Преди няколко деня свърших една картина, Туркиня у дома си, която не е нещо особено, защото като оставя настрана моите недостатъчни познания по живописта, не мога да имам тука всичките нужни приходи, главно модел, при все това тя се понрави на всички, които я видяха. По внушение на някои приятели, реших да я продам чрез лотария и издадох 120 билета по 5 франка...*[14] Относно „лотарията“ среща отрицателната реакция на брат си, но все пак не се отказва.

Споменахме, че естетическият вкус на Величков трудно би изневерил на академичния естетически вкус. От тази гледна точка интересен материал дава есеистичният му очерк „Един ден във Венеция“. Описвайки впечатленията си от Биеналето във Венеция, той не скрива единственото „*пятно*“ в тях – руското участие в живописния отдел: *Техните картини, грамадни по размери, са грозни образци от най-различни направления. (...) Това са страшилища, в които не се вижда понятие от изкуство, понятие от рисунък и вкус, чувство за размер и краски. Художниците са се кръстили декаденти и импресионисти, за да укрият своето невежество, което още повече бие в очи в залата, дето са изложени нещастните им работи, защото тя се краси с някои най-хубави портрети от Ленбаха и с ред великолепни картини от Морелли, който се счита един*

[13] **Ангелов, А**. В. Цит съч.

[14] До Михаил Маджаров, Цариград, 8. февр. 1890 г. // **Величков, К**. Съчинения. Преводи, публицистика, речи и писма.Т. 5. С., БП. с. 472.

от най-великите художници на Италия.[15] Ето ги образците на Величков: портретистът Франц фон Ленбах и живописецът Доминико Морелли – последният не може да не го е привличал и като театрален декоратор, и с революционното си минало, и с педагогическо-организаторската си дейност (преподавател и ректор на Неаполитанската художествена академия). Интересно е, че „петното", нанесено от руските живописци, Величков приема твърде лично, като нанесено върху славянските му чувства, доколкото засяга славянските художници изобщо. Единствено изложените скулптури на Трубецкой посмекчават *тъгата, изтезанието, на която в живописния отдел бяха се подвергнали славянските ми чувства*[16]. Начинът художнически да възприема гледката, моментално да я превръща в рисувана, му помага да се утеши след Биеналето: *Морето... се прелива с изумруден отблясък в лъчите на слънцето; горе разстила се безбрежно светло небе и между едното и другото градът откроява живописни и треперливи очертания.* Това описание е наречено *безподобна панорама на града* – една от ненарисуваните картини на Величков.

Венеция по особен начин привлича Величков. Може би най-синтезираното си впечатление от града е изразил в стихотворението си „Три града (пътни бележки)"[17]: *Покрит с плесен, потопен в зари.* Взаимодействието на светлината и формата очевидно вълнува окото на художника Величков и отразяването ѝ приема за особено мерило на майсторството на художника. Венецианското слънце за него е по-специално – то именно предопределя магията на Тициановата живопис: *Тая живопис, която е успяла тъй интимно да слее блясъка на светлината с външната хубост на формите, не е могла никъде да се развие така пълно като във Венеция. Въздействието на тия два елемента никъде не се чувства повече, никъде не се проявява в по-чудни ефекти. Те съставляват самата атмосфе-*

[15] **Величков, К**. Един ден във Венеция. // Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. I, С.,1911, с. 302. Ще вметнем, че преценката му за декадентството остава непроменена, съдейки по споделената в неговия дневник доста по-късно преценка за сп. „Художник" от втората му годишнина: *Ни вкус в избора на илюстрациите, ни смисъл, ни добър печат. (...) Който иска да види до какви безсмислици и до какво поругание с език, с мисъл и с логика може да доведе това, може да прочете с полза „Алея на усамотението" от Сирак Скитник. (...) Дреновици трябват за цялото това направление, което взема връх в нашата поезия и увлича полека лека всички и което оскверява всички понятия за литература, поезия, разум и логика.* (Дневник, с. 311–312)

[16] **Величков, К**. Един ден във Венеция, с. 303.

[17] **Величков, К**. Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. II. С., 1911, с. 62.

ра, в която се живее, която се диша там. (...) В никоя школа не се усеща тъй силно, както във венецианската, влиянието на средата, в която се е родила и развила... [18]. В коментара му за фреските от преддверието на катедралата „Сан Марко“ (там няма как осветлението да играе водеща роля) на първо място в естетическите му критерии изпъква хармонията на стиловете: в друг храм подобен стил би предизвикал учудване, но тук Величков го вижда в *пълната му хармония* с общата обстановка, с архитектурата, с размерите, с украсата, дори с тайнствения полумрак: *Душата не се отвлича от оная проливна светлина, която навлиза отвсякъде в църквите от епохата на възраждането на изкуствата, тя усеща, че е дошла тука да търси друга светлина, оная, която може да се добие чрез молитва и покаяние, и която чрез пречистване от земните грехове, може единствено да ни покаже път към пълно и истинско спасение и блаженство.*[19] Архитектурно площадът пред катедралата е видян също в хармонична споеност с окръжаващите го сгради. А неизменните гълъби очевидно са видени като свързващия картината елемент. И тук визуализацията и поетизацията се смесват: *Тия хиляди криле, които треперят, с прозрачни и розови пробляски, в зарите на слънцето, около кулата, над главите на минувачите, хвърлят в пияцата една нота от чудна и вълшебна поезия. Как ти е мило да гледаш тия хубави очи, пълни с жар и радост, които следят из въздуха гълъбите! Чини ти се, че следят в лучезарните приливи, с които леките птички пъстреят пространството, със своите собствени мечти, изхвръкнали от гърдите им, най-съкровените блянове може би, които позлатяват зората на живота им и се любуват, като ги гледат как сияят, как весело политат, как високо високо се дигат в светлината, която се пролива от безбрежното лазурно небе.*[20] Това за автора *мило видение* е емблематично за Венеция. Ако откъснем само този фрагмент за гълъбите, би бил признат от всеки импресионист, а списание от рода на „Художник“ би го публикувало под чудни птичи винетки.

Най-сетне как присъства Величков в „Художник“? Още в първия брой на списанието той влиза като писател, а не като художник. Неговото поетично есе „Беатриче“[21] изглежда твърде добре вписано в сецесионна-

---

[18] **Величков, К**. Тициано // „Писма от Рим“ // Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. III. С., 1911, с. 213.

[19] **Величков, К**. Един ден във Венеция, с. 311.

[20] Пак там, с. 312.

[21] „Беатриче“ – сп. „Художник“, бр. 1, 1905, с. 11. Да не бъркаме „тази“ Беатриче с прекрасното конче, което рисува на „другата“ Беатриче („Беатриче Ченчи като

та рамка на списанието. Есето е придружено от репродукция на известния портретист Конрад Кизел, превъзнасян не само от Салона на изкуствата (през 1900 г.), но и от самия Величков. Известно е, че флорентинецът изгнаник Данте е любимец на изгнаника Величков – в същото време той работи и върху превода на поемата „Ад“, издание с илюстрации на Гюстав Доре, което периодично бива рекламирано в сп. „Художник“ през 1906 г. Изборът на темата на есето изглежда и като компенсация на неслучилото се през Българското възраждане превръщане на жената в идеал (поради другите „насъщни“ идеали, които я изместват – да си спомним „Остави таз песен любовна...“). Тук тя е видяна като обект на поетизиране, като безплътен идеал, единствено в ангелически „мащаб“, без каквито и да било декадентски демонизиращи добавки и в противоположния полюс и на „Жени и вино, вино и жени“: *Тя няма нищо земно. Никога не се примесва в нея ни една чувствена мисъл.* Романът между Данте и Беатриче е наречен *роман на една неземна страст*. Разбирането си за тази съзерцателна любов Величков превежда и, така да се каже, на визуално асоциативен език: *Мислиш, че си в един пролетен ден, кога от необятния лазур се пролива светлина над подмладената природа, и бленуваш, под сладкото шумолене на някоя река...* Тази словесна картина има далечно сходство с описанието на залетия със светлина и гълъби площад „Сан Марко“. Изглежда, че съвсем нарочно точно тук в списанието се появява фотографията на реката в Царска Бистрица – като намереният визуален „превод“ на виденото *под сладкото шумолене на някоя река* от текста на есето. Стремежът към визуализация може би е свързан и с убеждението на поета Величков, че нямаме още роден поетичен език за изразяване на подобни чувства: *И питаш се, дали би могло на друг език, освен на италиански, да се предадат във всичката им светлост и нежност тия чувства, от които е изтъкан любовният сън*.

В очерка си „И. Е. Репин“ от бр. 3 също от първата годишнина на списанието, коментирайки борбата между *академичното рисуване* и противниците му в Петербургската рисувална школа, Величков по интересен начин намесва литературата. Обвинението срещу академизма е, че следва *сухи и безжизнени формули*. Алтернативата е *сближаването* на изкуството с живота и въплъщаване на идеалите на обществото. Според автора на очерка точно тези идеи идват от *примера на лите-*

Сибила“ на Гвидо Рени, 1890) и за чиято драматична съдба разказва в своите „Писма от Рим“.

ратурата и в дружба с нея. Може да се каже, че „дружбата“ на писателя и на художника е идеологията на твореца Величков. С идеята за постигнатия синтез на художника и мислителя-поет той аргументира твърдението, че „Мойсей“ на Микел-Анджело е най-голямата творба на скулптора: ***с омировски и есхиловски стил*** (к.м. – С. С.) *придава с няколко силни и енергични черти един свят от идеи и страсти*“[22]. В коментара си на изкуството на Рафаело той сочи този синтез като мяра и за възприемателя: *Рафаело увлича, пленява, очарова, като никой друг художник, но с условие да разполагате с един изтънчен и верен вкус, такъв, какъвто се изисква за да разберете и оцените нежните хубости, които съдържа една трагедия на Софокъл или Еврипид.*[23] Заедно с убеждението, че живописта е способна да претворява драматични сцени, Величков има съзнание за граничните възможности на изкуствата: *Но живописта предоставя на художника, който иска да даде драматически вид на своята мисъл, средства ограничени, които не могат да се насилят без ущърб на изкуството. Една от причините за бързия упадък на изкуството в Италия трябва да се търси в това, че художниците, които дойдоха подир великите майстори на Възраждането, не щяха да признаят тая истина. При това те са могли да видят тая истина у самия Рафаело. И той не е избягнал всякога опасностите, които съдържа стремлението да се търсят драматически ефекти в живописта.*[24] Ето и един друг коментар на Величков, плод на увереността му, че езикът и формата в изкуството са предопределени от същността на обекта на изобразяване: *Венеция не е имала поети. Щастието, с което се наслаждаваше, беше чувствено. Поезията не можа да го изрази. Живописта застъпи мястото ѝ и го предаде с небивало великолепие.*[25]

*

От важно значение е, че връзката между художническата и литературната мяра не е просто забелязана, а огъвкавена в творческата лаборатория на самия Величков. Нека видим почти прякото проявление на художническото му виждане в някои от разказите му, в които визията на художника взема връх над визията на наратора, или които не

[22] **Величков, К**. Възраждане. // Писма от Рим. // Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. III. С., 1911, с. 133.
[23] **Величков, К**. Рафаело Санцио. // Писма от Рим // Цит. съч., с. 176–177.
[24] Там, с. 185.
[25] **Величков, К**. Тициано. // Писма от Рим. // Цит. съч., с. 214.

изглежда да са издържани в поетиката на „случката“, а по-скоро в поетиката на „картината“. Разказът „На ханчето“ [26], написан през 1904 г., притежава подчертано художническо подзаглавие: *жанрова картинка* (първи сигнал за изобразителния код). Разказвачът е очевидец (напомня художник, рисуващ от натура – в неговото „зорко“ око се „случва“ целият разказ-картина). Мястото на действието е хан, но то играе само ролята на задаване на пространствени параметри, рамка на картината. Обектът на разказвача-художник е селянин, седнал на една маса вътре, яде. Всичко друго е фон (заедно с дремещия кафеджия). Няма история – има мощно фокусиране на обекта: *Вгледах се неволно в селенина... Вгледах се и не вдигнах почти очите си от него през всичкото време додето стоях тука. (...) Не беше любопитство, което ме караше да го гледам. (...) Картината и досега стои пред очите ми. Чини ми се, че да взема киста бих могъл ей-сега да го нарисувам*. Така се появява Величковата словесна *жанрова картинка*, която все пак не е рисувана от натура (*Картината и досега стои пред очите ми*.): *На голата маса имаше до него един голям комат хляб, от ръж, който той вероятно бе донесъл със себе си. (...) Пред него се белееше един стрък праз обелен, и на който зелените краища бяха отсечени. На малко разстояние се видеше една купчинка червен пипер, изсипан право на масата. Това беше всичката му гозба, а за прибор имаше само едно костенско ножче....* Действието в разказа стриктно следва последователността на бавните (изглеждащи ритуални) движения на селянина: *Той взимаше ножчето си в дясната ръка, и като натискаше с два пръста от лявата си ръка праза, отсичаше един тънък резен, после оставаше ножчето, хващаше с два пръста резанчето от праза, потопваше го деликатно в червения пипер и го поднасяше в устата си. След това зимаше пак ножчето, отрязваше от хляба един залък и със същата церемония туряше и него в устата си, и захващаше след това бавно и сладко да жвачи.* Ритуалът се повтаря: *...и, когато свършваше с един залък, отсичаше си пак по същия начин едно кръгло резанче праз, потопваше го в червения пипер, и, като го туряше в устата си, отсичаше един резан хляб, който сдиплюваше в ръката си и слагаше и него там.* Тук художникът се възползва от възможностите на словото да види картината в движение, в хода на времето, да проследи последователността на действията, които изграждат „церемонията“ (*Бих могъл да броя*

[26] **Величков, К**. Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. I. С.,1911, с. 277–230.

залците му.). Предадена е и естетическата наслада от досега до самото естество: *Така мило, сладко и бавно жвачат животните когато им се падне да хрупат крехката тревица или миризливо сенце.* В идейната поанта на разказа вече доминира гласът на писателя: *Ненасищах се да го гледам и неволно се питах дали тези, които мечтаят за благоденствен живот и обуславят щастието с възможността да имат на трапезата си повече и по-разкошни и вкусно приготвени ястия, дали те имат един момент, за който да кажат, че са яли тъй сладко, както ядеше пред мене тоя селенин.* Картината омайва самия разказвач, изгубил чувството си за време: *Не зная колко трая яденето му....* Писателят отново се „превръща“ в художник, за да опише „разкадрирано“ следващите движения на героя си: грижливото събиране на трохите от трапезата, изсипването им в устата и не по-малко сладкото *изкълкване* на водата от чашата пред него. Самият разказвач нарича всичко това *една сцена*, която няма да се изличи никога от неговата памет.

Величков не проявява особен интерес към измислянето на случки в разказите си. Най-доброто му постижение в повествователните жанрове неслучайно принадлежи към мемоаристиката – „В темница“. Причината отново е превесът на „видяното“ и „преживяното“ пред „чутото“ или „измисленото“. Интересен в това отношение е разказът „Тема“[27] (датиран *Белград, 1904*). Темата на разказа е търсенето на *тема* за разказ: разказвачът, който е писател, трябва до сутринта да напише за едно списание разказ, ала няма *хубава и увлекателна* тема, която, освен това, *лесно* да се развие. Най-различни теми му се явяват, но все с *контури, **които нямат никакъв образ*** (к.м. – С. С.) (отново очакванията на художника) – разказът така и не се получава. Пробата на разни заглавия, изписани на листове, бели и чисти *като непорочността*, напомня на първия щрих върху картината на художник. След напразни усилия, в последния момент, все пак търсената тема „идва“ заедно със сръбския вестник, донесен отвън, от изненадващо навестилия го приятел. Не само темата, но и случката е взета „дословно“ от вестника: Стана ненавиждала своя мъж и любила другиго (*и селата имат своите романи*). Решила да го отрови и го сторила. Из селото се пръснал слух, че мъжът ѝ е отровен, и най-вероятно същите жени, които дали на Стана отровата, му помогнали да оживее и разпространили слуха, че тя е отровителката. Селските стареи се събрали заедно с попа, започнали да изпитват

[27] **Величков, К**. Цит. съч., с. 281–286.

Стана и съседките ѝ и тя най-накрая си призна деянието. Присъдата била да държат виновницата за едно дърво извън селото, а мъжът ѝ да я бие и пребие с бич. Съпругът ѝ тръгнал с бича, но се спрял и отпуснал ръце: – *Не мога, ще я боли!* Преносителят на тази история, представен също като писател, размишлява: *Това е тема за разказ, за очерк, за повест, за драма. Тя съдържа тема за тънък психологически анализ, за чудна нравоописателна картина, за трогателни сцени. Да вникнеш в душата на тая жена, да схванеш тая борба от мъки, от страсти, от сътрясения и колебания, всред които израства у нея престъпната мисъл... (...) и после да дигнеш против нея цялото село, и, всред общите викове от негодувание, които цепят въздуха около нея, да я изправиш бледна, разтреперана, убита от собственото си разкаяние, пред тоя съд...(...) Представяш ли си да се разиграе тук перото на Михалаки? Какви сцени, какви типове, какви картини ще нарисува!...* Тук можем само да гадаем дали споменатото име Михалаки не е на писателя Михалаки Георгиев. Разказвачът „промотира“ превъзходните възможности на този невероятен материал, самият той отказващ се да го въплъти: *Темата заслужава нещо повече отколкото да се изхаби за един повече или по-малко сносен разказ....* Така завършва разказът – със завещанието на хубавата тема на някой по-добър, който да ощастливи българската литература някой ден с един *chef d'oeurve*. А дали пък Йовков не е този, приел предизвикателството със своята „Албена“?

Нека обърнем внимание и на едно „тематично“ свързано с проблематиката на този текст стихотворение – „Старият художник“[28]. Величков „рисува“ един напълно контрастен на титаничните художници на Ренесанса портрет на художник. Ликът му извиква (като този на селянина от ханчето) от живия спомен (стихотворението е и датирано: *Флоренция–София, 1902*): *И днес, след толкоз минали години, / стои пред мен като да е жив, / и мисля, че го гледам, парцалив, / покрусен, дребен, с сини вглъбнатини, / де мяркат се угаснали очи.* Художникът е видян в ресторант, принуден да продава *овошки, изваяни от мермер*, за да се препитава. Този образ е само повод за Величков да сподели мислите си върху изкуството, което допуща само малцината избрани, *с лаври увенчани*, в своя *светъл храм*. Съдбата на стария художник той вижда споделена от повечето му събратя. Едновременно пластично и твърде патетич-

[28] **Величков, К**. Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. II. С., 1911, с. 59–62.

но е представена низходящата линия на неговия живот: от сияещото *от хубост и от гордост* младо чело, от окрилящия го светъл блян, от високите мечти (*носил е повече мечти / отколкото звезди има на небето*), от смелия поглед (*Дори кога от нейде с взор сърдит / изглеждал го е сам Микел-Анджело...*) от мощта и порива на орел, от абсолютната неподкупност пред съдбата и верността на призванието, през неописуеми борби, *горести и сътресения* и *неистови лишения* до разбитата гордост, изгубената смелост, превиването и смирението. След очертаната парадигма идва реториката (затова поетичната форма най-подхожда): *Пред мен, един по друг, въпроси никнат, / но аз не смея да си ги задам, / не смея в туй страданье да проникна; аз тръпна кат да съм пред някой храм, / кой нивга свойте двери не разкрива...(...) И без да ща навеждам си очите, / кога към мен го видя, че пълзи: / страхувам се – по бузите изпити – / да не съзра засъсхнали сълзи.* Тук можем да познаем зачатъка на темата „децата на града“, развита по-късно от Смирненски.

Стихотворенията „Есенен мотив“, „Есен“ и „Есенна песен“ силно напомнят със заглавията си „Есенни мотиви“ на Яворов, публикувани по едно и също време. „Есенен мотив“[29] (1900) прави най-голяма заявка за импресионистично звучене. Започва визуално с глагола *видях* (един *посърнал* отронен лист), продължава със *сетих* (импресионистичната част: *И мен стори ми се, че в тоя миг / отвред зачу се тих плачевен вик*) и завършва с контраст между видяното и усетеното (*Неволно спрях се и вдигнах очите – / то отзвук бил е мен от гърдите: / листата, от вечерний блясък обляни, / над мен шумяха весели, засмяни.* В „Есенна песен“[30] противопоставя вехнещата есенна природа на вечното цвете, посадено от Господа в душата му, а в „Есен“[31] тъжовният вид на есента внася спокойствие в смутената му душа. В подобни стихотворения можем да открием наченки на интериоризиране на пластическото (или на образен паралелизъм), но Величковото житейско време свършва, преди да се развие в тази посока.

Нека обобщим. Фактът, че Константин Величков е едновременно и художник, и писател, предопределя появата на дифузна, вербално-иконична гледна точка в творчеството му. Често може да се случи да мисли като писател, рисувайки, и да вижда като художник, пишейки. Това пре-

[29] **Величков, К**. Пълно събрание на съчиненията на Константин Величков. С предг. и под ред. на Ив. Вазов. Т. II. С., 1911, с. 24.

[30] Пак там, с. 39.

[31] Пак там, с. 117.

допределя и синтеза на двете изкуства при него, както и на жанровите му миксове: картина в разказ, пътни бележки в поетична форма, разказ в портрет (струва ми се, че на портретите си гледа като на компресирани разкази), очерково есе и т.н.

ПРИЛОЖЕНИЕ:



„Негърчето“ (1888)



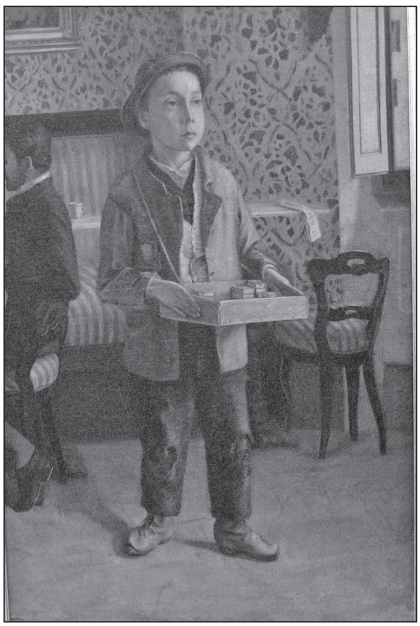
„Флорентинец“ (1888)



„Ханъма“ (1890)



„Баба и внуче“ (1889)



„Малкият кибритопродавач“ (1890)



„Беатриче Ченчи като Сибила“ (копие), 1890

Румен Шивачев

„Писма от Рим“ – ракурси на епистоларното в рецепцията на културноисторическото

“LETTERS FROM ROME” – EPISTOLARY ANGLES IN THE RECEPTION OF THE CULTURAL-HISTORICAL

After a brief comparative excursion in the Antiquity and Renaissance epistolary the text differentiates “Letters from Rome” from “Literary Letters” by Dr. Krustev, also written at the end of the XIXth century. Outlined is the absence of bilateral communication, the differences in the informative layer and the attitude towards the addressee in Konstantin Velichkov’s letters. The article pays attention to writer’s approach towards cultural-historical matter. In his descriptions he aims to present Ancient Rome memorials in various aspects – historical, social, artistic, religious. Underlined is the essay genre and the educational tendency in “Letters from Rome”.

Keywords: addressee, I-constructions, informative layers, interpretative approach

„Писма от Рим“ на Константин Величков е текст, който има амбицията да бъде нещо повече или поне по-различно от учебник. Жанровият избор настоява за отношение към него като към лично литературно произведение. От такава гледна точка той радикално се различава от съществуващите представи за епистоларна литература. Създаден е, без да следва не само националните, но и европейските традиции в този жанр. Епистоларната ни литература от XIX в. не познава подобен подход към материала, с който се занимава и който ползва. Дори когато след Ренесанса личното става централно и писането на писма за-

почва да се осъзнава като публицистичен и художественолитературен жанр, типологията на „Писма от Рим“ остава встрани, „подяждайки“ епистоларните традиции посредством образователно-обективистични алтернативи. В този смисъл според мен близост на „Римските писма“ може да се търси чак в писмовността на късната античност, където Аз-овият автор обикновено се разтваря в колективната менталност на епохата, независимо от неговия социален статут; където общностната проблемност не е пречупена през оптиката на чувството за субектност, с което авторът – осезаемо или не дотам – да я обгръща, разказва и преценява. Или както отбелязва Б. Богданов, където *„личното е най-напред общо“*[1]. Но и тази близост е твърде условна, тъй като личното у К. Величков съвсем не е изоставено. То по-скоро изповядва, без да търси диалог, като Аз-овият автор се разтваря в обектите на своята рецепция, поради което може да се формулира в духа на цитирания автор, че *личното е най-напред културно.*

Ако действително разгледаме „Писма от Рим“ като внушителен епистоларен масив, едва ли може да се намери по-добър пример за посочване на различията между личния и не-личния културен рефлекс в тях и д-р Кръстевите „Литературни писма за 1890 година“ в сп. „Критика“. Още повече, че липсата на сериозна времева дистанция между създаването им прави сравнението съвсем удачно. Писмата на критика наследяват или просто продължават просвещенската епистоларност на Европа. Докато „Писма от Рим“ само напомнят античната писмовност и са съвсем дистанцирани от европейската. Може би генералното различие тук е силно снижената двустранност на присъствието в епистоларния акт при К. Величков, несъотносима изобщо с пряко демонстрираната такава у д-р Кръстев, който не пропуска да подчертае наличието на дистанция между автора и фикционалния адресат. Макар че съществуват мнения, щото д-р Кръстевите писма имат свой персонален адресат (Иван Шишманов), повече от очевиден е опитът те да представят подчертано лично обобщена картина на културни, обществени и литературни събития, бидейки и маркери на тяхната процесност. Подобна двустранна съ-участност между автора и фикционалната фигура на адресата при К. Величков съвсем не е търсена, затова неговите писма почти буквално се доближават до есеизма в смисъла им на „опити“ върху историята на културата и изкуството. За жанрова близост с „пътни бележки“ не

[1] **Богданов, Богдан**. – В: Юлиан. Писма. С., 1983, с. 7.

може да се говори, въпреки наличието на отделни кратки фрагменти, описващи придвижване от едно място на друго. Есеистичността в „литературните писма“ на д-р Кръстев е доминирана от публицистични експликации и екскурси. Фикционалният адресат у критика е изобщо читателят. У К. Величков, след пристигането в Рим, той е преместван, без каузална и диалогична връзка, от един културно-исторически сюжет в друг, въвеждан е в един самостоятелен мотив и културен топос, отделен от другите в обширното ретропространство на Рим. Едва ли е нужно да се спирам поради това на следствието, че несъществуването на традиционна двустранна комуникативност между адресатите обуславя и отсъствието на каквито и да било отношения между тях. С други думи, отсъства имплицитната диалогичност на епистоларността и *писмото не функционира като инструмент за общуване*. При д-р Кръстев отношението е изведено на преден план с преки публицистични тон и ангажираност, в които фикционалният адресат е почти неизменно „ти, читателю!“. Доколкото се откроява при К. Величков, фикцията на адресата е винаги в периферията на разказа и обикновено е представена с един далечен суфикс – „-те“: „*първото нещо, което отиватЕ да видиТЕ...*“. Ако обаче единственото и множественото число, с което са означени фигурите на адресата, подчертават различията на статуса им в съответните писма, то подобна е картината и при Аз-овите конструкции в тях, което обуславя и второто съществено различие. При д-р Кръстев доминацията на епистоларния Аз най-често е индиректно изтъкната именно чрез опозиционните форми на обръщения като „ти, читателю!“. Така Аз-ът е подчертан чрез дистанцията с адресата, без да присъства непременно в тях. У К. Величков Аз-овите конструкции функционират повече като само напомнящи наличието на скрит зад амвона, но водещ централен Аз, който осъществява един виртуален фрагментарен диалог. В съчетание с епистоларния стил той силно ограничава академизма и сухия опис на музейни експонати, компенсирайки дистанцията чрез разкази за епохите и лицата.

Що се отнася до съществуващите информативни пластове, в писмата на д-р Кръстев и К. Величков те имат съвсем различни основи. Синхронността у критика информира не само за естеството и динамизма в проблемно-тематичния обмен на факти и събития, които предстои да се редуцират в история, но и за емоционалните съдържания, разкриващи възгледите му. Това се обуславя от артистицизма на стила, който у К. Величков е значително охладен от тенденцията да има образоващ

характер. Така при него диахронността осведомява за замръзналостта (завършеността) на този обмен и за трансформацията на историческото в отделно послание, подлежащо на декодиране и възстановка единствено от перото и погледа на наблюдателя. Видно е обаче, че и двата типа писма навлизат едновременно, макар и от различни позиции, в по няколко дискурса, изграждат се въз основа на няколко дискурсивни модела. У К. Величков културно-историческият например е застъпен или в научно-приложни, с образователен характер (т. е., представят биографични и исторически данни), или в интерпретативно-изкуствоведски ракурси с елементи на анализ. У д-р Кръстев той е актуализиран в критико-оценъчен и публицистичен ракурс. Обектите при него са спонтанно интервенирани и положени в руслото на една субективно разгърната интерпретативно-рецептивна емоция, която клони не към обобщение, а към нагледно показване на случващото се, и то чрез съпричастното отношение. Докато у К. Величков обектите са оставени да въздействат и да говорят сами за себе си, като личното отношение е максимално изолирано и присъства съвсем епизодично. Така движенията по ска́лата на емоционално-чувствения спектър у двамата се насочват в коренно различни ракурси. При д-р Кръстев те варират от патетични до скептични, а при К. Величков са балансирани в умерено възторжени, и то не толкова от съприкосновението с древното, колкото от контакта му с него като свещено и съвършено. Публицизмът в „Писма от Рим“ почти отсъства, докато в „литературните писма“ той е подчертан от пластичния, артистичен и експресивен стил на д-р Кръстев. Въпреки всички тези различия и при двамата поетичният дискурс е еднакво и застъпен, и разгърнат, разкривайки повече различията в стиловите им позиции и темпераменти.

Съсредоточавайки наблюденията си върху „Писма от Рим“, ще отбележа, че вербалната интерпретация на статичен визуален художествен материал е твърде трудно постижима. То е изпитание не толкова за ерудицията и културата на наблюдателя, колкото за умението му да съчетае езика с окото и да транспонира визуалното във вербалното. Това предполага и избора на К. Величков – да съчетае рецепцията на художественото с контекста на историческото – за него грандиозното художествено-културно наследство е резултат на грандиозни исторически епохи. На пръв поглед подобен избор не изглежда твърде сложен и психологически специфичен. Той обаче подсигурява стремежа към яснота и обективност, характерни за четива с образователен характер. Поради това в „Писма от Рим“ дискурсивно са преплетени градоустройство и

градска архитектура, биография и история, отделно храмова архитектура, управление и живопис, качества и идеи. Този избор предполага балансиран позитивистичен подход и писателят се пази от субективни и осъвременяващи критикооценъчни отклонения и импровизации, съобразявайки се с дистанцията му спрямо възникването на културните паметници. Както бе отбелязано, този подход е обусловен от една предварителна нагласа към положителна оценъчност. Той се концентрира върху същността на запазения смислов и художествен материал, като историческото е неделима част от художественото, и обуславя позитивистичното отношение към него. В този смисъл К. Величков е класически интерпретатор на културното наследство, на което се дължи камерният характер на неговите „римски писма", албумната им подреденост и прегледност. Всяко писмо наподобява страница от албум, представяща в дълбочина една ретропанорама на самия наблюдаван обект. Но както бе вече споменато, тази албумност и камерността представят само външната позиция на автора, без да затварят стила в студен академизъм и в музейно експониране на културното наследство. Основание да се мисли така дават преходите в различни дискурси. Те оставят впечатление за отклонение от материала и темата, чиято привидна нецелесъобразност противоречи на образователните практики на моно-дискурсивна концентрация върху тях (дължи се на обстоятелството, че описваният обект е обхванат във възможно по-голяма проблематика). Действително един непосредствен наблюдател неминуемо би отделил внимание върху обекта на наблюдение в различни посоки, но при подобен подход самите впечатления обикновено се размиват бързо, губят детайлността си и отлитат, оставяйки неясен спомен за видяното и мисленото. К. Величков дискурсивно и стилово подрежда (свързва) тези посоки и оформя завършена, цялостна картина на впечатлението от видяното. Така например в VI писмо, озаглавено „Свети Петър", разгръща най-напред историческия дискурс. След като в предните пет писма разглежда подробно развитието на архитектурата и скулптурата в контекста на обществения живот в стария Рим, тук той ни „забавя" в междувремието на падането му и Ренесанса, в което разрушаването на паметниците *„поглъща до такава степен всичкото внимание на обществото, щото не му остава време да създаде нищо в областта на изкуствата"*[2]. Разглеждайки и този луфт в културната история на Вечния град, писа-

[2] **Величков, Константин**. Писма от Рим. С., 1895, с. 67.

телят гладко и неусетно навлиза в друг дискурсивен модел – религиозния. Той проследява придвижването на християнската идея от Северна Европа към Рим, материализирана с настъпателния строеж на готическите катедрали. Величков ни пренася и в същината на тази идея, като описва влиянието ѝ върху науката, философията, изкуствата, политиката, както и въздействието ѝ върху душевността на човека. Оттук той – също така незабележимо – премества гледните точки и се съсредоточава в едно оригинално и ценно като находка сравнение с арабската храмова архитектура и по-специално с минарето. *„Не мога да видя нито едно минаре, било бедното минаре на една селска джамия или високото и изящно минаре на султанската, без да завидя на мюсюлманството, че го е изнамерило. Готическите църкви са заместили щастливо минарето със своите високи кули, звънарници и стрели, които като него се издигат, подони на мисли, улетели в небето.“*[3] Архитектурната символика на готическите катедрали действително е недмусмислен израз на стародавния стремеж на човека да преодолее материално-земната и плътска гравитация на своето съществуване. Писателят се доближава до възгледи, които десетилетия по-късно ще станат основни в изкуствоведските изводи за съчетанието на храмовото строителство и религиозния дух на епохите. Крачейки търпеливо из папския Рим или *„музеят на епохите“*, К. Величков прави още няколко експозиционни екскурса, преди да стъпи в храма „Свети Петър“. Той навлиза най-напред в неговата забележителна сянка, осеяна с други, по-малки архитектурни и скулптурни чудеса – портици, чешми, дорийски стълбове, египетски обелиск, статуите на *„сто деветдесет и двама светци“* – в една гигантска културна галерия, функционираща като свещено преддверие на величествения храм. Би могло да се заключи, че той се покланя – ако може така да се каже – със сведен в културно-историческото поглед. Тук не може да не се отбележи, че и другите „римски писма“ на К. Величков следват подобен подход на изместване на гледните точки в подходящ ракурс към забележителностите на Вечния град – подобен, а не еднакъв и винаги съобразен с крайната цел на неговия обход. Тръгвайки уж издалече, от един произволно избран исторически или културен сюжет, той се доближава до генеалогичното ядро (или духовния генезис) на паметниците, личностите, боговете. С други думи, изобразителните методи за въвеждане в централния обект са винаги различни, независимо дали става дума за църкви, статуи, лица,

[3] Пак там, с. 69.

картини. Това се отнася както за писмата за Микеланджело и Рафаело, така и за местата, където са съсредоточени редица културни богатства на Рим като „Вила Фарнезина“, „Галерия Боргезе“, „Капитолийският музей“, „Вила Албани“.

Наред с казаното дотук, забележително е, че в писмата си К. Величков понякога диалогизира; сякаш целенасочено се отклонява от образователния характер на своите писма, изказвайки на глас впечатленията си и следван от време на време от някакъв виртуален спътник, с когото споделя или показва: *„ето, стъпям на...“*[4] или *„от живота мини на произведенията на художника; и мислиш, че си длъжен да ги отгадаеш“*[5] и други подобни форми на непосредствено общуване, напомнящи за Аз-овото присъствие в неговата творба. Тези скрити във втория план особености на „Писма от Рим“ решително способстват за по-директно и частно навлизане на К. Величковата рецепция в културната история на Вечния град. Те допълват изобразяваното с триизмерност, чиято пространственост напомня за разстоянията и времето, за наличието на храмова актустика, ориентира в представите за горе и долу. В тази триизмерност иззад централните фигури и обекти (статуи, скулптури, картини) се показват с внушителното си присъствие и второстепенните иначе за „Писма от Рим“, но ключови за разглежданите епохи фигури на Лоренцо Бернини и Браманте; на Кореджо, Тициан, Веронезе, Тинторето; на крайно противоречивите фигури на папите Александър VI, Юлий II, Лъв X, Инокентий X.

К. Величков обхваща от много аспекти и последователно излъчването на гигантската културно-историческа метрополия. Той не транспонира визуалното във вербалното, но сякаш ги събира, запазвайки тяхната автономност; изтегля и пренася материалния израз на културата в един нематериален и необхватен иначе символ, превръщайки писмото в мост към неуловимата и незрима духовност.

Извън тази относителна „материя“, „Писма от Рим“ наподобява стенографски запис на един своеобразен „чичероне“, който обаче не само развежда читателите-посетители из Вечния град, не само допълва тяхната образованост, показвайки им музейните му старини. Той им вдъхва жизненост, предметност и осезаемост. Доколкото познавам подобни текстове, бих се изкушил в заключение да споделя, че писмата на К. Ве-

[4] Пак там, с. 47.
[5] Пак там, с. 53.

личков силно ми напомнят някои съвременни изкуствоведски произведения, намерили баланс между ерудицията и популярността и съпоставими със съвременните модели на изследване и популяризиране на античното и ренесансовото културно-историческо наследство.

Венцислав Шолце

„Писма от Рим“: естетически фрагменти и литературноисторически възможности

“LETTERS FROM ROME”: AESTHETIC FRAGMENTS AND LITERARY HISTORICAL POSSIBILITIES

The paper tries to interpret Konstantin Velichkov’s epistolary work “Letters from Rome” as a heterogeneous text of immense semantic ambiguity. That last characteristic makes the work a problematic case in the context of both the long lasting tendencies in the receptions of Velichkov’s oeuvre and of that oeuvre itself. The paper aims at problematizing the choice of the epistolary genre as a manifestation of the authors subjective intentionality and at reestablishing the literary value of Velichkov’s “Letters” as an construct of unlimited potential of interpretable meaning as far as the complete absence of traces of centralizing Author’s consciousness of any kind guarantees that semantic infinity and demonstrates that the figure of the Author can persist as part of the text in the specific form of an ecstatic absence.

Keywords: deconstruction, Konstantin Velichkov, nationalism, potentiality, letters, writing

„Писма от Рим“ на Константин Величков обикновено се радва на суперлативите на литературната наука[1]. Аргументите за ви-

[1] Срв. например: „Това е, по общо признание, една от най-хубавите негови литературни работи и по съдържание, и по стилно съвършенство.“ (Вж. **Попвасилев, Ст**. Константин Величков. Личност и творчество. Казанлък, 1926, с. 50); „Книгата „Писма от Рим“ показва вече друг Величков, оригинален, наблюдателен, вещ

соката оценка засягат стилистичната умелост, фактологичното изобилие, дидактично-възпитателната полезност, авторовата ерудиция и пр. Същевременно обаче е била откроявана и голямата разнородност на текста, извеждана главно от разнородността на употребените теоретични и исторически източници: по думите на Пенчо Славейков „Писмата“ представлявали „една каша, забъркана от огризките на хубавия хляб, месен от Теофил Готие и Иполит Тен“[2]. Косвена демонстрация на същата разнородност бива възможността за противоречиви дефиниции на текстовия почерк като „романтически“ или „класицистичен“: „Той прелиства мъртвите страници на старата римска култура, за да ги възсъздаде с вълненията си, с чувствителната си личност, опиянена от климата на Италия и възпитана от френските романтици“[3]; „Величков е чужд на Вазовата романтична патетика. По-близък е до един класицистичен идеал – и това личи не само от неговите „Писма от Рим“[4]. Съответно на проблемната неоднородност на текста изходният ми въпрос ще бъде как по-точно се структурира и удържа идентичността на даденото съставено от откъслеци произведение и преди всичко какви биха били последствията от подобна фрагментарност при конструирането на литературноисторически разкази за Константин Величков през схемата „личност и творчество“, т.е. като релация между текста и пораждащата го авторова интенционалност. Ще се опитам да разгледам няколко от възлите на противоречивостта в „Писмата“, като предположението ми ще бъде, че тези възли не биват подложени и поначало не подлежат на тотализиране („развързване“) като варианти на инвариантна опозиция, а още по-малко – като синтетична „противо-

---

майстор на епистоларния жанр“ **(Заревъ, П**. Панорама на българската литература. С., 1977, с. 397); „Тази необикновена книга, оригинална по замисъл и съвършена по изпълнение, е несъмнено един от върховете на българската есеистика (...) тези писма удивляват с необикновената ерудиция на автора, с тънката му наблюдателност, с изострената чувствителност на неговите естетически сетива“ (**Тодоровъ, Ил**. Личността и делото на Константин Величков. – В: **Величковъ, К**. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1986, с. 31).

[2] **Попвасилевъ, Ст**. Цит. съч., с. 53. Срв. още и бележките към Т. 3 от последното издание на съчиненията на К. Величков (**Величковъ, К**. Цит. съч. Т. 3. С., 1987, с. 402). Към тях трябва най-малкото да се прибави и книгата на Джорджо Вазари, известна накратко като „Животът на художниците“, както и „Бляновете на един влюбен в изкуството монах“ на Вакенродер (**Вакенродеръ, В. Г**. Сердечные излияния отшельника – любителя искусств. – В: Фантазии об искусстве. М., 1977).

[3] **Заревъ, П**. Цит. съч., с. 398.

[4] **Игов, Св**. История на българската литература. С., 2001, с. 338.

речива цялост“. Техните взаимоотношения представляват напрегнато множество от потенциални съответствия и реториката на текста не извършва проследим недвусмислен опит за организиране на техните взаимоотношения под формата на компоненти от непротиворечиво аргументирана постановка. Разбира се, писмото не е трактат и хипотетичните критерии за последователност и систематичност биха могли да не се отнасят към него с пълна задължителност. Същевременно обаче „Писмата“ на Величков съдържат фрагменти на естетическа и онтологическа рефлексия, които ще се опитам да интерпретирам, изхождайки от собствената им центробежна хетерогенност като ориентир на интерпретацията. Ограниченията в обема не ми позволяват по-разгърнато изложение на теоретичните предпоставки на работата, поради което ще си позволя единствено да препратя преди всичко към теоретичния (мета)модел, разработен от Дарин Тенев[5], който направлява основните методологически ориентации на предстоящото изследване.

И така, в първия параграф на писмо I повествователят изказва вълнението си от своя пръв досег с Рим по следния начин: „Рядко навярно може да има радост по-чиста, по-искрена от оная, която изпитва човек, когато отива пръв път в Рим. Чувствата, които те вълнуват, са тъй разнообразни и силни, щото е съвсем трудно да ги предадеш. Обладава те неволно, неотразимо благоговение, като онова, което трябва да изпитва верующий, когато отива там на поклонение, и това чувство прониква, колорира всичките ти мисли“[6]. Още тук повествователният Аз залага нерешимата противоречивост на текста. Първото „отиване“ в Рим поражда естетически чувствен екстаз, за който е „съвсем трудно“, макар и може би не невъзможно, да бъде „предаден“. От своя страна обаче се поражда и „неволно, неотразимо“ чувство на „благоговение“, сравнимо с това на вярващия поклонник, което „прониква, колорира всичките ти мисли“. Предаването (или информирането) е комплексна комуникационна дейност по споделяне, то предполага едновременно възпроизвеждане на определена идентичност чрез словесното ѝ представяне и съобщаването Другиму на възпроизведеното. Интензивността и множествеността на породените чувства силно затрудняват тази комуникационна работа на представяне и съобщаване. От друга страна обаче, единичното чувство на „благоговението“ не само блокира способността за предста-

[5] **Вж. Тенев, Д**. Фикция и образ. Модели. С., 2012.
[6] Вж. **Величков, К**. Цит. съч. Т. 3, с. 7.

вяне, ако „неотразимо“ не означава даже по-фундаментална невъзможност, а подкопава и собствената волева субективност на Аза. Благоговението се изплъзва от рационална репрезентация и волеви контрол, доколкото не може да бъде повторено и диалогично употребено чрез отражението си. Нещо повече, непредставимото благоговение „прониква“ рационалните рефлекси на Аза в тяхната тоталност без остатък („всичките ти мисли“) и оттук неизбежно проблематизира самото условие за осъществяване на предаването като сбор от възпроизвеждаща репрезентация и споделящо съобщаване. Комуникационният капацитет на Аза бива дестабилизиран. Редно е да се запитаме, доколко Азът, лишен от съзнателно-волева и рационална ефективност (представяне, съобщаване, самообладание), продължава да бъде Аз, а не се от-дава, пре-дава именно на естетическия екстаз като „излизане от себе си“ и разколебаване на структурите на идентичността. Подобно тълкуване на откъса всъщност би изглеждало пресилено единствено на пръв поглед, доколкото лесно би могло да впише този пасаж в една от разпространените тенденции на теоретизация на категорията на възвишеното, принадлежаща или поне възхождаща към известния трактат на Едмънд Бърк[7]. Въпреки това опитът на настоящата интерпретация, както беше заявено, ще бъде да потърси структурната специфичност на самия текст, която от своя страна да послужи и за подстъп към самия него.

На пръв поглед безобидната реторика на първия параграф би могла да крие много по-голям залог, ако бъде контекстуализирана както спрямо жанра на писмото, така и спрямо други фрагменти от текста. Избраното жанрово название е „писма“, но неговата функционална валидност сякаш остава подвъпросна след началната мнима самореференция: екстатичното „благоговение“ остава апофатично несъобщим остатък, присъщ на моментното индивидуално естетическо изживяване, накърняващ представянето именно на „първия“ контакт с Рим. Оборотът на писмата „от Рим“, отвъдре пределите на Рим сякаш трудно би могъл изобщо да започне, доколкото още на външната граница на Рим пълнотата на целево-рационалното съобщаване вече е пронизана и разломена от непредставимото, неповторимо и несводимо единично.

В писмо I текстът залага няколко метафорични плана при моделирането на тази първа среща между повествователния субект и Рим, кои-

[7] Вж. **Burke, E**. Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Oxford University Press. 1990, 59–65.

то подсилват представата за подкопаване на суверенността на Аза: „[Като видиш Рим] трепваш от радост и възторг, като да виждаш, че се сбъдва изведнъж най-въжделений сън в живота ти (...) Слушали сме за Рим от малки деца и когато стигаш там, сещаш нещо от ония сладки ощущения, които си изпитвал, когато в честитата впечатлителна възраст на детинството си чувал разказите на историята за славата [на Рим] (...)“ (8). Досегът с Рим се размножава в смисловия си развой веднъж като трептене, като чувствена загуба на пълновластен съзнателен контрол над собственото тяло, изразяван в неподвижната сдържаност на последното. В трепета на „радостта и възторгът“ от виждането у повествователя се реактуализират пластовете на сънното безсъзнателно и „сладките ощущения“, принадлежащи към „честитата впечатлителна възраст на детинството“. По своеобразен начин гледките на Рим въздействат по начини, аналогични на наивната „възторжена“ впечатлителност и преддискурсивната незрялост на детето. С други думи, въздействието на Рим сякаш задейства несъзнателните и неразсъдъчните (сънните, детските, чувствените) сектори на личността. Сриването на стабилизиращата „зряла“ сдържаност на рационалното, което би могло да извършва йерархизираща селекция измежду перцептите и да ги структурира в съгласуван наратив, все пак остава проблематично непоследователно: „За пръв път ми се струва да разбирам римската история (...) Тя загуби за мен всеки отвлечен характер и става една жива реалност, ощущителна за ума и сърцето. Кръгозорът се разширява на всяка стъпка, която правиш, при всяка руина, която срещаш (...) всичко това изстъпва през тебе в една жива и безмерна картина, която постоянно се разширява пред тебе и която не се насищаш да гледаш“[8]. Постановява се сложно и противоречиво взаимодействие между зрителното усещане и концептуалната съгласуваност на историческия разказ. Последният функционира като обяснение на смисловите стойности на Рим в неговите материални, институционални и художествени съдържания, постигнато посредством разполагането им в детерминираната каузална поредица на „историческия процес“. Подобен модел се среща с голяма честота на „Писмата“ – повествователят постоянно ще осмисля паметниците на изкуството чрез легендарните разкази за/около сътворяването им. Пълноценното „разбиране“ на историята по-горе се оказва постигнато тъкмо чрез данните на погледа, кой-

[8] **Величков, К**. Цит. съч. Т. 3, с. 8, 9.

то елиминира „отвлечения характер“ на историята и я прави „жива реалност“ чрез материализирането на концептуалния наратив във визуалното или естетическото (едновременно в по-широк и по-тесен смисъл) „ощущение“. Разбирането е постигнато тогава, когато „живата реалност“ на историята става „ощущителна за ума и сърцето“, съответно, когато тя става еднакво близка до рационалното и чувственото по пътя на „ощущението“. Същевременно обаче нагледите на Рим представляват „жива и безмерна картина, която постоянно се разширява и която не се насищаш да гледаш“, която сякаш по качествената си превъзходност и количественото си изобилие надхвърля възможността за концептуализацията си. Постоянно разширяващата се „безмерност“ вероятно никога няма да достигне своята крайна определимост, своята „мярка“ (без-мерност), която да ограничи, стабилизира и позволи възпроизвеждането на настоящето-и-миналото на Рим като комуникационно релевантна идентичност в съобщимостта на писмото. Отново в споменатото вече „Изследване...“ Е. Бърк дефинира безкрайността [*Infinity*] като „извор“ или дори като същност на категорията на възвишеното [*Sublime*]. Нещо повече, възвишеността на безкрайността представлява точка, в която се изявява ограничеността на индивидуалното съзнание, породена от слабостта и недостатъчността на сетивността му: „Но тъй като окото е неспособно да възприеме пределите на голямото количество неща, те изглеждат безкрайни и произвеждат същото въздействие, ако наистина бяха такива“[9]. Възприятията за възвишено безкрайното демонстрират дисфункцията на самата способност за възприемане, за „отразяване“. Пределът, който би позволил о-пределянето на Рим, неговото представяне и препредаване в поредица от писма, се изплъзва поради непрестанното си отместване. Липсата на мярка отново отпраща към неотразимостта на Рим, към онази благоговейна непълнота, която остава неподатлива за представяне. Парализиращата съзнателните способности интензивност на чувственото възприятие и необхватността на серията от перцепти равносилно оказват непреодолимо съпротивление на опаковането си в завършен и определен формат, конвертируем за целите на една писмовна образователна комуникация. Особено показателен в случая е един забележителен пасаж от писмо II: „Това впечатление [от „Колизея“] е неизгладимо и немислимо е да се предаде с думи. Умът, буквално поразен, не знае на какво най-първо да се чуди (...)

[9] **Burke, E**. Цит. съч., 67.

Очите се скитат омаяни (...) Не можете да разберете, че е възможно да има толкова величие в една руина. Усилието, което правите неволно да възсъздадете във въображението си онова, което са биле в старо време, се осуетява от удивлението, с което ви поражават. Когато походите няколко време и се изкачите на първий, после на вторий и третий кат и се спрете навсякъде да погледате по няколко време от разни точки общия им вид, впечатленията, мислите, които възбуждат във вас, сгъстяват се, получават форма и разбирате в пълната му смисъл това чудо на архитектоническото изкуство. Римский народ не е оставил паметник, който да въплощава по-осезателно величието му. Идеята, която е имал за трайността на държавата, за своето могущество, не е могла да се предаде на бъдещите поколения по начин по-грандиозен, и времето, което е разрушило паметника, е искало сякаш да ни даде най-великий урок, който може да се види, за превратностите на съдбата“[10]. Пасажът съдържа очертанията на цялата непримирима противоречивост и концептуална неоцелостимост на текста според собствените му правилности. От една страна, по собствените думи на текста преизобилните впечатления от „Колизея“, „скитанията“ (фланьорството) на погледа не произвеждат съгласувано разбиране посредством способностите на човешкия дух: логико-рационалният синтез, оползотворяването в историческата реконструкция посредством въображението и словеснокомуникационното предаване претърпяват провал (*това впечатление е неизгладимо и немислимо е да се предаде с думи, умът... не знае, не можете да разберете, усилието... да възсъздадете във въображението си... се осуетява*). От друга страна, „сгъстяването“ и „оформянето“ (на „впечатленията“ и „мислите“), които овъзможностяват „разбирането“ на „пълната смисъл“ на архитектурния паметник, се пораждат единствено в модуса на ретроспекцията, след като се обходят всичките „катове“, след като наблюдателят „се спре навсякъде“ и „погледа общия им [на руините] вид“. Всички тези словесни технологии на изчерпателността и тотализацията (изброителността (*първий... вторий и третий*), видимостта (*да погледате*), всеобхватността и реалното единство (*навсякъде, общ вид, общия им вид... от разни точки, сгъстяване, форма, пълна смисъл*) довеждат до интерпретацията на артефакта в качеството му на израз (*въплъщение*) и/или предавател/посредник (*не е могла да се предаде на бъдещите поколения по начин по-грандиозен*) на държавническата

[10] **Величков, К**. Цит. съч., с. 16.

„идея“ на „римский народ“, т.е. до интерпретация на артефакта през инструментализирането му като съсъд на идеите на колективния римски народно-политически дух. Засегнатият тук проблем за самостоятелността или подчинеността спрямо извънхудожественото на стойностите на изкуството (в случая – на архитектурата) ще бъде разгледан по-късно. Засега е достатъчно да се отбележи как предаваемостта, определеността и синтетичната смислова пълноценност на впечатленията се постига или по-скоро произвежда (според собствената непоследователна логичност на текста) изключително *посредством* и единствено *след приключването* на излиняването на непосредственото естетическо „удивление“ от артефакта, при което излиняване неговата естетически (художествено и сетивно) доловима материалната текстура (текст-ура, текстовост), която „поразява“ съзнанието на повествователното Аз в целия му капацитет (ум, въображение, слово), при цялата си ефектност бива редуцирана до обикновен израз на колективното съзнание. Впечатленията от Рим стават комуникационно рентабилни и добиват информационна ценност, когато се изпразнят от материална плътност и самостойност и претърпят своеобразната си идеализация като второстепенни знаци, функционално подчинени на първостепенната по значение колективна менталност, като инструменти за историческа познавателна реконструкция. Те добиват ценност единствено когато се обезценят напълно. Рим със своите паметници подлежи на представяне тогава, когато бъде лишен от всякаква плътност и се превърне в знак на „римския дух“. Но тогава текстът на Величков предава ли изобщо „впечатления от“ Рим, постига ли статута на автентичен и пълнокръвен атестат за самия Рим и от самия Рим, или остава една бездарно сглобена от различни източници бъркотия, смислова „каша“? „Писмата“ изобщо писма ли са, или нескопосан сбор от чужди наративи за Рим, безоснователно претендиращ за неподправена, непосредствена свидетелска достоверност в изображението на Рим?

Тъкмо на този етап следва да се постави въпросът до каква степен жанровото решение, белязало самото заглавие на книгата – вероятно един от най-отчетливите реконструируеми отпечатъци на авторова преднамереност, – запазва своята адекватност предвид очертаните по-горе параметри на естетическата екстатика и нейното отшумяване като условие за успешността на разбирането и съобщаването.

Епистоларният жанр притежава висока комуникационно-диалогична стойност: писмото се отправя от някого за някого и съответно сми-

словите му структури по необходимост се формират в съответствие с идентичността на комуникантите. Нещо повече, по същността си на словесно писмено взаимодействие жанрът на писмото предпоставя наличието на обособени интенционалности, изявяващи се в произвеждането и рецепцията на текстовете, както потвърждава изследването на Р. Дамянова[11]. При все това в „Писма от Рим“ липсват повечето формални маркери на писмото (дата, шаблони за начало и финал, адресат, подпис и пр.), поради което книгата лесно се припознава от критиката през жанрове като пътеводителя, есето[12] или пътеписа[13]. Рецепцията на „Писма от Рим“ все пак е изградила устойчива концепция за текста като серия писма с точно фиксирани подател и възприемател: текстът се схваща в жанровия код на писмото, доколкото се осмисля като терен на националната Bildung-комуникация, където Просветителят, Писателят Учител образова исторически и естетически своя Народ[14]: „един син на довчерашния поробен народ се изправя пред световноизвестните шедьоври на изкуството, воден не от просто любопитство да ги види, а за да ги подложи на проникновен анализ и да запознае сънародниците си с тях“[15]. Още от периода на усилена националистка дискурсивност от 20–30-те години на XX в. така или иначе, рецепцията не провижда място за съмнение, че писмата биха могли да имат каквото и да е друго предназначение, доколкото на Величков ще се приписва пълно „ботевско“ подчиняване на частния живот пред значимостта на обществено-пат-

[11] Срв.: „Епистоларната култура е една от формите на личностна себеизява през Възраждането“, „Теоретичното разглеждане на личните писма като документ неизбежно насочва към преднамерената като един от основните фактори, организиращи процесите на писане на писма.“ Вж. **Дамянова, Р**. Писмата в културата на Българското възраждане. Шумен, 1995, с. 11, 48).

[12] „Тази необикновена книга (...) е несъмнено един от върховете на българската есеистика. Тя е своеобразен художествен пътеводител за паметниците на изкуството в Рим.“ Вж. Тодоров, Ил. – В: **Величков, К**. Цит. съч. Т. 3, 1 1987, с. 31.

[13] „Тези „писма“ са ново разклонение в традиционния пътеписен жанр – това са вече пътеписи.“ Вж. **Игов, Св**. Цит. съч. с. 340)

[14] Срв още: „[Т]ова са вече пътеписи с културно-познавателно предназначение, в които един впечатлителен дух запознава съотечествениците си с класическата култура – градове, паметници, политици, художници, пейзаж – възприети като живо и образцово наследство“ (**Игов, Св**. Цит. съч., с. 338, 340), „[„Писмата“ са] документ за психологията на българина, изправен пред духовните съкровища на западния свят“ (**Заревъ, П**. Цит. съч., с. 397), „Авторът развежда благоговейно читателя (...) като дава подробни и вещи сведения и обяснения“ (**Попвасилев, Ст.** Цит. съч., с. 50).

[15] **Тодоров, Ил**. – В: Величков, К. Съчинения в пет тома. Т. 1. С., 1986, с. 31.

риотичния дълг: „И тъй чувствата и вниманието на Величков са били заети главно от обич към отечеството и детето му (...) Тя е обхващала цялата му душа (...) Подобно Ботева, който в прощалното си писмо уверява жена си, че след България най-много е обичал нея, и Величков с жизнената си и поетическа дейност сякаш иска да ни увери, че след отечеството най-много обича детето си“[16]. Поетът е пристъпил в Рим, във вътрешността на Центъра на Цивилизацията и е задължен да представи, пренесе и/или пре-веде структурите на този Център откъм самата му автентична сърцевина. Писмото е проводникът, който ще свърже представянията на Центъра с възприемателите от Периферията и ще приобщи „закъснелия“ Народ към постиженията на Цивилизацията. До каква степен обаче текстът опазва предполагаемата педагогическа състоятелност на жанра предвид отбелязаните смущения в процесите на представяне? Нещо повече, как по-точно Просветителят ще съумее да *представи* и сетне да *преподаде* на Народа информацията за Центъра откъм самия Център, при положение че съприкосновението с последния остана непредставимо и дори обезсили собствения му Аз? А ако „Писмата“ наистина представляват компилация на извлечения от несвои трудове, тогава те не биха ли делегитимирали не само жанровата им номинация, но и смисловата им валидност поначало?

Установена беше нерешимостта между „съвсем трудното“ представяне на силата и множествеността на чувствата и непредставимостта на благоговението, която обаче преобразуваше цялостно механиката на мисълта и оставяше съществена кухина в представянето. Преплитане на възможно, почти възможно и невъзможно по-нататък се задълбочава от своето обвързване с проблематиката на религията и прогреса. В един от по-горните цитати благоговението на повествователя остана характеризирано от сравнимостта си с благоговението на вярващия поклонник. Проблематичността на това сравнение нараства в перспективата на следващите ходове на текста от писмо I: „При всичко че не бях ни най-малко наклонен да се възхищавам от очарованието, което папството е запазило и до днес в католический свят, не можех да се не трогна, като мислех какво дълбоко вътрешно доволство трябва да усещат (...) Бунтувах се почти против себе си, че ги корим за вярата, която ги съгрява, и често, като се спирах и ги гледах, казвах в себе си: наместо да ги осъждаме и съжаляваме, нямаме ли повече причини да им

[16] **Попвасилев, Ст**. Цит. съч., с. 72.

завиждаме и да скърбим, че в нас е угаснала тая вяра, която носят в сърцата си?“[17]. Повествователят се раздвоява между секуларната осъдителна критика на верските предразсъдъци и съчувствената реабилитация на вярата. Все пак това е сякаш една съпричастност, изказана от дистанцията на ясна идейна платформа, затова и „благоговейното чувство“ може само да „придружава“ повествователя: „Други цели, други идеали носят мене в Рим, но благоговейното чувство, което е придружавало всички тия поклонници по пътя, придружава и мен“ (цит. съч.: 7). Как обаче заявената идейно-критическа дистанцираност трябва да се отнесе към непредставимата екстатика от началото и разтворилата се в нея начална архи-възможност за среща с Рим? Повествователната инстанция редува афективни естетически оценки с тяхното потискане и отрицание: „Както има дни тука, когато ставаш езичник, така има също дни, когато се чувствуваш папист (...) [Е]дно чувство на признателност, една неволна симпатия те влече към това учреждение, което е направило от Рим един храм свят, неподражаем, ненадминуем на изкуството. Могат ли да се подложат на спор грамадните услуги, принесени от папството на цивилизацията и на изкуството? За благополучие, политическата история на папството туря една спасителна граница на увлечението ви“ (цит. съч.: 13). Етическите критерии на политическия историзъм налагат „спасителна граница“ пред пагубното „удивление“ от „изкуството“, задействайки напрежението между чувствената област на естетическото (като сетивно и художествено), разчертана от *удивлението* и *благоговението,* и етически значимата област на идейно-политическото, което трябва да блокира спонтанното пораждане на „признателността“ и „неволната симпатия“: неестетическите ценности се намесват, за да удържат стабилното ядро на идентичността от разединението му в сетивно-чувствения екстаз, най-вече от отстъпване от просвещенската секуларна аксиология. Етическият разум налага контрола си над ирационалността на чувството и въдворява пълномощието на волевото действие. Този процес корелира с гореописаното разгръщане на подробни исторически наративи, чиято информативна

[17] Вж. **Величков, К**. Цит. съч. Т. 3., с. 7. Срв. също и текста на „В църква“ от цикъла „Италиански сонети“: „И аз съм син злочест на своя век/ и мен душа ми мъчи дух безверни (...) Надникна ли обаче в някой храм (...) то трогнат взирам се в Христовий лик [заради болката и искрената вяра на богомолците]/ и сещам колко туй място е свето (...) и нямо там проклинам аз в сърцето/ онез, които с своя ум велик/ откриха ни, че празно е небето“ (**Величков, К**. Цит. съч. Т. 1. С., 1986, с.88).

стойност е конститутивен компонент на всеки един образователен проект. Bildung-ът трябва да опосредства опознаването на разказите за миналото, които обосновават идейно-аксиологическия порядък на настоящето. Затова и енциклопедическата осведоменост на текста несъмнено се вписва в националностроителния план.

Окончателността на този реторически ход обаче остава крайно проблематична, доколкото метадискурсивното не-начало на текста вече въведе непълнотата като своя иманентна структурна специфика, затова изказаното по-късно в писмо IV не би следвало да буди учудване: „Тъй хубав ми се вижда днес езическият свят, щото и на най-грозните му страни съм наклонен да гледам със снизхождение. Тъй много има да се съжалява за тоя свят, защо да не му се прости там, дето ни се види отвратителен. Би ли бил толкова интересен, ако не би се представлявал под толкова разнообразни вида? Грозното дава релеф на хубавото“ (цит. съч.: 38). Тук текстът отделя етико-практическата оценка на политическия дискурс от моментната естетическата оценка („днес“) на архитектурната творба, без да извлича от тях обобщителен критерий или да привилегирова едната като йерархично надпоставена. Нещо повече, високите качества на естетическото и низките качества на етико-политическото се обуславят взаимно, оставайки интегрално взаимодопълнителни в „разнообразната“ цялост на „езическия свят“. Другаде взаимодпълнителността на естетическото и морално-политическото се явява като съпоставка, проведена на обща аксиологическа плоскост: „Изкуствата са действително единствената добродетел на епохата му [на Челини] и тя стига, за да я прослави и обезсмърти. Тя е била, мислиш, така силно развита, защото именно са отсъствували други добродетели“ (цит. съч.: 229). По различен, но сходен начин Ренесансът може да се осмисля като период, в който „[р]азвратът, насилието и дивите инстинкти, съединени с пълно равнодушие към всеки морален, религиозен и политически идеал, царуват редом с най-изтънчени художествени стремления, с една искрена и щедра любов към науката, към поезията, към хубавото“ (цит. съч.: 99). Тук естетическият процес наравно с научния формира прочистена област с автономен регламент, функциониращ в асиметрия спрямо регламента на морално-верско-политическото[18].

[18] Срв. също: „И разбирам тук колко трябва да е била искрена и голяма радостта и как е могла от един пошъл във всичко друго век да направи една от най-великите епохи в историята на цивилизацията, да превърне тирани в благодетели на човечеството и прости занаятчии – в художници и творчески гении“ (**Велич-**

Както се вижда, оценката на повествователя за Рим е твърде неединна, доколкото остава колеблива около точните форми на връзката между морално-политическото и естетическото, която не би могла да се редуцира до алгоритъма „оценката на политическото регулира възприятията на естетическото“, явяващ се в началото.

Смисловият плурализъм се разраства, когато текстът прибави инстанцията на твореца към мрежата от релации между изкуството и фигурите на обществено-историческия процес. Така според текста посредством творческата съдба на индивида моралните качества биха могли да въздействат върху качествата на художествената продукция, като същевременно не ѝ налагат морализаторска мисия в обществото и не ѝ приписват йерархична подчиненост на политическия етос: „Бернини е имал нещастието да попадне в един век, в който вкусът към хубавото е бил извратен. С един гений извънреден, той е изпаднал на общий уровен, на който са стоели изкуствата, защото не е имал доволно нравствена сила, за да противостои на лошото течение на времето“ (цит. съч.: 119). Вроденият „гений извънреден“ е опорочен от липсата на „нравствена сила“, но все пак негативната оценка произтича от автономните закони на един план на естетическото („вкусът към хубавото“, „общий уровен, на който са стоели изкуствата“), а не от критериите на етико-политическото. Самото формиране на твореца и неговите способности не подлежи на обща типология, а остава съвкупност от относителни случаи, доколкото около този проблем се струпва множество от алтернативни разкази. В този смисъл творческата способност може да се провиди например като вродена дарба: „Художникът не се стеснявал от никакви школни и модни традиции и условия. Той произвожда, като се подчинява единствено на велелепието на своя гений (...) [За „творческата сила“] нямат значение времето, трудът, знанията. Тя не попада под никаква мярка и не подлежи на никакви обяснения“ (цит. съч.: 163)[19]. Художническите

ков, К. Цит. съч. Т. 3. С., 1987, с. 149). Изключение по радикалното си оценностяване на изкуството над политиката представлява „италианският“ сонет „Карл V и Тициано“, макар и да не спада към полето на потенциалност на конкретния текст. Според изказаната в сонета оценка историческата си „слава“ Карл Пети дължи предимно на това, че се е навел „в немий храм да дигне[ш] четката на Тициана“ **(Величков, К.** Цит. съч. Т. 1. С., 1986: 95).

[19] Вж. още: „Той [Микеланджело] не принадлежи на никоя школа, съставлява школа сам от себе си, школа, в която не е имал ни предшественици, ни последователи (...) Той е намирал в него [изкуството] убежище против отвращението, което му е внушавал вънкашний свят. Там той е забравял онова гнусно зрелище от разврат

способности са непроизводни, неизчислими и необясними, т.е. те представляват едно недостижимо и индивидуално-неповторимо тайнство, напълно неподлежащо на рационално систематизиране или методическо култивиране. С еднаква вероятност обаче текстът може да концепира художническото майсторство като резултат на самостоятелно себеусъвършенстване: „Изгонен, казват, по завист, от работната на Тициано, дето бил постъпил да се учи, и оставен на собствените си сили, той [Веронезе] се залавя чрез самостоятелен труд и с една замечателна упоритост да достигне до онова съвършенство, което не можеше да получи под ръководството на друг художник“ (цит. съч.: 193)[20]. Рисувателното „съвършенство“, за разлика от горния цитат, получава нова трактовка като придобито производно умение, чиято придобивка обаче може да бъде постигната единствено след продължителен целенасочен труд над самия себе си, т.е. тя представлява работа над себе си, едно неприкосновено в сингуларността и автономността си себеизработване, освободено от влиянията на „друг художник“. Надали ще има нужда да отбелязвам, че последните две версии за творческата личност, колкото и да се различават една от друга, с еднаква сила биха подкопавали схващанията за творческото умение като качество, усвоимо в рамките на един обучителен процес. При все това допусканията на текста изключват дори подобна посока на „контрапросвещенско“ обобщаване: „Никъде той не е можал да получи едно художествено образование по-сходно с особените и отличителни качества на своя гений (...) Историята справедливо не забравя да свърже в хвалбите, които въздава на ученика, името на учителя“ (цит. съч.: 168). Третият приведен цитат изказва трето подред, различно от предишните, тълкуване на механиката на творчеството. Тук „геният“ по необходимост подлежи на „художествено образование“, което би могло в най-пълна степен да актуализира потенциалите на творческото дарование. Изработването на художествено майсторство не е, както във втория случай, процес на самообразоване, а представлява продукт на образователната комуникация между ученик

и разкапани нрави, което е гледал около себе си. Той няма нищо общо с времето, в което е живял. Случаят го хвърля в него, за да извърши едно послание, и той живее само за посланието си“ (**Величков, К**. Цит. съч. Т.. С., 1987, с. 125).

[20] Вж. още: „Кореджо е може би в историята на живописта най-бляскавият пример за могуществото на гения, който по силата на собственото си вдъхновение отгадава, прониква в най-съкровените тайни на изкуството и достига до върха на съвършенството“ (Пак там, с. 169).

и учител, в която обучителните напътствия на последния не по-малко заслужават обезсмъртяване в паметта на Историята, отколкото постиженията и „геният“ на първия. Не по-малка непоследователност откриваме и в критериите за оценка на художествения артефакт по оста *миметично – немиметично*. Коментирайки мадоните на Рафаело, повествователят отсъжда, че „[А]ко всякъде го намирам велик и безподобен художник, пред мене се разкрива самата му душа, когато гледам неговите мадони. Той ги е писал несъмнено с чувствата на един вярующ, идеята, която му е дала повод да ги създаде, пленявала го е искрено, но не е тя, която властвува и ни увлича в тях. Тя се е сляла със собствений идеал на душата му и му е послужила да даде една форма на тоя идеал. Той се е възползувал от нея, за да възпроизведе, като го е осветил с божествените зари на хубостта, самия блян от младост, от любов, от щастие, в който се е носила душата му, сломен така безжалостно и преждевременно от смъртта“ (цит. съч.: 145). Художеството функционира като израз на „идеята“, а „идеята“ – като инструмент за себеизразяване на субективната душевност. Творбата постига върховната си ценност като реализация на вътрешно-душевното, а не в качествата си на изрядно изпълнено миметично възпроизвеждане. Това не пречи малко по-късно естетико-критическото отсъждане да добие коренно различна посока, доколкото то имплицира коренно различен аргумент: „Главний недостатък на Веронезовите картини, който се вижда и тука (...) е отсъствието в тях на всяка историческа и философска вярност“ (цит. съч: 192). „Верността“, типологичен елемент от дискурсите на миметизма, тук се явяват повод за осъдителна оценка, въпреки че по-назад в текста твърде сходна употреба на лексемата „правда“, не по-малко присъща на миметичната доктрина, може да се яви безпроблемно съвместена с висока обща естетическа оценка на творбата: „Картината е лишена от всяка историческа и религиозна правда, но при все това тя е едно чудо на изкуството“ (цит. съч.: 101–2). Както става ясно, критериите за оценка на художественото произведение остават напрегнато неединни в нерешимото си колебание между ценностите на миметичното и ценностите на субективно-експресивното (или между „класицистичното“ и „романтическото“, ако се възползвам от фразеологията на българското литературознание). В обговарянето на триадата *творец – творба – контекст* „Писма от Рим“ остава твърде проблематичен, доколкото не изработва непротиворечива теоретична система за описание и оценява-

не на отношенията между трите инстанции, а произвежда съвкупност от необобщени, но и несъвместими алтернативни микротеории.

В крайна сметка, с пълно основание може да се предположи, че тази концептуална хетерогенност произтича от известен историзъм на „Писмата“, т.е. различните епохи предполагат различни конфигурации на взаимоотношенията. Подобна хипотеза обаче би се натъкнала на натрапчива повторителност на фабулата „деморализирано общество и процъфтяващи изкуства“: и Древен Рим, и Ренесансова Италия, и „съвременна“ Италия представляват своеобразен синхрон на превъзходни художествени произведения и морално-политически упадък. Отделно от повторителността, смисловата нерешимост бележи и тази тематична област, доколкото текстът сякаш безпроблемно съвместява историзиращи изказвания с, най-общо казано, метафизически изказвания. От една страна, повествователят декларира своя прогресизъм, който от своя страна предпоставя историчността на обществено-културните системи. Прогресистката историчност се състои във възможността за етическо и рационално усъвършенстване на човешкия свят чрез критиката, чиято целенасоченост се гарантира от известен универсален хуманизъм. Текстът демонстрира това чрез критиката си на вероизповедните предразсъдъци: „Папството не се отказало още от своите притезания и то работи с изумителна енергия, за да си възвърне властта, която е загубило (...) Ще ли успее? Вярата, която имам в прогреса, не ми допуща да мисля, че е възможна такава случайност, която би ритнала човечеството няколко века назад. Когато носите тая вяра в сърцето си, каквото и удивление да възбуждат във вас паметниците, въздигнати тука от папите, църкви, дворци, музеи, виждат ви се като страници от историята на едно минало“ (цит. съч.: 13). Прогресистката аксиология „не допуща“ реактуализация на религиозното, която би била регрес в линейната градация на просперитета, но същевременно потиска и естетическото „удивление“, т.е. социално-политическите фактори дават правило за полето на изкуството. За този аспект от текста вече стана дума. Екстатичното потапяне в художественото става невъзможно, когато бъдат осмислени относителността и преходността му в перспективата на историчността. Между повествователя и шедьоврите се установява почти иронична дистанция. Обезценяването на естетическото удивление за сметка на рационално-логическото историзиране обаче встъпва в противоречие с цяла поредица от други изказвания, например: „Природата как трябва злобно да се смее с безумното

ни тщеславие, които искаме да дадем вековечно значение дори на гробове, тия вековечни символи на жалката ни нищожност! Нека правим щото щем, за да се илюзионираме върху горката си съдба. Тя следва своя път, не иска нищо да знае, законите ѝ ни на косъм не се изменяват“ (цит. съч.: 49–50)[21]. Тук героичната вяра в прогреса явно е „отстъпила“ пред умозаключенията на скептичното, породени в съзерцанието на развалините. Историчността предполага не прогресивната потенциалност, а неотменната „нищожност“ на човешката смъртност. Макар че подчертаването на смъртността достатъчно имплицира фатализъм, самата невъзможност за социално-етически прогрес ще бъде пряко тематизирана: „Съдено е, види се, на човечеството да върви от заблуждения към заблуждения, да не може да се избави от едни, без да падне в други“ (цит. съч.: 76)[22]. Методите на критиката се оказват обречени на безизходно блуждаене в лабиринта на „заблужденията“, а дисфункцията на критиката би означавала и отмяна на рационално-прогресисткия проект, според чиито принципи „Писма от Рим“ трябваше чрез представяния да възпроизвежда Цивилизацията и да я пре(по)дава на Народа. И така, отново е редно да се постави началният въпрос, дали и доколко Величковият текст отговаря на жанровата си самоидентификация и съхранява състоятелността си.

Естетическият афект – „чувството“, „удивлението“, „благоговението“ – залага отсъствието на рационална аргументативна съгласуваност и концептуална централизираност, които биха положили реторичното (осъществимо или не?) усилие да обединят множествеността на „Писмата“ в монолитната хомогенност на Писмото – написано с пълна достоверност и стилова умелост от Автора в самото сърце на Рим, адресирано за Народа и неговата Национална Култура. Естетическият възторг бележи оттеглянето или отдаването на съзнателно-волевия

[21] Вж. още: „На места се подават зад разкошната зеленина на кичести дървета, израсли сякаш нарочно там, за да представят в един релефен контраст, до природата вечно зелена, вечно млада, нетрайността на всичко, което излиза от човешките ръце (...) Окото не може да се насити да гледа и умът да се скита като заблудена и омаяна птица между земята, населена с паметници на смъртта, и небето, извор неизчерпаем на блясък и живот“ (с. 30).

[22] Срв. сходни по смисъл изказвания в „Италиански сонети“: „Защо човеку трябва да умира,/ кога от света живий не намира/ и в гроба даже истински покой?“ („Цецилия Метела“), „Как дребна ѝ там пустиня мълчалива [Помпей]/ пред теб, Везувий (...) кога светлее твоя плам,/ от божий гняв запален сякаш там“ („Помпей“) (**Величков, К**. Цит. съч., Т. 1. С., 1986, с. 100, 102).

Аз. Благоговението произвежда единствено локални и мимолетни релевантности в плана на синтагмата, фрагментирани от непредставимото и неподлежащи на снемане в парадигмата на основния и изначален Авторски Логос. Такава хипотеза би очертала отчасти ресурсите, позволяващи разностранното портретиране на Величков било като носител на „възрожденски дух“ и „строител“ на националната естетическа култура, било като набожен стоик или като маргинален романтически самотник, извеждайки несводимото многогласие на „Писмата“. Какво следва обаче от събирането на тази хетерогенна фрагментарност в крайността на един-единствен текст? По донякъде парадоксален начин реториката структура на „Писмата“ съответства на своята колебаеща се логико-концептуална непоследователност, като по този начин избягва саморазпадането си. Нерешимата хетерогенност може би наистина постига своеобразна последователност в *благоговейната* си непоследователност, доколкото текстът, макар и без отчетливи следи от преднамереност, съумява да интегрира в себе си празнотата на непредставимото. Тези зевове на благоговението, които прорязват плътността на „Писмата“ и може би на всеки друг текст, по всяка вероятност остават най-сигурната следа за възможното наличие на авторския субект във вида на собственото му отсъствие. Отсъствие, което една доброжелателна свръхинтерпретация би припознала като породено от екстаза на непредставимата и неповторима среща с Рим и вложено в реториката на „Писмата“ като тяхна структурна инкохерентност. Ако по някаква причина бихме потърсили Автора в „Писмата“, то той ще бъде там, където никакъв го няма[23]. Авторът би бил откриваем не в цялостността и пълноценността на себеизразяването или героичната национално-строителна мисия, а в изнемогването на своето екстатично отсъствие, тогава, когато текстът се изплъзва от авторовата съзнателна насоченост и точно защото той се е изплъзнал от нея. Авторовото присъствие е Авторовото отсъствие. Така „Писмата“ могат да се претълкуват по-скоро в аналогия с множествеността на речника,

[23] Подобен ход на интерпретацията не следва задължително да се схваща единствено през прословутата провокация на Р. Барт от „Смъртта на Автора“, доколкото, както проличава от ценния анализ на Д. Тенев, текстовата потенциалност по необходимост извиква като свое условие смъртта, това абсолютното и неизбежно окончателно отсъствие: „тази обща възможност, възможността за невъзможното, смъртта, е онова, което позволява всяка възможност и потенция (...) потенциалността (...) носи в себе си смъртта като свое условие“ (Вж. **Тенев, Д**. Цит. съч. с. 97).

доколкото са лишени от аргументативна централизация и са склонни да съвместяват смисловите конструкции на паратактичен принцип. При известно осмеляване дори бих предположил, че празнотите на несъгласуваността удържат самия жанрово-комуникационен статут на писмото, тъй като отварят кухините, в които би могло да се разиграва неведомото споделяне между пишещия и четящия. Подобно осмеляване във всеки случай не би представлявало престъпване на самоограниченията на интерпретацията, която пожела да разглежда текста съобразно собствената му фрагментарна правилност. В частния случай на „Писмата“ едно тълкуване през методологическата схема личност-и-творчество (субективно съзнание и текстуална обективация) би срещнало сериозни затруднения с очертаната инкохеретност на текста и неизбежно би наложила повдигането на неудобния въпрос за шизофреничната инкохерентност на текстопораждащото съзнание[24]. Последната би следвало да позволява съвместяването на (най-малко) два възможни полюса (включително цялата гама от нюанси, разгръщаща се помежду им) при осмислянето на съобщимостта на досега с Рим: едновременно като целеворационална народнообразователна комуникация и като единично и мигновено естетическо изживяване, при което в екстаза се заличава самосъзнателният Аз и неговата способност за рационален синтез и конституиране на педагогически диспозиции. Историческите корени на тези условно очертани съсъществуващи алтернативи лесно могат да се припознаят в противопоставянето между Просвещение и Контрапросвещение, разработено от Айзая Бърлин[25]. Макар и коректно, при цялата си условност и изобилността на доказателствата си, подобно почти бинарично тълкуване като предложеното от Бърлин ще остава един измежду всички останали равностойни подстъпи към текста. По-скоро

[24] Впрочем някои от историографските изследвания на живота на Величков са склонни преспокойно да допуснат последното. В. Танкова откроява „обстоятелствата (случайни и/или закономерни), подтикнали го в предсмъртните часове така яростно да изобличи не, а да заклейми своята страна – страна, която безмерно бе обичал“ и посочва „контраста между въображението на мечтателя и действията на политика, събрани в непримиримо съжителство в личността на този наистина забележителен мъж“ (Вж. **Константин Величков** и неговото време. Пазарджик, 2005, с. 21;27). Р. Кацарова определя Величков като „противоречив, доверчив и избухлив, постоянно лутащ се от една крайност в настроенията в друга характер“ (Пак там, с. 42).

[25] Вж. **Berlin, I**. Against the Current: Essays in the History of Ideas. The Viking Press. New York. 1980, 1–25; 111–130).

обаче би трябвало да се заключи, че благоговейната непредставимост на отсъствието, заложено в текста, разтваря пространства на смислова потенциалност, които позволяват неопределено количество „убедителни“ тълкувания, но никога едно последно и заключително обобщение. Именно подобна потенциалност на текста би удържала и неговото достойнство като тълкуваем паметник на българската литературна словесност, доколкото „литературата никога не се изчерпва – винаги има нещо вън от нея, но то е в нея като нейна потенциалност. Литературата е безкрайна“[26].

[26] **Тенев, Д**. Цит. съч., с. 100.

Яни Милчаков[1]

„Дон Кихот“ на Константин Величков: автобиографизъм, културна естетизация и „провинциална“ конкуренция (Световно културно събитие и български литературни нрави)

“DON QUIXOTE” OF KONSTANTIN VELICHKOV: AUTOBIOGRAPHISM, CULTURAL AESTHETICIZATION AND “PROVINCIAL” COMPETITION (A world cultural event and Bulgarian literary customs)

Through the aseemingly entertaining opposition “center – periphery (capital – province, classical – graffoman)”, Yani Milchakov follows various processes in Bulgarian poetry from the beginning of the twentieth century: Meta text ransportations by K. Velichkov (his piety to the world classics and absorption through personal creativity and cultural history builder), the history of sextin as an educational poetic genre in modern Bulgarian poetry, the marginal speeches of the Don Quixote text and the reception of the personality *Konstantin Velichkov* in the Bulgarian culture in different levels. With its profoundly scholarly and sociocultural arguments, the study of Yani Milchakov once again undermines the sustainability of the categories of “high” and “low” literature, expressing productive doubts in literary hierarchies.

Keywords: world classics, marginalism, poetry, sextin, pluralism

[1] Това е последният текст на проф. Яни Милчаков, публикуван вече в сборника „Яни Милчаков – дипломация, социология, стихознание (изследвания и материали)“. Съст. Мая Горчева, *Азбуки*. С., 2018, с. 220–238.

Дон Кихот в България

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

Ни ***Росинант*** оставиха на мира,
ни ***Санчо Панса*** биде пощаден;
вред кичи го площадната сатùра
със прозвища обидни всеки ден:
аз храня се със звéзди и въздýх,
той мисли все за кръглий си търбух.

Не вярваха, че мога да линея
на мила страст от нежната тъга,
изсмяха се със мойта ***Дулцинея***
и спомнят я на подбив, на шега,
щом искат някому да сторят срам,
че се томи от глуп любовен плам.

Но не сетùх ни злоба, ни смущенье;
унесен горе в звездни висини,
оставих се на своето влеченье
и жаждущ за земята сяйни дни,
не щях да знам по светлия си път
що мисли и мълви за мен светът.

И победих. Навред възторг потаен
за мене дига се. Цял свят мълви
и пита: „Кой е моя ***рицар*** сиен,
кой с бодър вид стремително върви
в мъгли и ветрове, по студ и пек,
от мълния по-бърз, кат вихър лек?

Тоз всадник чуден, който се вестява
и чезне пак през облак светъл прах,
като през някой ореол от слава,
горд, смел, кой ни умора знай, ни страх,

тоз всадник, кой възбужда общ захлас,
в кого цял свят вперил е взор – съм аз.

Да, ***Дон Кихот*** съмази и години
ще сторя триста днес, но чуден жар
у мене пламеней, сърце не стине
и няма никога да бъда стар:
бог дивен вечна младост ми е дал,
да любя вечно младий идеал.

След триста г**о́**дин дайте ми имане,
дворци, на хълм висок и замък як,
ще ги захвърля аз без колебанье
и ще остана ***рицар беден*** пак,
на ***копие ръждясало*** опрян,
унесен духом в лучезарен блян,

Блазе му, кой за ширни кръгозори,
за правда и за светлина копней,
блазе му, кой за другите се бори
и кой за общо благо пламеней!
Той може да не е богат и сит,
но в себе е доволен и честит.

Ти, който и да си, за светли цели
недей мисли, не се стреми напред,
не се увличай в предприятья смели,
след себе не мечтай да водиш свет,
ако в душа ти, светла кат звезда,
зари не пръска някоя мечта.

Не, некадърен е да се издига,
кой за успехи верни все мечтай,
кого не блазни туй, що се не стига,
кой от потайна радост не сияй,
кога рекат, по някой мил пов**о́**д,
че мъничко поне е **Дон Кихот**!

София, януари 1905

Някои обстоятелства около създаването на „Дон Кихот в България“ бяха публикувани неотдавна в друг текст по темата[2]. На 13. XII. 1904 г. в своя дневник Константин Величков пише:

> 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.**[3]

Точният пасаж от шуменското списание, който толкова огорчава К.Величков, всъщност едва ли може да се приеме като толкова оскърбителен:

> 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 енергия в страниците на своите списания.[4]

---

[2] Текстът под заглавие „Константин Величков и Дон Кихот: „столица и провинция“, между „стари и млади“ според шуменското литературно списание „Обзор“, публикуван под друго име в „Пространствата на словото. Сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов“, Т. 1. (С., 2013 г.) е написан изцяло от мен. Без интригуващи мистификационни мотиви това задължително признание не оправдава авторското ми решение, но обяснява цитирането на някои важни и необходими пасажи от посочената статия и в тези редове.

[3] **Величков, К.** Дневник. В: Съчинения в 5 т. Т. 3. (Подб. и ред. Б. Делчев.) С., 1987, с. 283–284.

[4] Обзор, Год. I, кн. 2, Ноември, 1904, Шумен, с. 29 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 само в културната история на Шумен от началото на XX в. В общо взето, балансирания оценъчен тон на явленията и авторите в българската и в чуждите

Прави впечатление на първо място обаче обстоятелството, че именитият български ерудит, литератор, общественик, политик и дипломат все пак намира време да следи „глупавото шуменско списание“ от София. Съдейки по датите на бележката в дневника, броят е пристигнал в Шумен много скоро. Освен като свидетелство за динамиката на отношенията „център ↔ периферия“, взаимното, макар недружелюбно внимание, говори и за несъмнено модерна тенденция в структурирането на литературния живот в тогавашна България. При нея световната литературна класика става едновременно и посредник на диалога, и дискретен подстрекател на конфликтите между „стари и млади“, между „столица и провинция“, между „литературните ветерани“ и „младите сили“, между „мастити“ и „непризнати“. Така Величков намира вдъхновение за полемика и за лирично творчество под силното въздействие на два различни по значение културни фактора, каквито са годишнината на световния роман „Дон Кихот“ и репликата в невзрачното шуменско списание. Към тях се прибавят болестите, материалните несгоди, тягостното безсилие пред безпътицата в обществения живот и деморализацията на политиката, отчаянието от разриви с оказали се мними стари приятели и дълбоката душевна покруса, които звучат в покъртителните думи на Величков по много страници от неговия дневник (*„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*?“) От този момент до печалния изгнанически край в чужбина всички мъки ще преследват сочения за морален образец като „най-неподкупен“ български писател, общественик и културен строител с особено представителна политическа и дипломатическа кариера. Тогава (а и в много по-късни български времена) тя масово се разбира като рядък „келепир“ и материален източник на „кьораво“; онези идеалисти, които пропуснат да се възползват за

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“).

лични облаги от нея, непременно си спечелват репутацията на „ахмаци“, „серсеми“ и „будали“; богатите възможности за корупция и забогатяване, предлагани от министерското кресло, напомня и фикционалният Бай Ганьо в писмо до реалния министър Константин Величков: *„Аферим бе, бай Величков! /.../*

Идеали! Бошлаф! Личното наше земно доволство – ето идеала, който трябва да преследваме /.../ Ето сега, като си подложиш на края на месеца торбичката, че като ти наринат хиляда и петстотин левчаги... Хубаво нещо, дявол да го вземе! Дръж се сега! Докопа ли кокала – дръж! Хич недей му мисли от чия кожа се дерат тия левчаги... Тупай брашнения чувал, майка му стара! Тупай! Той пуща...“ Тирадата си Бай Ганьо завършва с прагматичния въпрос *„Не можеш ли да изкалъпиш някое законче да се попръскват обществените сгради с гюлово масло?*

Отговор на всичко в унилата родна действителност, на културния дълг към „вечния спътник“ Сервантес и неговия Рицар на печалния образ, на злободневния намек от провинциалната литературна среда и на собствените си страдания поетът дава в дългото стихотворение „По повод“ „Дон Кихот в България“. В автоконтинуация, която като вторична междутекстова връзка прецизира сполучливия и действително работещ термин на Радосвет Коларов „автотекстуалност“ („Дон Кихот“ в световната култура ↔ „моят“ Дон Кихот ↔ реплика към моя Дон Кихот“) ↔ полемика с онези, които не разбират „донкихотовското“ в мен ↔ и т.н.)[5], Величков скицира загатнати и потенциални смислови и ценностни линии, като добавя още 2 строфи към стихотворението от 15 декември. Конкретният международен повод – честването на Мигел де Сервантес за написването – отбелязва без подробности за „шуменските“ инспирации на поета и Петър Велчев, който поставя именно Величковия „Дон Кихот“ на първо място в първата българска „антология на интертекстуалността“ – „Дон Кихот в българската поезия“[6].

Строфика, културни ореоли, български контекст

Величковият „Дон Кихот в България“ съдържа 86 стиха, които обединява усложнена и рядка строфа *абаббв*. Тя е производна от класическата секстина (верен знак за сериозна тема в лириката от края на XIX –

[5] **Коларов, Р**. Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността. С., 2009.

[6] Дон Кихот в българската поезия. Антология. Съставителство и коментар **Велчев, П**. С., 1988, с. 7.

началото на XX в., отбелязан и в непреходната книга на М. Янакиев) [7], колкото и поетът да обяснява нейната поява като случайно хрумване:

> 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**.[8]

Граматични правила и стилови стандарти не позволяват да употребим определение като „най – строфичен" лирик. По-старинната клишираност на етикети като „изискан майстор на стиха", „виртуоз на римата" и пр. артистично пропускат да уточнят в каква статистическа или вероятностна съпоставимост са изречени високите признания. Ако все пак поемем риска на обобщения в подобен дух, определено можем да посочим Иван Вазов като най-разнообразния от гледище на строфиката български поет (този факт не премахва неудобството, че пълното описание на неговия строфичен репертоар, както и на всички големи български поети все още е замисъл, чийто резултати и познавателни ползи можем условно да очакваме в най-неопределено далечно бъдеще). Константин Величков обаче е българският поет и преводач, чиито усилия над строфиката не само са най-признати в интерсубективен обхват по своите художествени резултати. Вече повече от век те са най-емблематични за неговото възприемане от интерпретатори и читатели. За тях стиловият „имидж" и ореол на Величков като лирик изграждат в личното му творчество в изключителна степен „Цариградските сонети", а като преводач чрез българското звучене на Дантевите терцини в „Ад" той завещава превод, останал класически за българската рецепция на каноничното произведение; зад невъздържаните нападки в рецензията на К. Христов срещу Величковия превод на „Ад" и алтернативния му опит за превод личат не амбициозните пориви на здравословната творческа конкуренция, а гневът и личната отмъстителност, която предизвиква отрицателното мнение на К. Величков по повод драмата на Кирил Христов „Боян магесникът" в конкурса за пиеса през 1906 г. Въпреки че стиховедската интерпретация често се възприема като „познавателно периферийна" и „помощна" спрямо херменевтиката на „същинската", „ви-

[7] **Янакиев, М**. Българско стихознание. С., 1960, с.115–126.
[8] **Величков, К**. Дневник..., с. 284.

сока“ литературоведска рефлексия, правило при стихознанието е всеки коментар, всяко свидетелство, всяка вербализирана авторефлексия на даден поет върху стихотворната организация на негово произведение да бъдат описани, т.е. – верифицирани с апарата и терминологията на науката за стиха. Това се налага независимо до каква степен самите (авто)коментари могат да звучат „научно“, „критично“ и „обективно“, независимо дали те са пряко адресирани към компетентен читател и тълкувател, дали са заявени радикално и провокативно в манифестна програма, или ги откриваме в някакъв „частен“ документ със замислена, или придадена по-късно „литературност“ – дневник, мемоари, лична кореспонденция, текстологична чернова, маргиналии. Ето защо признанието на Величков *„Структурата на строфите не ми се нрави, но я приех случайно,... мимо волята ми, почти на шега“* – не трябва да бъде пренебрегвано. То обаче не може да замени стиховедския анализ на творбата и необходимата реконструкция-минимум на стихотворните традиции и литературноисторическия контекст на тяхната художествена актуализация. На първо място и чрез казаното от Величков можем да потвърдим, че в интегралната система на стиха поради много причини строфиката е най-персонализираната от индивидуални хрумвания и открития структура. Всеки речник по европейско класическо и модерно стихознание обезсмъртява имена на поети от най-различни епохи, като задължително включва термини и рубрики от рода на *„алкеева“*, *„сафическа“*, *„асклепиадова“* (с 5 разновидности!), *„чосъров куплет“*, *„спенсъров сонет“*, *„спенсърова“*, *„онегинска“* строфа; без да е свързан с име на лирик, сонетът отдавна се радва на жанрова автономия, но трайно пази асоциациите със „суровия Данте“ и „нежния Петрарка“. Секстината също има свой създател с име, документирана биография, със запазени музикални и поетически текстове и дори с физически портрет от живописна миниатюра[9] – това е прославеният гасконски трубадур от XII в. Арнаут Даниел. Данте Алигиери го цени много високо в ролята на езиков реформатор – „ковач на родния език“, посвещава му специална строфа на родния провансалски (единствената чуждоезикова в *Чистилище., XXVI, 140–147*), използува неговия стихотворен опит в строфиката творчески и интензивно. Същото възхищение пред Даниел изразява и Франческо Петрарка, а сред световните поети на XX в. като негови изключителни

[9] За щастие част от поезията и музиката на Арнаут Даниел може да бъде и чута в близко до оригиналното звучене днес на https://www.youtube.com/watch?v=ArrbdR_l4eo&list=RDArrbdR_l4eo#t=101

ценители и коментатори са известни Т. С. Елиът и особено Езра Паунд, за когото провансалският трубадур остава „най-добрият поет, живял някога“[10]. Без подробно да се проследява тук, за близо осем века историческото развитие на секстината в европейските стихотворни култури от Испания и Англия до Русия бележат най-разнообразни отстъпления от нейния първоначален обем стихове (**6+6+6+6+6+6+3),** от строгото тавтологично или „кръстосано-верижно“ римуване *Retrogradatio cruciata* (**ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA ECA**) и от притежаващия ямбични силаботонически тенденции романски силабически 11-сричник [11] (превеждан като 5-стъпен ямб и от Величков. С различна динамика и под въздействието на различни фактори тези константни белези на строфата са изместени от други силаботонични размери и ритмични форми. Най-интересно обаче е, че зад направения от поета „случаен“, „мимо воля“, „ненравещ се особено“ строфичен избор в „Дон Кихот в България“, по силата на осъзнавани или не от самия поет културни императиви и дискурсивни механизми отново застават сянката и стиховете на великия „негов“ и световен поет Данте. Секстината, както почти всички строфи със стабилна архитектоника (*„сонет“, „балада“, „канцона“, „станца“, „вилянела“, „вирелe“, „рондо“, „сирвента“*, и др.) внушава силни романски, включително и испански, асоциации, които шестстишието дължи на своята генетична връзка със задължителните рефрени в народопесенната лирика, баладата и стихотворния епос, на правилото на алтернанса в поезията на романските езици и т. н. В поглед, ограничен до строфичния профил на стихотворението и тенденциите в строфиката, „Дон Кихот в България“ се появява в края на период (преломът между XIX-XX в.), когато в българската стихотворна култура:

• сонетът, терцината, секстината, октавата, спенсъровата строфа, триолетът и други твърди форми на прелома между XIX-XX в. навлизат и съществуват в стилистично-стихотворен „плурализъм“ (Р. Кунчева)[12]. Множествеността отразява очевидно неравна, но все още

[10] **Pound, E**. The Spirit of Romance. New Direction Books (1910 /1968 reprinting). 2005, 256 с.

[11] Вж. **Гаспаров, М**. Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника~ (Опыт использования вероятностных моделей в сравнительном стиховедении) – В: Сб. Проблемы структурной лингвистики. Москва, 1978, с. 199–218.

[12] **Кунчева, Р**. Успоредните текстове на сонета: Наблюдения върху българския сонет. – В.:Slowianska metryka porównawcza,t. V., Warszawa, Instytut Badan Literackich, 1993, 89–122.

незатихнала конкуренция между вече почти безалтернативната силаботоника, стилизираната фолклорно или „по френски“ (Вазов – Юго) силабика, слабите, но доловими сигнали на немски и руски тонизъм от Хайне и Блок, на френски верлибризъм (по призивите на Ив. Ст. Андрейчин), и особеното място на свръхексплоатираното като престижно заглавие и масово практикувано като конвенция „стихотворение в проза“;

• в оценъчен и в особено важния тогава литературно-педагогически аспект, от една страна, тези форми, най-общо, са възприемани с положителна нагласа като „европеизиращ културен внос“. Той трябва да обогати „бедния“ български стихов репертоар, да образова българския поет, да „цивилизова“ и да дисциплинира „неокършения“ български литературен език (в „Българска христоматия“ на Вазов и Величков сонетът знаменателно е почетен с отделна рубрика, илюстрирана с три превода от Вазов из „Кримски/те/ сонети“ на А. Мицкевич);

• от друга страна обаче, алегоричната директива *„Жерав синур не знае“* на П. П. Славейков изразява точно отношението на вече настъпващата модерност към рутината на поетическата технология, специфично стиховите семантични ореоли и общите културни конотации на „твърдите класически форми“. В това отношение се проявяват много нюанси и противопоставяния от рода на „преводна – национална литература“, „стихов експеримент – утвърдена форма“, „семантична неутралност – търсени асоциации“, и др. В аксиологичен смисъл обаче води следният принцип. За литературния *Fin de siècle*, символизма и модернизма лирическата творба, „планирана“ и „правена“ според специалните дефиниции, правила и пропорции на установена поетика, отработени форми и усвоени технически „умения“, носи знаците и естетиката на престижна традиция (каквато за „младите и модерните“ са сонетите на Шарл Бодлер), но притежава значително по-малка ценност от онази творба, която създават трансцеденталните пориви на „поета-демиург“ в неговите драматични „игри“ и вихрени „танци със стиловете“, вдъхновено описвани от Ницше, с разтърсените йерархии на езиците на културата и тайните на символите, с вечно изтръгващите се от собствения си смисъл думи и с равностойното им Мълчание [13].

• ето защо, макар че сонети и терцини създават символистите Д. Дебелянов, Вен. Тин., (в двете основни разновидности – италианска и

[13] Вж. **Милчаков, Я**. Акростих, канонизация, маргинализация.– В: Сб. 3 in honorem. Quadrivium. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д-р Веселин Панайотов. Шумен, 2016, с. 27–51.

английска), Н. Лилиев, Т. Траянов (у него намираме изключително редкия „триолет“, както и „есенни терцини“), ние възприемаме сонета от това време като „естествено“ присъщ на Ив. Вазов, К. Величков и Ст. Михайловски най-вече при техните ангажименти и амбиции да бъдат просветители, литературни педагози, гаранти за масовия художествен вкус и морални авторитети на обществото; възприемаме сонета като допустима у П. П. Славейков конвенция на „вечното“ и „европейското“, но и като много трудно съвместим с поетиката на Яворов, у когото единственото заглавие „Сонет“ стои над практически забравено и смятано за далечно от неговите шедьоври стихотворение *„Към север беше моя път, а ти отиваше на юг“*.

• ако само отбележим епизодичния през Възраждането (у Д. Великсин) опит за свързване с „галантна“ тема, сонетът идва в българската поезия по различен път от повечето европейски литератури. Там силните конотации на формата и италианският му генезис първоначално се налагат в задължителна конвенционална, тематична и стилова обвързаност с петраркизма и куртоазния култ към *Donna angelicata*. Въпреки това съществува, и то богато развит *„петраркизъм без сонет“* (исторически най-странният случай личи в далматинско-дубровнишкия ренесансов петраркизъм през XV-XVI в., а в българската лирика – при женските портрети на Ем. Попдимитров). Съществува и *„сонет без петраркизъм“*, чиито илюстрации би трябвало да отразят стотици сонетни произведения от 7 века европейска поезия.

• до появата на Яворовата „Песен на песента ми“ (1906), изключителната популярност в оригинал и в много преводи на астрофичната **„Песен за камбаната“ от Фридрих Шилер (която и в Сърбия се чете и рецитира масово като химн на младите, като възторжено откровение и преломен образец на „нов, бунтовен стих“)**[14]**, както и до** зачестилите опити с полиметрични, полистрофични, „строфоидни“ и астрофични композиции в българската поезия от началото на 20-те години, строфично организизираният стихотворен текст запазва категорично по-престижни позиции пред астрофичния. Едно от обясненията съдържат чисто рецептивните специфики и универсалните мнемотехнически удобства на строфата като интегрален носител на ритъм. Другото обяснение отразява общата оценъчна нагласа за стихо-

[14] **Грдинић, Н**. Нерегуларни метрички облици. Оглед из историје српског стиха, Сомбор, 1995, с. 85, 100.

творното „майсторство“, което при всички оригинални експерименти, „разрушавания“ и „игри с формата“ все пак се мисли като подвластно на мяра, пропорции и усвоени образци. Не последни по значение обаче са парадоксално „ограничените от свободата“ жанрови, стилизиращи и семантични асоциации на астрофизма; освен много слабите в рецептивен план асоциативни паралели с фолклорната астрофичност и с молитвословния стих, въздействащият като непредсказуем „хаос“ астрофизъм най-вероятно и с редки изключения се оказва конвенционално свързан с драматични изповеди и патетични тиради, с кризисна пределност на психологическите състояния (като у П. К. Яворов), със силни емоционални амплитуди в речта на лирическия говорител или герой, конфликтни диалози, резки наративни обрати, или описания на „разтърсващи“ сцени като в „Саломе“ на Н. Райнов:

Под бесен рев на флейти и тимпани,
в безумен чар, изтръпнала от сласт,
играеше девицата измамна - - : погребани
са днес минутите на чар! А бели длани
раздипляха коси. – Талаз подир талаз –
кръвта приливаше… Златист,
измамлив огън в погледа: без вид – и
все пак слял всички образи. Цимбал сечеше низ
от луди звукове. Извити
в опиване от страст ръце
замираха след бесни тръпки. В сън
премрежени очи от жад за нега
раздипляха кълба позорен чад. Лице
загледано в омая. - - Тръпен звън
нечакано разби чертози: стяга
душата пъклен обръч. Нож в ръка
просъска остро … И – настръхнаха косите…
- - А виеше се змийски голата снага:
две дяволски очи,
безумно впити...

По класификацията на М. Гаспаров[15] три стиховедски понятия очертават типологията на строфиката. Това са: 1) „схема на строфата“

[15] Конкретен коментар върху секстината вж. у **Гаспаров, М**. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. Москва, Высшая школа, 1993, № 163.

(само фиксираща реда на римите, например ААБВВБ); 2.) „вариант на схемата на строфата“ (редът, но с уточнение на мъжките (**аб...**) и женските (**АБ...**) римови позиции, например **ааБввБ** и **АабВВб**) и 3) „модел на строфата“ (редът и разположението на мъжки и женски рими се съотнасят с хореични или ямбични размери). Като практика и традиция българската секстина от времето, около което К. Величков създава своя „Дон Кихот“, е засвидетелствана в лириката на най-известните поети в следните схематични римови варианти, метрични комбинации и семантични връзки:

Схема, вариант и модел на строфиката	**Произведение**	**Автор**
аБаБаБ	**Я 4** В България клане и сеч! — вестяват някои газети, но аз ви давам честна реч, че туй са клевети, навети: отдавна ние знаем веч журналите какво са цвете.	**Ив.Вазов,** ***„Дизраели“***
аББаВВ	**Х 4** Бомби, крупове и плам, всите ужаси на ада той презира ги – и пада; страх го е от бяг и срам! Защо иде, той разбира и мре, лаври кат събира	**Ив. Вазов,** ***„Падна Плевен“***
ааБввБ	**Я 4** Да, луд е той! Той няма ум! Защо бесней? Що прави шум? Защо не е спокоен, важен, кат господ дал, и ням, и слеп и скот безграмотен кат теб, о, бесарабецо продажен?	**Ив. Вазов,** ***„Лудите“***

АбАббв	**Я 5** Венец ти свих от шара на дъгата, в олтаря свет ти миро възгорах, и нежното ти име с аромата на модри теменуги аз обвях. – Сега, на ангел с ореола тих, незиблемо сияеш в моя стих.	**Ем. Попдимитров, *„Венец“***
ААБвБв	**Я 4** Звезди над мен и нощ бездънна, с вълни се боря, в бездни тъна... В миг блясват огнени градини: там златни рибки къпят се в лъчи в лазура тих, в простори сини, на нимфи роят весело хвърчи	**Ем. Попдимитров, *„Сънят на Шели“***
АббАвв	**Я 6** Пламти на запад ледник в пурпурно сияние. Исус там зъзне в гроб от бурите разкрит. Света Марио! Там блести над рани скрежа мразовит. На запад плаче слънце в кърваво сияние: Света Марио, тамо капе кръв рубин от твоето сърце – над бледия ти син.	**Ем. Попдимитров, *„Requiem“***
АББвАв	**Я 5** Той бе един от малкото, призвани това, което иде, да възпеят, един от тез малцина, що милеят за труженика благ, не видял ден, в беди не свикнал още да се брани – при светлина за тъмна чест роден.	**П. П. Славейков *„При гроба на убития другар“***
ААБВБВ	**Троичен силаботонизъм с променлива анакруза (Д 5 / Амф 6/ Амф 4/ Амф 3/ Амф 5/ Ан 4)** Ти си кат пъпка от кремова роза, Лаура... О, роза през зимните нощи с виелици снежни и буря, когато цветята цъфтят по стъклата, и клонът безлистен трепери, докоснах аз с кремова роза кристалните двери.– Събуди се, небесна невесто заспала... **(Ем. Попдимитров, *„Лаура“)***	

АбАВбВ	**Я 4** Лежа самотен, неподвижен, а раната струи безспир, ни глас далечен, нито близен, а само облаци-покрови висят над горестната шир: – Ах, кой ще ме зарови!	**Т. Траянов, *„Смърт в равнината“***

В това многообразие на формални решения и тематични линии секстината на „Дон Кихот в България“ от К. Величков балансира между неизбежното злободневие на българските обществени реалии, творческия дълг пред големите традиции на световната литература, напомнянето на културните липси пред „бедния“, „глупав“ и „провинционален“ литературен живот, но и за усилията, с които той може да бъде морално облагороден, ценностно „европеизиран“ и художествено преобразен. Последното, между другото, личи с голяма вероятност и в забележимия дял на „насилени“ под матрицата на ямбичния ритъм ударения на думи в текста на творбата (*„сатѝра“*, *„повóд“*, *„звéзди и въздýх“*). В тях поскоро трябва да видим не „неумение“ на поета да ги подреди „правилно“, а художественоусловно свидетелство за „мъките на словото“, които той е призван да изпита заедно със съвременниците си, с националната култура и езика.

Донкихотите в България... *„имя им – легион“*

Горните редове не могат да избягнат зависимостта от рядко нарушавания в своята основа и сърцевина „прогресистко-кумулативен“ описателен модел на процесите в българската литература от края на XIX-XX в. Неговата логика и хронология чертаят постъпателното попълване на културните липси – от стиховия ритъм, строфата, христоматията, драмата и романа до професионалната литературна критика, качествените преводи на световната класика, антологията, специализираното списание, модернисткия манифест и националния литературен Канон. Моделът реконструира попълването като серия елитарни програми и инициативи, в които имат своите важни приноси всички „големи писателски имена“.

Самотен ли е обаче Константин Величков в страдалческото си отъждествяване с Рицаря на печалния образ? Кои от съвременниците му

виждат в себе си и в писаното от себе си нещо „донкихотско“? За кои културни типове читатели в българското общество романът на Сервантес и неговият герой задават някакви активни автоидентифициращи параметри (все едно дали като поза, снобизъм, впрочем напълно легитимни мотивации във възприемането на литературата, или като последница от съкровен и отдаден прочит)? Припомняйки „шуменския“ повод, иронията в отговорите на тези въпроси идва пак от Шумен. В този град на „демоазели и кавалери“, на заклеймяваната от консервативните възрожденски моралисти „европейщина“ и „криворазбрана цивилизация“ цели 13 години преди да се появи Константин-Величковият „Дон Кихот в България“, поручик Васил Мутафов от 1891 г. излива любовните си терзания в едно стихотворение под заглавие, в което отново се появява безсмъртният силует.

Характеристика на съвременните Донкихоти

I
Ти беше ли оная вечер в клуба? Ох, сърце ми още трепери.
Лампади драгоценни как блестяха чудно там...
Омаян бях. Една камелия – мома с‘трела любовна ме умери.
Аз станах огън, очи ми заблестяха веч кат плам.

Там нямаше въздух, в салона бе ефир.
Очи ставаха звезди, погледите – лъчи.
И леките ветрила развяваха зефир.

Горещите целувки той ги разхлади.
Музиката продължава, танцът не прекъсва,
Гърдички месести – леко, леко си подскачат.
Да беше там! Тоз огън теб щеш да сгрява.
Но да млъкна... Сърца кат тебе ще заплачат.

II
Там, в ъгъла, две сърца в любов се обясняват.
Усмивки, целувки с ветрилото закриват;
Показват си пак лицето – хора да не се съмняват,
Но червените странички всичко ни откриват.

Валс те заиграха, стиснаха се добре.
ръцете си овиха, гърдите си допряха.

Един плам обзе, един жар ги сгре.
Ах, с каква страст сърцата им се обляха.

Той я уверяваше... „Вечна измяна немислима,
на твойта страст достоен ли съм, кажи ми?
С тез очи, с тез али страни, моя мила
ти за първи път любовта ми вдъхнови“.

„Ти отвори извор на моите жарки страсти,
Ти моите целувки без цена направи.
Ти ме завладя... с твоите усмивки в този час.
Ти, мила, с възторг божествен ме остави“.

Жалко! Ти не бе на бала. Аз още треперя.
В това сладострастие живота пак цъфти.
Любов, възторг, страст в младост ще намеря.
Напразно, друже мой, душата си пълниш с тъги.[16]

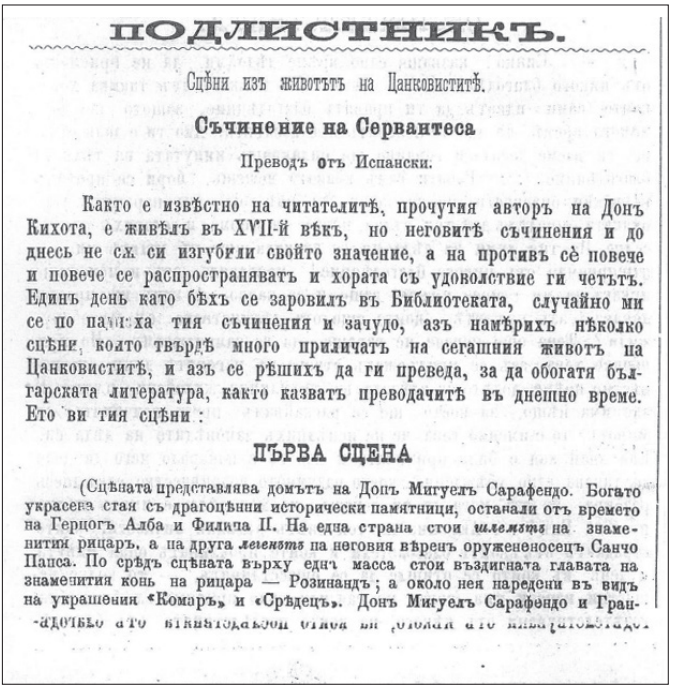
Шумен, 1891 г.

С всички тежки аргументи и леки насмешки можем да прибавим такива текстове към наследството на избуялата застрашително през периода като масово увлечение и продукция графомания. В българския литературен речник от 1885 г. я олицетворява за вечни времена името на Нягул Семков; „семковщината“ е литературно тематизирана в не един жанр от епиграмата до комедията и мистификацията с герои „кандидати на славата“, а за нея със сериозна тревога, раздразнение и сарказъм пишат Ив. Вазов, д-р Кръстев и много други. Самооценките „аз съм един Дон Кихот“, „такава е съдбата на Донкихотите“ придават вторична литературност и на замисъла на видния столичен литератор в тишината на творческия му кабинет, и на поетическите амбиции на шуменския поручик в суетата и интимните трепети из балната зала на Военния клуб.

С това обаче символичната сила на Дон Кихот да режисира български сюжети, съдби, образи, текстове, литературни конфликти, публични жестове и политически противоборства нито се проявява за пръв път, нито свършва, а следите ѝ личат далеч от онова, което

[16] Текстът е публикуван в сб.: Поборническо и културно съзвездие Мутафови. Шумен, 2004, с. 17–18.

споменатият прогресистки модел откроява като „литература“. Сред инвективите в прочутия „Лист за подсвирквање и подгавряне“ „Свирка“ на Димитър Петков с невъобразимия му по нападателност език[17] Константин Величков ще прочете за себе си най-груби намеци, които днешната коректност категорично би осъдила като „обиди на сексуална основа“. В персоналната галерия на видните българи от следосвобожденските години почти връстниците К. Величков и Д. Петков изглеждат като антиподи във всичко като биографии и характери, политическите им противопоставяния изострят докрай тези разлики, но точно в „Свирка“ цели 20 години преди юбилея на Сервантес и създаването на „Дон Кихот в България“ откриваме... „Сцени от живота на цанковистите. Съчинение на Сервантеса, превод от испански“[18].



ПОДЛИСТНИКЪ.

Сцѣни изъ животътъ на Цанковиститѣ.

Съчинение на Сервантеса

Преводъ отъ Испански.

Както е извѣстно на читателитѣ, прочутия авторъ на Донъ Кихота, е живѣлъ въ XVII-й вѣкъ, но неговитѣ съчинения и до днесь не сж си изгубили свойто значение, а на противъ сѣ повече и повече се распространяватъ и хората съ удоволствие ги четятъ. Единъ день като бѣхъ се заровилъ въ Библиотеката, случайно ми се по пал:ха тия съчинения и зачудо, азъ намѣрихъ нѣколко сцѣни, които твърдѣ много приличатъ на сегашния животъ на Цанковиститѣ, и азъ се рѣшихъ да ги преведа, за да обогатя българската литература, както казватъ преводачитѣ въ днешно време. Ето ви тия сцѣни :

ПЪРВА СЦЕНА

(Сцѣната представлява домътъ на Донъ Мигуелъ Сарафендо. Богато украсена стая съ драгоцѣнни исторически памятници, останали отъ времето на Герцогъ Алба и Филипа II. На една страна стои *шлемътъ* на знаменития рицаръ, а на друга *легентъ* на неговия вѣренъ оруженосецъ Санчо Паиса. По срѣдъ сцѣната върху единъ масса стои въздигната главата на знаменития конь на рицара — Розинандъ ; а около нея наредени въ видъ на украшения «Комаръ» и «Срѣдецъ». Донъ Мигуелъ Сарафендо и Гран-

От мистификаторския коментар към прозрачната като герои и събития политическа сатира, излиза, че „уличният псувач“, както враговете му ругаят легендарния Свирчо, и високият интелектуалец, творец

[17] **Богданов, И**. Българската литературна периодика. „Литературен форум“, 1995, с. 118.

[18] *С в и р к а*, бр. 30, 21. 09. 1884.

и естет Константин Величков, призван да облагороди с творчество, преводи, живопис, есеистика, изкуствоведски студии, художествени и академични институции „примитивния“ духовен пейзаж на родината си, чрез българските образи на Сервантес са решавали близо 2 десетилетия по същество общи културни задачи, а нещо за анонимните им помощници в тази кауза научаваме от стихове като тези на шуменския поручик. Модерният хуманитарист може да посочи в това единство съвсем основателно „дискурсивен ред“, „режим“, „диктат“ или „символичен трансфер“. По-примамливи обаче за литературоведска рефлексия изглеждат именно безредията и спорното съществуване на йерархиите между „висока“ и „ниска“ литература, между канонизираните имена на „вечни класици“ и невъзстановимата анонимност на „маргинални“ автори – не само като предизвикателство пред интерпретаторската рутина, но и като ориентири за реконструкция на пътя, по който най-вероятно е преминала българската литературна модерност.

III.
Иван Вазов – обект на вписване, канонизиране и разночетене

Цветан Ракьовски

Как се става класик? (Иван Вазов в Христоматията на Константин Величков от 1890 г.)[1]

HOW DOES ONE BECOME A CLASSIC? (IVAN VASOV IN THE CHRESTOMATHY OF K. VELICHKOV FROM 1890)

The article comments on two anthological collections - from 1884 (which Vazov and Velichkov issued jointly) and from 1890. The second is done only by K. Velichkov. Velichkov's attitude towards Vazov can be seen in the number of his works,published in the book. The second anthological collection puts the name and the poetry of Vazov among the classical writers.

Keywords: literary history, norm, anthology

Христоматията в българската култура на XIX в. има стойността на смесен сборник с текстове, които се разбягват като функции. В контекста на XIX в. тя прилича на дамаскинарската книжнина. Това доказва и скритият дамаскинар Петко Славейков със своята „Смесна книжка". През 1852 г. в Букурещ не може да се издаде друго пособие за обучение на деца, освен книжка, подобна на тази *детска* христоматийна сбирка. И въпреки че Славейков я нарича – подзаглавие „годишно периодическо списание"[2], това си е христоматия. Тя носи нескрита дидактическа на-

[1] Статията е част от работата ми по университетски проект на ЮЗУ „Н. Рилски" – „Литературните юбилеи и местата на памет" (Ч. II).

[2] Без да иронизирам морфологическите познания на автора и редактора, ще напомня, че подзаглавието на титулната страница е изписано странно като: „годишно периоди ческосписание".

гласа. „Смесна книжка“ е първият опит за създаване на обучаващо и добре премислено като насоченост помагало. Славейков обаче е имал пред очи не детето, а наставника. Т. е., със „Смесна книжка“ той не е създал детска книга (респ. „детска литература“), а христоматия за обучение. Не за четене **от** деца, а за преподаване **на** деца. И с това само напомням как се очаква да функционира сборникът *христоматия* (той е и антология, но за този дискурс в средата на XIX в. е все още рано).

Иначе няма как да се обяснят тежките наставления в „книгата“ как се стои в църква, какво е „човешкото тяло“ и възкресението на мъртвите, какво е „страшното съдовище“... Петко Славейков опитва да създаде христоматия като сборник със смесено съдържание, който, след дидактическа асимилация от наставника, може да се ползва за обучаване, за възпитаване на подрастващите. От тази гледна точка се вижда, че в „Смесна книжка“ има поне два функционални кръга с текстове: едните са за учителя, а другите – за заучаване от учениците.

Трийсет и две години по-късно, в 1884 г. „Българска христоматия“ на К. Величков и Ив. Вазов[3] е създадена заради друга рецептивна и въобще друга културна среда. Христоматията има пропедевтичната роля да образова, давайки примери. Дава ги, без да следва теория, но и все пак, влизайки в хипотетични теоретически очертания. Както се изразяват съставителите Вазов и Величков – книгата съдържа „образци по всички родове съчинения“. Това трябва да означава, че те събират в Христоматията най-високите текстове, естетически и прагматично най-представителните. Заради това е прието Христоматията да се мисли като пропедевтична книга, като своеобразна антология, подбор, даващ образци. В случая това са модели на употреба на езика – едни са информативни (какво са пирамидата, пустинята или лебедът); други изграждат научно познание (какво е влиянието на физическите закони върху устройството на обществата); трети са прагматични (как се пише писмо); четвърти – художествени.

През 1884 г. в христоматийния си подбор Величков и Вазов разделят прозата (том 1) от поезията (том 2). И с това не градят, а нарушават баланса[4]. В по-късната си „Христоматия“ (1890) съставителят

[3] **Вазов, Ив./Величков, К**. Българска христоматия. Т. 1., Т. 2. Книж. на Д. Манчов. Пловдив, Свищов, Солун, 1884.

[4] Причината е, че от близо 500 страници на том „Проза“ за художествената проза (роман и повест) са отделени едва 135 страници (с. 280–414). Останалия обем

К. Величков[5] събира в един том два пъти по-малко информация, която обаче има същата функция. През 1884 г. съставителите се нуждаят от два тома с общо около 1000 страници, за да подредят „образците“. Шест години по-късно, Величков смята, че първото издание е постигнало своите пропедевтични ефекти. Сигурно заради това в 1890 г. той съкращава обема в един том, компресира цялата първа книга „Проза“ (особено дяловете „описания и пътешествия“, „история“, „приказки“). И премества цялата част „роман и повест“ от дял „Проза“ в дял „Епическа поезия“. Спорно решение, но по аристотелевски вярно.

Първото заглавие от 1884 г. е „Българска христоматия“, а второто от 1890 г. – само „Христоматия“. Константин Величков е избрал неутралното име, за да освободи паратекстовия ред от свръхочаквания, че усвояването на теорията по словесност може да става само чрез българска литература. Тя, както малко по-късно ще каже Пенчо Славейков, е все още в „пашкулния си период“. За целта – може само да допълва идеята, че обучението става само с „образци“.

В 1890 г. Константин Величков ползва авторските права по съставителството си, като препечатва по-голямата част от поместените през 1884 г. текстове от съвместното издание. Със съкращаването на двата тома в един, прекомпозирането на отделните части и въвеждането на нови текстове Величков следва своята важна идея. Тази идея ще опитам да разчета оттук нататък.

1. „Христоматията“ на Константин Величков е издадена през 1890 г. в Солун в „скоропечатницата на С. Муратори & С-ие“. Подзаглавието сочи, че това е „сборник от избрани образци по всичките родове съчинения за горните класове на градските училища и гимназиите“. Иначе казано – учебник по словесност, облечен във формата на христоматийни текстове: някои са *научнопопулярни* („кит“, „коралови полипи“), други са *високохудожествени* (като Лермонтовия „Демон“), трети са *епистоларни* (писмо на Жорж Санд до сина ѝ Морис), четвърти са *историографски* (убийството на Сенека според „Анали“ на Тацит). Но един по-внимателен поглед ще покаже, че това са образци, от които един ученик се очаква да тренира познания по видовете езикови употреби – в общуване (как се пишат писма), в четене (на какви жанрове се дели литера-

---

запълват: приказки, басни, описания и пътешествия, писма, история, красноречие, разсъждения.

[5] **Величков, К**. Христоматия. Изд. *К. Самарджиев*. Солун. 1890.

турата), в научаване (примерно „смъртта на Атила“ или „политически живот на древните германци“).

Това са сфери на употреба, дискурсивни форми на езика, на които той се е „разделил“. Ето защо в последните години на XIX в., когато се довършва просвещенският проект, Ив. Вазов, К. Величков, Ст. Костов, Д. Мишев и други автори на христоматии от София, Пловдив, Солун създават модерните представи за езика – той не е единен и единосъщ; има различни употреби, дели битието и общуването според целите и функциите на човека в това общуване.

Константин Величков разделя своя „учебник“ по словесност (христоматия) на два дяла – Проза и Поезия, разбирани по-скоро в Аристотелев смисъл. В тези дялове на словото, които са диференцирани още по-скрупульозно[6], съставителят прилага 106 текста – те са екземплумпоразните жанрове и типове език. Всеки от тези 106 текста трябва да създаде нов хоризонт на очакване, че езикът не е само средство за общуване, но и за създаване на образи и на светове.

Заради това – съвсем в логиката на Аристотел, че езикът се дели на поезис и (историческа) проза – К. Величков поставя романа и повестта в рамките на епическата поезия. В случая той не се притеснява от възражения, че това са два прозаически жанра, внедрени в дял „Поезия“. Може и така да е – но романът и повестта са подчинени на художествено концепиране, имат своята художествена обработка: те са езици „техне“, както би се изразил Аристотел. По своите въобразени светове романът и повестта приличат по-скоро на епическите (поетически) светове от баладата и поемата, отколкото на прозаическите светове в историята на Тацит или в ораторската проза от „Третата филипика“ на Демостен[7]. Това е съображението на К. Величков да премести романа и повестта в дял „поезия“. Като исторически и като естетически хоризонти, които гради, съображението е безукорно.

---

[6] „Проза“ има 6 дяла: описания, характеристики, писма, повествования (летопис, мемоари, история), ораторски съчинения (духовно красноречие, светско красноречие) и разсъждения. „Поезия“ има по-диференцирана структура: **епическа поезия** [поема, приказки (народни, художествени), роман и повест, басни, балади, идилии]; **лирическа поезия** [песни (народни, художествени), оди, елегии, сатири, епиграми, антологически стихотворения, сонети и други]; **драматическа поезия** [трагедия, драма, комедия].

[7] Примерите са от „Христоматията“ на К. Величков (1890).

2. Как присъства в проекта за христоматия от 1890 г. Иван Вазов, съредакторът в предишното издателско усилие от 1884 г.? В съвместния двутомник „Българска христоматия“ от пръв поглед личи, че Величков е доминиращият съставител. Това се вижда от подбора, който плътно отговаря на системното му образование и познаването на френски, руски и италиански език. В двата тома на Христоматията Вазов участва така: в I том (Проза) той има три откъса от оригинални свои творби[8]. Във II том (Поезия) авторът вече се намесва решително, участвайки с 16 оригинални творби и 29 превода (предимно през руски език).

През 1890 г. К. Величков прави самостоятелен опит да дублира не обема, а целите на Христоматията. Както казах по-горе, той внася някои композиционни промени – това са важни, но не и радикални новости. Съставителят променя Книгата „Христоматия“ чрез нова композиция, а и чрез изкристализиране на доминиращ автор. Това е Иван Вазов. В един том от 402 страници този факт вече може да се изрази по-релефно, отколкото в два тома с общо към 1000 страници.

Да видим какво си позволява съставителят на „Христоматията“ през 1890 г., защото след тези шест години Вазов не е същият. Той вече е издал „Чичовци“ (1885), „Македонски сонети“[9], „Сливница“ (1886)... А и влиза в четиридесетата си година. И все още не е написал „Под игото“. Но и списание „Мисъл“ го няма все още; това значи, че него тепърва ще захванат да го оценяват радикално и по-скоро негативно.

В „Христоматия“ (1890) К. Величков публикува 18 творби от Вазов[10] в повечето от сферите на употреба на езика на литературата – сонети, повести, описания, епиграми, басни, балади и пр. Казано иначе, Вазов присъства из цялата система от дискурсивни хоризонти на езика; и по-точно – откриваме неговото име почти навсякъде в сложната жанрова система на литературата. Той има оригинален принос за нейното формиране и за началното нормативизиране на езика ѝ. И то на българската литература: казано направо – тази литература си има своя

---

[8] Това са: откъс от „Неотдавна“ (с. 109 и сл.), „Един кът от Стара планина“ (с. 112 и сл.) и откъс от „Митрофан“ (с. 408 и сл.).

[9] Цикълът „Македонски сонети“ излиза най-напред в сп. „Зора“ (1885, кн. 1), а след това е публикуван във второто издание на сб. „Поля и гори“ (1893).

[10] Тази цифра може да стане по-голяма, защото в христоматията има текстове без атрибуция. Така например в частта „Описания“ откъсът „Охридското езеро“ е без посочен автор. Това не е прецедент. В книгата има няколко подобни „анонимни“ текста.

гений (Иван Вазов), който въдворява естетическите норми във формата и идеологията на жанровете.

Все още младият поет има вече завиден сноп от културни роли в своя репертоар: създал е национално-величавите образи в българската памет („Епопея на забравените“, „Сливница“), разказал е преобърнатите светове на героическото („Немили-недраги“, „Чичовци“), обгледал е критически своето съвремие („Практическият человек“, „Апатията“[11]) и е отворил новата тема за родното, за природата като национална стойност (сб. „Поля и гори“). Но освен историята, съвремието, природата Иван Вазов обхожда и другата ниша в следосвобожденската култура – пропедевтичната: със своите „Стихотворения за малки деца“ той подготвя условията за пребиваването си навсякъде, из всички сфери на езика.

До 1890 г. Вазов има издадени 10 стихосбирки, освен това е публикувал разножанрови прозаически текстове като: „Неотдавна“, „Немили-недраги“, „Митрофан“, „Чичовци“, „Подпоручик Вълко“. Той има важно присъствие още и в „Христоматия по изучаване на словесността“ на Ст. Костов и Д. Мишев (1889). Фигурата му се разраства и преди официалния юбилей през 1895 г. Вазов вече е част от културния живот на България. Такава част, която на юбилея в 1895 г. ще бъде узаконена с прозвището „национален поет“, както го нарича в своя поздравителен тост Димитър Ризов.[12]

3. В своята „Христоматия“ Константин Величков вече очертава силуета на класическия автор.

Споменах, че Вазов има 18 оригинални творби в изданието на Величков. Освен тях, той участва в „Христоматия“ и с други девет преводни творби. От 29 негови превода в двутомника от 1884 г. Величков е оставил през 1890 г. само 9 превода. И то какви! Предимно поетически – Вазов превежда творби от А. Мицкевич, Ал. Пушкин, М. Лермонтов, В. Юго, П. Шели, както и части от две комедии на Молиер. При преводите на творби от Мицкевич или Шели е ясно, че българският автор е следвал руски вариант, а не полски или английски оригинален текст. Но това не е най-важното.

К. Величков е подбрал образцови текстове: образец за **елегия** – взема от Лермонтов („Сам излязох на поле широко“); образец за **балада** – от

[11] От стихосбирката „Гусла“ (1881).

[12] Вж. **Димитров, Е**. Литературната титулатура. – В: *Литературен вестник*, 4–10.02.2009, с. 6–7.

Пушкин („Удавеният“), образец за **ода** – от В. Юго („Той“). Личното присъствие на Вазов с образцова ода, примерно от „Епопея на забравените“, не е нужно. Нещо повече – той не е включен с която и да е своя ода в този раздел: достатъчно красноречиви са четирите примера за ода: от Хораций (2), от В. Юго и от Стоян Михайловски. Дванайсетте оди от „Епопеята“ са вече част от културната памет – през 1890 г. те вече седем години са в читателски и културен оборот. А и самият Вазов вече е наясно, че епическото време е минало, а споменът за него не може да бъде патетичен толкова дълго. Доказват го промените на идеологическия код в „Чичовци“ (1885), „Повести и разкази“ и „Драски и шарки“ (1893–1895).

Важно е да се види обкръжението, което съставителят К. Величков създава за важни Вазови творби. Ще посоча три примера:

Жанрът на образцовите **балади** се представя с откъс от „Изворът на белоногата“ (П. Р. Славейков), веднага следват „Горски цар“ на Гьоте и „Кулата“ на Вазов. Образцовите примери за **сонет** се откриват с „Тибър“ на Вазов, а веднага след това идват сонетите „Аюдаг“ на Мицкевич и „Лаура“ на Петрарка. Като първомайстор на сонета в българската литература Вазов е в Христоматията не с образец от неговите „Македонски сонети“, а с „Тибър“ (сб. „Италия“, 1884). Причината е в опита да се надхвърли конкретният идентификационен белег (Македония) и да се даде път на универсални символи – Тибър, старий свят, цезар, триумф. Те ще съответстват на такава универсална тема като любовната, която осмисля сонета на Петрарка.

Жанровото представяне на **роман и повест** започва с откъс от „Дон Кихот“, след това е частта „Гибел на Клавдия Фролло“[13] от романа „Парижката света Богородица“. Непосредствено след класиците са два пасажа от „Митрофан“[14] („Дакито и дядо Иван при ревизора“) и от „Чичовци“ („Волтерианци и елинисти“). Вазов направо скача в идеалното пространство на жанра – и нека спомена отново, той още не е написал „Под игото“. Откъсите от „Митрофан“ и „Чичовци“ са достойни да го наредят като наследник на Сервантес и на Юго. Толкова от Констан-

[13] Това е втората глава от кн. 11 („Creatura bella bianco vestita“ – „Прекрасно създание, облечено в бяло“, Данте). Главата разказва края на Клод Фроло, чието име в Христоматията е изписано като Клавдий.

[14] Повестта е печатана първо в сп. „Наука“, г. I, 1881 (кн. 5, 6, 7, 8). Заглавието е „Митрофан“; то остава и в самостоятелното издание от 1882 г. (на Д. Манчов). Вазов променя заглавието на „Митрофан и Дормидолски“ едва в изданието от 1892 г.

тин Величков. За сравнение: в първия том от „Българска христоматия“ през 1884 г. двамата съставители попълват жанровия раздел „роман и повест“ с 15 откъса, които трябва да бъдат образец на жанра. Тук – освен Юго и Сервантес – са и У. Скот, и Пушкин, и Дикенс, и Тургенев, и Толстой, и Каравелов, и Св. Миларов, и В. Друмев. В това разнообразие има и доста разноречия от идеологически и чисто формален признак. Те са избегнати от К. Величков в „Христоматията“ от 1890 г. – Вазов е оставен сам в светлината и в компанията на романисти, които създават образците.

Нека обобщя: в своята „Христоматия“ през 1890 г. К. Величков помества 27 творби с името на Иван Вазов – 18 са оригинални, а 9 са преводи. Това значи, че от общо 106 текста, малко над една четвърт са атрибутивно свързани с Вазов. За времето между 1884–1889–1890 г. той фигурира в три представителни Христоматии. Но едва в книгата на К. Величков името му се превръща в нарицателно за творчество, за литература. Историческата импликация, както би казал Х. Р. Яус, е в неизбежната възможност разбирането на първите читатели за това *„що е класически ценно?“*, да бъде допълвано, продължавано във времето.[15] В случая, когато една „Христоматия“ от края на XIX в. постави в диалог творби с почти двайсетвековна давност,[16] тя сговаря в момента на ползването си всички текстове. Всички текстове не съществуват сами по себе си, а като текстове образец.

Това би трябвало да се разбира така: пасажите от „Едип цар“ (с. 351) или „Шильонският затворник“ (с. 200) губят своя начален хоризонт на въздействие; в рамките на христоматийна сбирка от 1890 г. те започват да хармонизират функциите си – бидейки образцови, творбите на всички автори (воглаве с Вазов) придобиват „обществена функция да създават самото общество“.[17] Иначе казано, литературата става институционален инструмент, защото работи за естетическия опит на читателя.

Следователно през 1890 година К. Величков поправя хаотичния първи опит от 1884 г. Самостоятелната Христоматия не е само компресиран вариант на първата сбирка, издадена от двамата. Тя има вече не само

---

[15] **Яус, Х.–Р**. Литературната история като провокация към литературознанието. – В: Яус, Х.–Р. Исторически опит и литературна херменевтика. УИ „Св. Климент Охридски“. С., 1998, с. 48.

[16] Хронологически най-древни са откъсите от Омир, Софокъл, Тацит.

[17] **Яус, Х.–Р**. Цит. съч., с. 70.

отлична композиция, а и добре премерена идея. Иван Вазов е автор и преводач на една четвърт от текстовете. Той вече е вписан в историята на литературата и въобще в историята на словесността. Този автор, твърди чрез Христоматията си К. Величков, е вече класик. Също като Софокъл, като Лермонтов, като Дикенс, като Мицкевич... Така Вазов (като класик) става другото име на понятието за традиция. Той влиза в безукорния ред от велики имена, превърнали се в образцови творци.

Катя Зографова

Исторически, политически, социокултурни и държавни механизми на славата на Патриарха

HISTORICAL, POLITICAL, SOCIOCULTURAL AND STATE MECHANISMS OF THE PATRIARCH'S GLORY

The article goes back to two parallel events of celebrating two jubilees of Bulgarian National Poet Ivan Vazov, analyzing the historical and literary contexts and different organization and public perception.
In the first part of the paper the European background for Vazov's recognition and his contribution for creation of Bulgarian literature and its personification with the author is described as the reasoning for the first "small" jubilee, as introduction for the analysis of the second "big" doubled jubilee in 1920. It collects interesting facts about the translation, international publications of the novel "Under the Yoke" and critics about it. The core of the research is the way how the celebrations are organized the "official" in Sofia and the "people's love" in Plovdiv and specially the attitude of Ivan Vazov to those events. The institutionalization of the first and unique historical fact of official proclamation of Vazov for National Poet by the National Assembly and decoration with the highest Bulgarian order by the King Boris III, is opposed to the "Return" of the Poet to the town of his creativity – Plovdiv. Despite the unwillingness of Vazov for such ceremonial celebration he accepted it as the author states as "his last scarification" to Bulgaria, becoming the pillar of National Strength and Pope in the bitter years of National catastrophe after the World War I.

Keywords: Ivan Vazov; Jubilee; *Under the Yoke*; National poet;

Първият Вазов юбилей е наречен „източнорумелийски“, макар да е проведен в София с паралелни чествания в Пловдив и Сопот. Идеята за организирането на Вазов 25-годишен писателски юбилей идва от кръга на „източнорумелийските“ му политически съратници от Народната партия, които със сигурност си дават сметка за чутовната плодотворност на шестте пловдивски години в творческия му път. Сред приносите му от „пловдивския период“ се откроява и „Българска христоматия“, създадена в съратничество с Константин Величков... Сериозен мотив за юбилея обаче дава „Под игото“, писано в Одеса, довършено и издадено през 1894 г. като отделна книга в София. Юбилейният комитет през 1895 г. (тогава Ив. Вазов е едва 45-годишен) се е състоял от шестнадесет души: председател Васил Стоянов, подпредседател д-р Ив. Д. Шишманов, секретари Радул Канели и Христо Константинов, касиер Георги х. Бонев, и членове Д. Агура, М. Бъчваров, Д. Яблански, Г. Кърджиев, А. Матов, Ив. Пеев-Плачков, Никола Начов, Ив. Мърквичка, Ал. Константинов, Антон Митов и Йордан Иванов.

Многозначителен ми се струва фактът, че сред инициаторите на юбилея не виждаме името на видния управленец и Вазов другар Иван Евстратиев Гешов. Той е в основата и на Вазовия пробив на „Под игото“ в Англия през предишната 1893 г. В историята на юбилеите ни това е първият, посветен на писател, и вторият „пълен“ юбилей изобщо, правен в България – след този през 1894 г. за 50-годишнината на родната журналистика, за чиято рождена дата се смята издаването на сп. „Любословие“ от Константин Фотинов. Така Патриарха на литературата ни, първосъздател на почти всички родове и жанрове в нея, може да бъде определен и като родоначалник на българската юбилейна традиция, по която почитаме културните си класици! Точно затова той си заслужава „разглобяването“. Юбилеят на Вазов следва българското издание на „Под игото“, знаково изпреварено от английското. Макар преводачът му да не е посочен в него, най-вероятно това е оксфордският проф. Уилям Ричард Морфил, чието приятелство с Ив. Ев. Гешов датира още от работата му в бащината кантора в Манчестър, когато се сближава с английския славист и му помага в овладяването на българския език. Проф. Владимир Трендафилов е убеден, че Ив. Гешов е истинският премълчан преводач, а проф. Морфил е редактор. От запазена кореспонденция помежду им става ясно, че след 1891 г. Морфил е идвал в България и двамата сигурно са се срещнали. В писмо до проф. Шишманов пък англичанинът изисква третия том на „Сборник за народни умотворения, наука и кни-

жнина“ от 1889 г., в който е първата публикация на романа. Като знаем небрежността на Вазов към архивите му, допускаме, че може би е имало епистоларна следа към проф. Морфил, която не е достигнала до нас. Не е в характера на Вазов той да не проследи и да „няма пръст“ в процеса на първия превод и издание на книгата си... Разполагаме с писмо от 1893 г. на автора на предговора Едмънд Гос до Гешов, в което авторитетният критик споделя намерението си да издаде в своята международна библиотека „много четивната версия“ на Вазовия роман и го моли за съдействие в биографичната справка за автора... Тук Вазов отново изглежда „пропуснат“ да даде своите стратегически биографични версии, които по правило изготвя сам в други важни жизнетворчески моменти, но е извън съмнение, че приятелят и съпартиец Ив. Ев. Гешов си е свършил работата. Имам предвид факта, че в тълкуванията и на Гос, и на авторите на предговорите към препреводите от английското издание Вазов е представян като пряк участник в описваните от него събития. Назоваван е прототип на Бойчо Огнянов! Тъкмо обратно – българските му критици и на първо място Захарий Стоянов ядовито посочват несвидетелската му позиция по отношение на Априлското въстание от 1876 г., малодушието му да напусне панически страната. Вероятно Ив. Гешов е в основата и на героизиращата автора представа на английските ценители на Вазовия роман, след което тя е тиражирана и из Европа. По-същественото обаче е, че не авторовата личност, а качествата на самото произведение, особено подчертаваната му разказваческа *„свежест“*, е била най-сериозното основание за адмирациите към „Под игото“ от чужденците. И е факт, че книгата попада в серия престижни световни литературни поредици след английската, която го поставя до име като Достоевски! Така например в датското издание от 1900 г. „Под игото“ отново, подобно на английското и норвежкото, е всред знаменити световни романи, дори стои на първо място, преди произведения на Балзак, Стендал, Гогол, Мередит, Стивънсън... Ангажирането на авторитети като Гос и още повече като Луи Леже във френското издание от 1897 г. допълнително усилва ефекта на прославата. Особено щедри са хърватите, които в лицето на поета Иван Харамбашич назовават „Под игото“ „величествен роман“, „омировска епопея“, сравнима с шедьоври на Толстой и Сенкевич...

Издателската и популяризаторската политика на отличния политик Ив. Ев. Гешов е видимо продуктивна. През 1894 г. той публикува статия „Ив. Вазов и английската критика“, след което в. „Дума“ форму-

лира следното национално самообвинение: *„...факт е, че чужденците ни отвориха очите да се взрем в нази си, да видим що имаме и да отдадем принадлежащото му се внимание. Цели пет години има, откакто романът „Под игото“ се появи, но цели пет години той тъна в ония прашни и киречлии страници на прочутия „Сборник“*[1]*, плесенясал и подслонен на усойност“...* Изследователите на английската и на европейската рецепция на романа професорите Александър Шурбанов и Майкъл Холман[2] констатират безапелационния факт, че след престижното лондонско издание „... интересът към романа расте. Вазов получава молби за съгласие книгата да бъде преведена на руски, полски, хърватски и други езици. Българският печат се изпълва с трескави (невинаги достоверни) съобщения за нейни вече реализирани и предстоящи чужди издания/.../ От друга страна, чуват се и гласове, че около интереса към Вазов в чужбина се вдига прекалено много шум, който едва ли не той самият създавал. Така или иначе, шумът свършва добра работа – през есента на 1894 г. „Под игото“ най-сетне излиза като книга и на български, и то в богато илюстрованото издание на Т. Ф. Чипев (1867–1944), в което участват художници като Иван Мърквичка и Антон Митов. Без да пропускаме Обербауер. И ако все пак не сме убедени, че Вазов лично е „шумял“, то съвсем сигурно е, че именно той обмисля и осъществява качествата на книжното тяло и онова, което днес наричаме рекламна стратегия около неговата поява. Знаем как упорито е инквизирал актьорите от Народния театър да позират за портретните илюстрации на романа![3] Разполагаме с интригуваща публикация от това време – призива на в. „Свобода“ от 1890 г. за обнародването на „Под игото“. Следват откъси от предговора на Гос и похвалните четири английски отзива за романа. Изводите на тандема анализатори Ал. Шурбанов – М. Холман са два. По тази практика „Чипевото издание сякаш предвкусва комерсиалния вид на днешните популярни книги“ и вторият, конкретно по отношение на Вазов: „С всичко това, изглежда, се надява да засрами, да стресне, да свести сънародниците си, на които е поднесъл този безценен и недооценен от

---

[1] СбНУНК изд. на Министерство на просвещението и науката, редактор проф. Ив. Шишманов.

[2] Вж. предговора към луксозното издание на „Под игото“ на изд. „Захарий Стоянов“. С., 2015.

[3] **Михайлов, Д**. Снимките на Боримечката. В: Иван Вазов. История. Поетика. Диалози. Велико Търново, 2016, с. 271.

тях дар.“[4] Проф. Ив. Шишманов, публикувал Вазовия роман в „плесенясалия“ Сборник, също дава своя принос за работещата горестна опозиция в рецепцията му – продължаващото „триумфално шествие през европейската литература“ – срещу *„низките, дребнавите нападения, които в последно време се сипят из една пигмейска среда и целта на които е да произведат един вид baisse в общото възхищение, с което биде посрещната идеята за 25-годишния юбилей на Вазова“*. Тук проф. Шишманов е неочаквано груб и краен – все пак става дума за неговия университетски колега д-р Кръстев и за кръга „Мисъл“ в лицето на Пенчо Славейков, който в статията си „Един стар херой“ задава и доста уместния въпрос – как така един 45-годишен писател изисква обществото да прояви към него „божеска“ възхита?

В така изградения от стратезите си романов евроконтекст Вазовите честванията придобиват свърхсмисъл на феномена закъсняло ускорено развитие, в което „Юбилеят на Вазов е всъщност юбилей на българската литература, на българската поезия...“.

Европейското е притеглено и в ценностната скала на родната книжнина от самия Вазов – в неговите автобиографии, мистифицирани като биографии. Всъщност европейското вписване започва от скромната софийска полица с побългарените книги, четени от баба Съба на домочадието и „първенеца“ Иванчо. Струва ми се, че в конструкта на автобиографичните си опуси Вазов е преживявал легендарната полица и като своеобразен неназован прототип на знаменитата двутомна „Българска христоматия“ от 1884 г. като нейно надграждане от поета, усвоил образците от руската и френската литература.

Вазовите противници – пряко или посредством изразителни псевдоними като *Сатонински* или *Любомир Цаклин* – на свой ред го принизяват чрез европейски образи с пародиен характер. Да си спомним източнорумелийския период, когато той е иронично назоваван *„пловдивския Петрарка“ или „поета Хайвазов“*.

Но нека вече съпоставим **двата Вазови юбилея** и да направим сравнителен анализ на честванията в София и в Пловдив. Всъщност най-разкошната вещ във Вазовия музей, сребърната лира (знаменита и поради скандала заради преподаряването ѝ на Евгения Марс и последващото ѝ продаване от обдарената на музея), творецът получава не за втория си, а още за първия си юбилей. Ив. Вазов е лироносец и лавроносец още през

[4] **Вазов, Ив**. Под игото. Предговор от Ал. Шурбанов и М. Холман. С., 2015. с. 18.

1895 г. Това предначертава апотеоза му при т.нар. голям юбилей през 1920 г., когато вече е придобил всенародното си признание, превърнал се е в стопроцентов „народен поет“. И все пак, двата юбилея си приличат, поне при провеждането им в столицата. Б. Ангелов е обобщил: „През 1895 г. с честванията биват натоварени всички етажи на модерната институционалност – от министър-председателя и Народното събрание до научните, образователните и творческите съюзи и учреждения, – а през 1920 г. тържествата са проектирани в Деня на независимостта на България, за да се наблегне върху тъждествеността между българската държавност и Вазовата художественост“.[5] Разбира се, съпротивата при първия юбилей е по-напориста, може би затова при тържествената си реч Вазов решава да трогне публиката с реторичния обрат, че на мястото му трябвало да стои Петко Славейков, за *„да приеме лаврите на народната признателност“* (старият писател умира същата година, в навечерието на готвения за него голям юбилей). Като знаем колко дълголетна и непомерна е враждата (и политическа, и литературна, и лична) на баща и син Славейкови с Вазов, очевидно е, че трябва да четем подобно изказване като защитна юбилейна стратегия на реалния лавроносец – избраник на Фортуна.

Диаметрално противоположно ни изглежда отношението на Вазов към неговия ВТОРИ ЮБИЛЕЙ. През 1920 г. класикът, колкото блестящ литератор, толкова лош оратор и което е по-важното – патриотичен писател в ситуация на национални погроми, преживява болезнено краха на идеята за обединение. Чувства вина и заради „зоологическия“ си патриотизъм, с който по време на Балканската и Първата световна война е вдъхвал щурмови надежди на народа си, възторжено възпявайки фронтовите ни победи. За психологическата съпротива на Патриарха срещу юбилея допринася и усещането за вина и житейска умора, както и самовнушението му, че е постоянно болен[6]. Вярваме в искрената му реакция срещу втория юбилей, породена и от тъмното му предчувствие, че скоро след това ще умре (както и става – Вазов си отива още следващата година). Класикът неведнъж се опитва да откаже (включително и официално) замисления проект за грандиозен, общонационален, при това двоен юбилей, посветен на 50 години на творческата му дейност и 70-го-

[5] **Ангелов, Б**. Първият Вазов юбилей и европеизирането на литературната институция. – В: Краят на модерността? Култура и критика. Част III. С., 2003, с. 83.

[6] За повече вж. **Зографова, К**. Здраве и дълголетие, болести и хипохондрии на Вазовци. В: **Зографова**, К. Хроники на Вазовия род. С., 2020, с. 280–295.

дишнината от рождението му. Имаме свидетелството на Борис Вазов: *„Известно е, че брат ми не желаеше юбилея, който стана въпреки него. Той казваше „Юбилей, това значи край“. Край на дейността и на живота. Дума*та „юбилей“ му звучеше някак погребално и го отблъскваше. Но той бе принуден да приеме.“[7] Самият поет се пита*:* „Защо ми е нужен юбилей, аз не търся слава, аз съм скромен човек. Ах, този Шишманов, направи ми най-голямото зло!“

Защо обаче в крайна сметка приема? На първо място – осъзнава мисията си на стожер на нацията в тежкия момент след войните, след Ньойския диктат от 1919 г. Разумява, че трябва да изиграе последната голяма роля на историческата сцена – тази на едничкото въплъщение на разбитите идеали за целокупна България! Така Вазов принася заключителна жертва на Отечеството, отговаря на очакванията да бъде харизматичната, възвисяваща личност за унилите и демотивирани българи. Несъкрушим в своята патриаршеска осанка, упованието, че България въпреки всичко ще се съвземе и ще пребъде във времето. Сцените на тази колосална роля са: Народният театър и знаменитият балкон на дома му, под който с часове дефилират неговите официални и неофициални поклонници...

Нека се вгледаме в процедурата, по която е породен и осъществен юбилеят през 1920 г. Първо – инициативните комитети са не един, а два. Безпрецедентен факт в цялата културна история на България е обявяването на Вазов за народен поет с нарочен Закон на Народното събрание! Емил Димитров отбелязва: „Това обаче е единствен акт не само в историята на България, но и, изглежда, изобщо в световната история и култура, наш, български „принос“ – пренос на парциално–своето, в универсално–чуждото“.

Слава Богу, посланието, излъчено от пловдивските юбилейни честването, е различно, макар и те съвсем да не са лишени от помпозност. Съществено е, че са обявени като символно ЗАВРЪЩАНЕ, КАТО ПОСРЕЩАНЕ на родно чедо. Сякаш става дума за Сопот! Но не е ли Пловдив духовната родина на Патриарха? Метафората на завръщането е съвършено уместна. Защото Пловдивският период (1880–1886) е бил звездният личностен и писателски разцвет на младия, 30-годишен творец.

Сред безценните дарове още в първия юбилей Патриарха получава и различими пловдивски знаци на почитта – като прекрасната сребърна

[7] Сб. Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 71.

мастилница с фигурката на Ника, която стои и днес на бюрото му. С поставянето ѝ в кабинета му като че ли е дадено началото на бъдещата музейна колекция! Самият Вазов в свое интервю за втория юбилей я визира така: *„На писмения стол се виждат скъпоценни и хубави писмени принадлежности, дарени поету по случай на 25-годишния му юбилей... В малката библиотека до вратата фигурират подвързани всичките съчинения на Вазова и чуждестранните преводи...“*[8]

Този основен фонд е наличен, когато през 1920 г. удря тържественият гонг на втория Вазов юбилей, който всъщност може да бъде тълкуван и като репетиция на бъдещия музей. Защото от юбилея до визуализацията на музея, направена от проф. Ив. Шишманов с прякото участие на живия класик, има само една крачка.[9]

Поради юбилея, а сетне и заради музея тече сериозна законотворческа дейност. Издаден е Указ № 73 от Н. В. Цар Борис III и решение на Народното събрание за провъзгласяването на Ив. Вазов за народен поет и придобиването на впечатляващо парично „народно дарение“. В тържествения ден класикът получава грамота на СУ, с която го обявяват за почетен доктор на университета. Получава и най-високия национален орден „Св. св. Кирил и Методий“ с лента и звезда, който се връчва на коронowани глави. Лично Царят му го отнася у дома.

Солидарната почит от непримирими врагове като Цар Борис III и министър-председателя Александър Стамболийски, който изпраща телеграма от Прага, е показателно за Признанието:

> Велики българино,
>
> Вие сте първият, на когото никой в България не оспорва заслугите и който заслужено се радвате на общата народна обич. Вие, в новия български език и литература сте истински баща на българския народ и сте най-достойният брат на апостолите Кирил и Методий. Без Вас аз не мога да си представя на какво бихме приличали!
>
> Гордейте се, че създаденото от Вас поколение Ви оцени още приживе. Вашият юбилей е същевременно тържество на културното възраждане на българския народ. Приемете моя сърдечен поздрав.
>
> Александър Стамболийски[10]

---

[8] **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 20. С., 1979, с. 363.

[9] За повече вж. **Зографова, К**. Знаменити. Забравени. Забранени. С., 2015.

[10] Телеграма за юбилея 1920 г. Цит по: **Вазов, Б**. Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 65.

Министърът на народното просвещение му дарява златния си часовник с монограм, със сигурност без да подозира, че тъкмо швейцарската марка „Бреге“ е възпята и от великия Пушкин в романа „Евгений Онегин“... Сред щедрите дарове са платното „Македонка“ на Ив. Мърквичка, поднесена от дружество „Чех“, сребърен венец от македонската емиграция, калиграфските поздравителни адреси, изработени от художници като Мърквичка и Харалампи Тачев, морският пейзаж от Райко Алексиев, скулптурният барелеф от Андрей Николов, живописните „Цветя“ от Елисавета Консулова-Вазова и т.н.

А какво се случва в Пловдив през 1920 г.?

Макар формално да изглеждат сродни по структурата си – амбициозни, масови, представителни тържества, софийският и пловдивският юбилей имат различни логики. В първия случай става дума за одържавяване на почина, при това мимо волята на самия юбиляр, във втория доминира общественият му характер. Инициатор и двигател на пловдивския юбилей е Недко Каблешков, виден адвокат и общественик, който още през 1901 г. се е отказал от участие във властта, включително и да стане кмет на града! Братовчед на апостола от Априлското въстание Тодор Каблешков, Недко е наричан „съвестта на Пловдив“. Съратник на най-големия благотворител на Пловдив, тютюневия магнат Димитър Кудоглу, самият Н. Каблешков дарява библиотеката, огромния си архив и имотите си на Пловдив. Изобилни и високоестетични са пловдивските знаци на почитта към Патриарха. На първо място – дипломата, с която Вазов е провъзгласен за почетен гражданин на Пловдив по повод 50 г. от литературната му дейност; до лирата, везана със сърма, с надпис „Загорка“, подарена на Патриарха от неизвестна почитателка, веселата бъклица от художника Никола Ботушаров или изящната рисунка от Димитър Андреев–Андрю „Джамбаз тепе, улица“.

Уви, малко са съхранените реликви от царственото посрещане на Вазов в града на тепетата за втория му юбилей, когато улица „Станционна“ е преименувана на „Иван Вазов“. Макар в. „Юг“ да свидетелства, че кинематографически апарати са заснели великолепието на празника, днес разполагаме реално с единствена качествена оригинална снимка „Вазов в колесницата“, притежание на Софийския музей. Всъщност най-ценните артефакти – и от първия, и от втория Вазови юбилеи, и софийските, и пловдивските – в голямата си част са притежание на същия музей.

И тук стигаме до специалния „Законопроект за съхранение дома, покъщнината, ръкописите и подаръците на покойния поет Иван Вазов“, въ-

обще до крутите законотворчески практики на земеделското правителство, погазващи Закона за старините от 1911 г., Завещанието на Патриарха и самата идея за авторско право. Нека цитирам безпардонните думи на министър-председателя Ал. Стамболийски: *„Великите хора немат жени, немат семейство; техното семейство, техните деца – това е народа, това е родината. И ако искате, великите хора немат наследници...“*[11]

Саморъчното завещание на Иван Вазов се пази в музея му в София. Не е писано преди смъртта на Патриарха, а цели 12 години по-рано – носи датата 15.11.1909 г. Друго не е открито, няма и поправки, и допълнения към настоящото. Според него къщата на тогавашната ул. „Вълкович“ №13, единствената недвижима собственост на Ив. Вазов, се разделя между братята и сестрите му. За „универсален наследник“ е определен Борис Вазов. Като юрист той трябва да го приведе в изпълнение. Посъществено е, че най-малкият брат е избраният да обгрижва литературното наследство на Патриарха. От семейството единствен той като журналист е професионално отдаден на словото.

И все пак Борис, по това време сам в София (Елисавета Консулова-Вазова е в Мюнхен), се е почувствал „като луд“ от тази неочаквано сполетяла го чест: *„Аз, който не съм се надявал на нищо, съм отрупан от покойния ми брат с голяма благодетелственост и съм натоварен да пазя неговата памет...“*[12]

Универсалният наследник вероятно се е притеснявал от реакцията на близките си (та нали сестра им Вела се е грижила всеотдайно и ежедневно за Патриарха, в нейните ръце той е издъхнал), но проблемите идват от другаде. Възниква скандален казус по наследството на Иван Вазов между земеделското управление и родствениците. На 24.11.1921 г. министър Стоян Омарчевски изпраща доклад в Министерския съвет с предложение къщата на класика да стане музей, по което има пълен обществен консенсус. Издадено е постановление, според което за собственост на музея се обявяват всички ръкописи, вещи и юбилейни дарове на поета. Предвижда се управлението на музея да бъде поверено на директора на Народната библиотека (по това време писателят Стилиян Чилингиров).

Борис Вазов започва отчаяна битка с властниците, спрямо които той е и в политическа опозиция. Пише молба-изложение до председателя на

---

[11] Запис от делбата по Вазовото наследство. 44 заседание на ОНС на 8.02.1922 г.

[12] Писмо до Ел. Консулова-Вазова от 26.09.1921. Ръкопис. Семеен архив.

Народното събрание, търси съдействие от земеделските министри (един от тях е писателят Цанко Церковски), от самия Ал. Стамболийски.

Цар Борис III подписва указ, според който комисия по старините – с председател проф. Андрей Протич (директор на Народния музей) и членовете Ст. Чилингиров, проф. Б. Филов, проф. Г. Кацаров и др., на 7.12.1921 г. е решила да се направи инвентаризация на ценностите в дома на класика. Със съдействието на Вазовите наследници.

На свой ред Б. Вазов ангажира Съюза на българските учени, писатели и художници за своята кауза. В началото на 1922 г. той отправя писмо до Народното събрание за зачитане на Иван-Вазовото завещание. Лидерът на опозиционната Народнопрогресивна партия Т. Теодоров пледира за същото в Парламента. През 1923 г., след превратa и падането на БЗНС от власт, битката в крайна сметка печелят наследниците. Според Закона за отчуждаване на недвижими имоти в полза на държавата е направена оценка на двуетажната къща с пристройка и двор, както и на движимите ценности в дома и те са откупени на прилични за времето си цени. През лятото на 1924 г. са вече собственост на държавата и музеят може да бъде уреден. Той е открит през 1926 г. и оттогава до днес е най-обичаният и посещаван литературен музей в столицата.

Разбира се, когато днес анализираме тежкия софийски юбилей и музей и пловдивските Вазови тържества през опозицията *етатистко – обществено*, неизбежно огрубяваме схемата. Официозността на софийския юбилей има своите забележими корективи: всеки от „поръчковите“ изпълнители на проекта (художници, калиграфи, скулптори) прави и своя ЛИЧЕН ЖЕСТ към народния поет, което балансира институциалността, придава топлота и естественост на Вазовата канонизация. Такива са например живописната работа „Старец“ от Мърквичка, приятелските дарове от Жеко Спиридонов, Петър Морозов, Александър Добринов, портретували достолепно или шеговито самия него или обичните му места. Менюто на гала вечерята в „Юнион клуб“ е назовано според творчеството на писателя и също е интимно-ежедневна реплика към помпозността, която поставя живия творец в контекста на вечността: пудинг Боримечка, кафе Хаджи Ахил, супа ала Странджа (боб чорба, както можем да се досетим).

И все пак, вторият юбилей-завръщане на Вазов в Пловдив е АЛТЕРНАТИВА на софийския с ВЛАСТОВАТА УПОТРЕБА НА КЛАСИКА ОТ ДЪРЖАВАТА В БИТНОСТТА МУ НА „НАРОДЕН ПОЕТ“. Както пише в. „Юг“, „величественото посрещане“ на Вазов в Пловдив е преди всичко

КУЛТУРЕН ПРАЗНИК, който подкрепя самочувствието на града КАТО СТОЛИЦА – вече НЕ НА ДЪРЖАВНА, но несменяемо КУЛТУРНА.

В заключение: фазите на Вазовата прослава у нас могат да бъдат четени като печеливша персоналистична, обществено-политическа и държавническа стратегия, макар нелишени и от преднамерена манипулативност „свише“. Те не успяват да бъдат повторени от никой друг български писател. Най-близкият пример е Кирил Христов – официално автор на юбилейна брошура за Вазов през 1920 г., таен злословец за Патриарха в дневниците си... Може би защото той така и не сбъдва амбицията си за собствен голям юбилей?

Вторият Вазов юбилей има ефект на перманентната прослава. Дори когато изтощеният от този „безкраен празник“ Патриарх се опитва да отскочи инкогнито и да си отдъхне на морето през 1921 г., в Бургас му спретват неформален изблик на народна обич... Млади хора го носят на ръце до морето и обратно до хотела!

Разбира се, няма да бъдем справедливи и точни, ако премълчим, че не само към първия, но и към втория, официалния юбилей на Вазов, има и убедителни негативни гледни точки. Най-експресивна и безпристрастна е Гео-Милевата, публикувана в сп. „Везни“ (вж. Приложения). Макар да е удостоен с Почетен знак за честването на народния поет, прави чест на публициста, че е изразил публично неприятното си виждане, че старият поет е развеждан „като мечка“ от земеделския министър Стоян Омарчевски по време на юбилея си. Както подобава на пламенния Гео, становището му е съвършено различно от стотиците други.

Самият Вазов ни шокира с коментара си за едно от юбилейните дарения – телефон. Брат му Борис е категоричен: *„ужасяваше се от новостите“*, но спомените на Ст. Чилингиров за отказа на стария поет да борави с модерното техническо съоръжение днес звучат потресаващо! Иван Вазов е изпитвал страх от *„тая дяволска работа“* и е заявявал: *„той ми е най-неприятният подарък, който ми се поднесе за юбилея“*[13]. (Това е многозначителна разлика от братята му генерали, които имат пиетет към техническите нововъведения.) Личните фобии на Вазов обаче не са пречка за въображението му като автор на фантастичен разказ, почти непознат на читателите – „Последният ден на XX век“ от 1912 г., където е описан доста детайлно видеотелефон, наречен от него „фоноскоп“: *„Царят остави депешата и се приближи до апарата на*

[13] **Вазов, Б**. Иван Вазов в спомените на съвременниците си. С., 1966, с. 392.

стената (фоноскопа). Натисна нещо и той издрънка. След минута атаратът сам издрънка. Царят тогава приближи устата си до тръбата, а с очите си, като гледаше в едно стъкло над нея извика: – Константине, добър ден!“[14]

След смъртта на Вазов несвършващото честване на делото му преминава от юбилеите към устройването на музеите му, общо три на брой в малка България: в София, в Сопот и в Берковица. Доброто им поддържане от държавата и от общините, всенародната популярност от създаването им до днес са още едно свидетелство за изключителната, наистина Патриаршеска прослава – непомръкващата почит към националния класик – първомайстор на словото.

[14] **Вазов, Ив**. Софийски разкази. С., 2020, с. 328.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ВТОРИЯТ ЮБИЛЕЙ НА ПАТРИАРХА, ОТРАЗЕН В ПЛОВДИВСКАТА ПРЕСА

В-к „ЮГ“ – бр. 591, 20 октомври 1920, с. 2

ЮБИЛЕЯТ НА ВАЗОВ. Тържествата в София

50-годишният юбилей от началото на литературното творчество на Вазов особено тържествено бил честван в столицата. В 7 ч. сутринта по нареждане на началника на гарнизона отслужена „военна почест“. В 8.30 часа в дома на поета пристигат министърът на просвещението Омарчевски с организационния и юбилейния книжовен комитет. В 9.00 пристигнал цивилен цар Борис III и му поднесъл ордена „Св. св. Кирил и Методий.“ В 10.00 ч. пеш, акламиран от множеството, Вазов се отправил към Народния театър – мястото на тържеството. Там били царят, всички бивши министри, книжовници, професори, депутати, настоящи министри, писатели, артисти. Изпълнен националният химн и кантата за юбиляра. Дълга реч произнесъл министърът Омарчевски, който му поднесъл указ за народно дарение от 100 000 лева върху пергамент със старинен български надпис. Приветствие от председателя на парламента, министърът на железниците Недялко Атанасов дал на Вазов безплатна карта за пътуване; за да отиде на повече места, където народът жадува да го види. От страна на БАН Милетич го прогласил за академик. Ректорът на СУ Методи Попов съобщил решението на Софийския университет – Вазов да стане доктор по славянска филология (първи доктор на СУ). Приветствия от началник-щаба на армията, Св. Синод, кмета на София, Съюза на българските учени, от Съюза на бълг. писатели, директора на Народния театър, представител от Сопот, директорът на Художественото индустриално училище, Дружеството на столичните журналисти, софийски гимназии и прогимназии. Поетът се разплакал, когато техният (на гимназиите) представител Черноколев го приветствал с 2 ученички, едната от които приветствала Вазов от името на родината. От името на Македонската организация приветствие от Каранджулов с 2 девойки в македонска носия, като положил сребърен венец върху главата на юбиляра. Поради невъзможността да се прочетат всички адреси, те били изложени на видно място. В отговор имало прочувствена реч на Вазов. Оттук, акламиран от множеството, изпратен от министъра на просвещението, окръжен от двата комитета, Вазов бил сниман от разни кинематографически апарати, след което се отправил за дома си. Цели 2 часа ученици и ученички, разни организации и дружества

дефилираха пред къщата на поета. В присъствието на гостите от Народния театър в 18.00 часа се дало гала-представление на „Хъшове“, накрая имало тържествена вечеря в „Юнион палас“. По случай юбилея раздадени много ордени. Забележителен факт е, че били наградени много жени, сред които съпругата на премиера, на министър Турлаков, артистки и артисти, писатели, художници и журналисти.

ВАЗОВИЯТ ПРАЗНИК В ПЛОВДИВ

Сутринта в 8.30 часа отслужен молебен за здравето на поета в „Св. Богородица“ с множество и официални лица. Оттам шествие, водено от 2 военни музики, предвождало шествието до Военния клуб. Кратка реч на Н. Каблешков. След пладне имало народно увеселение в градината „Цар Симеон“ с хора и танци под звуците на военната музика. В чест на юбиляра прието решение улицата „Станционна“ да бъде преименувана на ул. „Иван Вазов“.

„ЮГ“, бр. 597, 2 ноември 1920, с. 1

ИВАН ВАЗОВ В ПЛОВДИВ. Програма за посрещането му.

Очаквало се писателят да посети града на 7 ноември. Комисия от трима граждани ще тръгне за София, за да вземе Вазов в специален вагон. Представители на всички организации в града с учителския хор посрещат народния поет на пловдивската гара, като преди това комисия от 50 души ще посрещне Вазов още в Белово. В Пловдив ще го посрещне кметът, председателят на Българския учителски съюз.

„ЮГ“, бр. 596, 5 ноември 1920, с. 2

ИВАН ВАЗОВ В ПЛОВДИВ. Програмата по посрещането му

Поетът щял да бъде в Пловдив на 7 ноември. Комисия от трима граждани на 6 ноем. щяла да тръгне за София, за да вземе със специален вагон поета. На 7 ноември комисия от 50 души заминава за Белово, за да приветства Вазов при влизането му в Тракия. Същият ден в 15.00 часа комисия от представители на всички организации в града и ученическият хор посрещат поета на пловдивската гара, където кметът и председателят на БНС съюз ще го приветстват за добре дошъл.В 15.30 Вазов ще бъде понесен на ръце от комитета до приготвената колесница, акламиран от членовете на спортните дружества и военната музика. В 16.00 часа шествието поема в следния ред: конната музика на 3 конен полк, ескадрон от същия полк, д-во „Тракийски юнак“ и футболните дружества в униформа, Колоездачното дружество (без колела, но в униформа), Ловджийското д-во, БНС съюза, хор

при Мъжката гимназия, духовенството, колесницата, следвана от комитета, опълченците с ордени и униформи, военната музика, прогимназиите, Девическата гимназия, Висшият педагогически курс, Мъжката гимназия, Духовната семинария, търговските училища, подвижен шпалир от войници.

В 16.30 часа шествието пристига на площад „Цар Симеон“, като на площада множеството е подредено в следния ред при главния вход: о.з. офицери, Дружеството на о.з. подофицери, вляво – занаятчийските организации, сиропиталищата (северната страна), на източната страна – инвалидите, държавни и общински служители, гражданството, гарнизонът в шпалир и околовръст. В 17.00, часа приветствена реч от д-р Салчев и откриване „катедрата от страна на поета“.

На 8 ноември във Военния клуб – утро на учащата се младеж за поета, а от 21.00 часа – банкет във Военния клуб. На 9 ноември поетът ще посети учебни заведения.

„ЮГ“, бр. 611, 21 ноември 1920, с. 1, с. 2

ИВАН ВАЗОВ В ПЛОВДИВ

Народният поет Иван Вазов, утре на 3 часа след пладне, ще пристигне в града ни. Пловдивчани му готвят тържествено посрещане, каквото подобава на заслужилия литературен деец... Тържеството имало голямо значение за града.

***

На несравнимата обич на пловдивчани Патриархът отговаря с реч – истинска апология на благословено плодотворния за духа му Град:

„Да, Пловдив, с хубавата своя история; Пловдив, в който през времето на робството биеше най-силно пулсът па българското сърце; огнището па светлината, което изпрати пожарна искра по всички краища па България, който пръв издигна знамето па борба за черковна независимост и роди славни деятели по народното възраждане; Пловдив, който и подир Освобождението беше в продължение па няколко години политически и духовен център на Южна България, удивляващ чужденците със своя всестранен напредък, със своя интензивен културен живот.

И чини ми се, че тоя духовен подем най-много, ако не всецяло, се дължи именно на Пловдив, на неговото просветено общество, което ме съгряваше със своята отзивчивост и съчувствие; на пловдивската великолепна природа, която ме въодушевляваше; на пловдивското синьо небе и пловдивския въздух. Ето защо, аз се чувствам щастлив в тоя мой втори роден град, дето получих най-чистите си вдъхновения, дето моята муза крепна и моят дух се окрили.“

Мая Горчева

„Рожкове обичате ли?“ La Gaya Scienza за литературата и езика на Вазовите „Чичовци“

“DO ZOU LIKE CAROB FRUIT?”
LA GAYA SCIENZA ABOUT LITERATURE AND LANGUAGE IN VASOV‘ S “CHICHOVZI”

Vazov’s novelette and the way it is interpreted starts from the paradoxical comparison of the world of Vazov’s Chichovtsi with *gaya scienza*, which Nietzsche talks about in a book published in 1882, three years before Vazov’s novelette. This chronological proximity and moreover the coexistence of both texts in modern reception are a good reason to outline some peculiarities of Vazov’s narrative: the cult to “health”, the upbeat harmony and cheerfulness, the humor and language that has become hard to read by today’s generations.

Keywords: language, fictional speech, humor, gaya scienza, reception

да е обиколил всички брегове на идеалното „средиземно море“ [...]

Фр. Ницше, „Веселата наука“[1]

Рожковете са плодовете и дръвчета с прекрасни розови цветове, разпространени по средиземноморските брегове. След като опадат цветовете, се образуват шушулки със сладки зрънца, използвани от най-стари времена за подсладяване на храната. Въпросът, с който започнахме, задава един от героите на Вазовата повест „Чичовци“, Хаджи Смион,

[1] **Ницше, Фридрих**. Веселата наука. Прев. Харитина Костова-Добрева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994, с. 245. По-долу цитираме откъси от същото издание.

който започва разговор за „ползователните“ рожкове със студент от северните руски краища, за когото те носят рискове – „те вредят зъбите“. С аромата из цветовете на рожковите ще започнем и нашата пледоария за „ползователното“ средиземноморско „весело знание“, но и за рисковете му в трезвогледите северни земи на Вазовите „Чичовци“.

Насловът на предложения прочит събира български с окситански език, „галерията типове и нрави български от турско време“ със знанието, което възпяват провансалските поети от далечното средновековие на XII–XIV в. Съпоставката между Вазовите чичовци и слънчевата „весела наука“ на Ницше изглежда колкото парадоксална, толкова и претенциозна. Допирните точки, които обаче ѝ дават основание, са също така очевидни. Това не е само сладостта на забравените рожкове, израсли по средиземноморските брегове, защото и „веселата наука“, и „чичовците“ изникват на едни и същи географски ширини (ако и в различни части на европейския континент), и двете се възползват от институционализиране и сериозност, в каквато би ги затворило официалното признаване. Веселото знание е знание „покрай“ онова, което е прието и утвърдено за колективни употреби. То винаги е недостатъчно пълно формулирано и се долавя, без да е изчерпано в словесни формули. Знае се, но не може да се повтори в дефиниции.

Най-сетне, съпоставката има едно безспорно литературноисторическо основание и то е синхронията в появата на Вазовата повест и книгата *Die fröhliche Wissenschaft*, буквално: Веселата наука. На английски заглавието на Ницше е превеждано като *The Gay Science* или *The Joyful Science*. Засичането в хронологията на двете книги – на българския писател и немския мислител – е въпрос на случайност, тъй като изникват от съвсем различни традиции, но може да стане опора за съпоставка вече според рационалните аргументи на едно „северно“ знание, извън слънчевата родина на чичовците. Тези два текста са свидетелства за една съвременност, която описват именно чрез разнопосочието си, свидетелство за съвременността на разнородни състояния на духовете и представи за човека и ценностите.

Съчинението на Ницше е от 1882 г. и е почти връстник на Вазовата повест, която се появява през 1885 г. Печатана е на части в сп. „Зора“, което издават в Пловдив младият 35-годишен Вазов заедно с бъдещия му литературен съратник Константин Величков. Двамата са сред интелигенцията в румелийската столица и наред с политическата си дейност (участват в румелийския парламент) най-последователно се пос-

вещават на книжовни и културни начинания: редактират в. „Народний глас“ (1879–1885), списват изданието на Пловдивското книжовно дружество „Наука“ (1881–1884), после списание „Зора“ (1885), инициатори са на театрални представления: уговарят салон и декори, сами пишат пиеси, режисират постановките и изпълняват главни роли. Те демонстрират чрез дейността си едно разбиране за многостранното призвание и длъжност на духовните лидери, което се изразява в отпечатване на научни и литературни материали, поддържане на научна периодика, но също в театрална игра и среща с публиката. Бихме го нарекли енциклопедично и медийно. Пак по това време Вазов и Величков подготвят като учебно помагало „Българска Христоматия. Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“ в две части, предназначена за обучението по родна словесност, която излиза през 1884 г. Румелийската столица в тези години след Освобождението събира най-образованата част от току-що освободеното българско общество. Разбира се, общото ниво на тази образованост е стояло плачевно ниско в сравнение с интелигенцията, култивирана в едно общество с дълготрайни държавни институции, но пък енергията е давала невероятна дълбочина и прозорливост на всяко начинание, от чиято дълбочина и концепция днес можем само да се удивляваме. Тук горенето на идеите и жаждата за действие стига най-висока степен, стимулирани от необходимостта политически да се промени положението на отделената от българското самостоятелно княжество автономна област. Свободата, извоювана с Руско-турската война, съвсем не е пълна. Самото Княжество остава васално и плаща данък на Османската империя. Като че ли движението на духовете там е по-умерено, канализирано от разпоредбите на новата руска администрация, заето да усвоява правилата за организацията на държавния апарат с чиновничеството и армията. Това е период на учене на свобода и на държавно строителство. Политически и административни постове се откриват и в автономната област, останала под губернаторството на назначен от Османската империя служител. Оказва се, че енергията, неразпиляна в поддържането на институционалния авторитет, ражда много по-радикални идеи и поведение. Самата културна среда прилича на едно „весело“ живеене извън и покрай правилата, което оставя свободна творческата воля.

Години по-късно, десет години, след като Вазов е увенчан за народен поет след първия си юбилей от 1895 г. и, така да се каже, е „впримчен“ в колективна роля и знание, през 1905 г. писателят коментира ницшеанството в разказа си „Български ницшеанец“ (отпечатан в едно нелите-

ратурно издание: в брой от 3 август 1905 г. на политическия ежедневник „Мир“, орган на Народняшката партия, към която клонят Вазовите предпочитания още от румелийския му период). Подиграва се на претенциите за висок духовен живот, които ницшеанстващият Далмазов се обезпечава финансово, като се възползва от евтините очаквания на преданата всеотдайна годеница. Няма нито философски хоризонт, нито нравствени дилеми – най-пошла битова история. Можем да го наречем „Скверный анекдот“ по името на новела на Ф. М. Достоевски. В българския случай обаче от това излиза и скверна литература. Развръзката ни запраща в най-баналното. Всякакви високи идеи или възвишени жестове случайно се сдобиват с възвишен вид, иначе всичко си е просто търсене на изгода.

За такива „скверни анекдоти“ разказва и Вазовият роман от разкази „Кардашев на лов“ („Драски и шарки“, 1895), който съвсем не е сред успешните му произведения. Не се радва и на почитатели. А писателят е предложил един изключително оригинален сюжет, чрез който да се обхване съвременността в перспектива. Тази съвременност е показана чрез поредица разкази, чието нарастване остава подчинено на единна сюжетна цел, и на второ място тя е показана едновременно с оценяването ѝ: колкото и да умножаваме епизодите, толкова те ще потвърждават едно и също и това е посредствеността на живота и хората в тази съвременност, липсата на идеали и нравствени достойнства.

Такава траектория на узнаването и развенчаването до най-баналното имат всички случки, които съзира писателят Кардашев, тръгнал на лов за сюжети. Всеки път трябва да узнае, че зад всяка впечатляваща постъпка съвсем не стоят и впечатляващи духовни стремежи. Развръзката е безутешното: „Пак по български!“, т.е. едно безопасно разрешение чрез външна намеса и преследване на интереси. Писателят е разочарован в своите очаквания, но това са очаквания самата действителност наготово да му даде високи литературни сюжети, което е обаче малко-много пасивна позиция:

> Аз мислех потресаеща душевна драма, а то излезе кокошкарска история. Дявол ги взел! Що за герои! Нямат честолюбието даже да метнат какво-годе було от поезия въз отчаяните си решения. Оня си дава смърт, че изгубил имане, този я пък дава – за да спечели. Де трагедията? Гениите на Шекспира и Шилера би умрели от анемия на тая почва. (с. 258)

В разказа за българския ницшеанец писателят отново се натъква на една „кокошкарска история“, но той е един от епизодите на сблъсъка на Вазов с лагера на българските индивидуалисти и проповедници на новото знание и на ведрата наука – последен израз на ненавистта към литературните му врагове след сарказма на „Бъдещият литературен „кружок“, определен като „фантазия-вшутявка“, и „Доктор Джан-Джан“ (и двата разказа от сборника „Драски и шарки“, 1895), жалката злоба на „Болната змия“ („Скитнишки песни“, 1899), или ироничната игра на „Японски силуети“ („Утро в Банки“, 1905). Предложеният тук прочит на произведение тъкмо от това „кокошкарско“ всекидневие като чичовското поставя Вазов до идеите на Ницше, докато според литературноисторическите разкази няма нищо по-различно: проповедници на ницшеански идеи са именно модернистите, и то на първо място – П. П. Славейков, прицел на Вазовите злоби и омрази.

В завършека на повестта „Кардашев на лов“ и на търсенето на сюжети писателят се предава пред вездесъщата пошлост. Казано с литературно-критични термини, застава пред жанровата алтернатива „висока сатира или комедийки“. Ето как я формулира:

> Тия два анекдота от Сайкова можат да послужат прекрасно за комедийки, но не за по-сериозно неща. Това, което аз диря, не намирам; а сатирическите теми сами се окачват на перото.

За този свят може да се говори само изобличавайки го, ако желае да остане във високото, но в самите творби писателят съвсем не следва императива на високата сатира и изобличението, и в повестта „Чичовци“ създава едни от най-ведрите си епизоди с плискаща се жизнерадост. И в „Кардашев на лов“ изобличението се обезсилва от очарованието на това пъстро, любопитно общество, което възсъздава, с шумотевицата на търговската улица, вестникопродавците, закуските в градинките около паметниците или Курубаглар или публиката на заседанията на Народното събрание и т.н. Ето с каква почерпка посрещат гости: „Божанке, кажи сладко и кафе, и бенедектин!“ („Вестникар ли?“). По комшийски клюкарски писателят Кардашев разказва за сватосването на генералската дъщеря; разхожда се из улиците и беседва с познати министерски чиновници, които носят на обяд у дома „сомова риба“ – досъщ Селямсъза, който се прибира с шаран в ръка. Хвърля поглед дори към „местата на лудостта“, където е бил въдворен и един „списовател“ – Нягул

Семков, останал нарицателно име и в наше време за писател графоман.[2] Впрочем знаменитата книга на Нягул Семков „Ничтожна природа и въздушна природа“ излиза през 1885 г. и е съвременна на Вазовата повест „Чичовци“, както също попада в един синхронен срез с „Веселата наука“ на Фридрих Ницше.

Светът на Вазовите сюжети е жизнен и бодър, в тоналността на волните песни на принца Фогелфрай, които записва Ницше в своята книга „Веселата наука“, едновременно наивни и непохватни, и с това провокативни и присмехулни:

„Поет си ти не ще и дума“,
Кълвачът каза ми тогаз.

Има още едно абсолютно неоспоримо основание да четем единия автор през другия, колкото и да е далеч българският писател от рефлексията на немския филолог. Впрочем, тъкмо от строгата аргументация на рефлексията и сковаващите рамки на философските термини бяга и „свободният дух“ на немския мислител, избягал и от северната строгост на мисълта в южните земи на обикновеното ежедневие.

Вазовата повест има едно време на написване с „Веселата наука“ на Ницше, но по-важна е една друга синхрония – тази на възприемането им. Тези книги, които имат значение на културни емблеми, макар и от различни области, стоят редом в днешните прочити. Днешният български читател се запознава с Вазовите творби задължително – заради учебните програми. Запознава се и с идеите на Ницше, които бележат обрат в модерната култура, и които са оставили следа в многобройни творби или човешки дела от съвременната епоха и са едно задължително знание. Разбира се, общото знание за приносите на един автор съвсем не означава познаване на творбите му или осмисляне на идеите му. Само малък процент от читателите стигат до тънкостите, и то за добро – един човек, посветил се само на четене и осмисляне на един автор – за да стигне до невъзможното по дефиниция пълно разбиране, – би се лишил от познание за толкова много други неща. Запомнени са ключови фрази, като „Преоценка на всички ценности“, фрази слогани, на каквито може

[2] Един от „гениите“, за когото разказва Росен Тахов в *Книга на гениите* (Изток-Запад: 2011). Абсурдите на този автор и произведението му станаха предмет на специален интерес през 1990-те с публикации в „Литературен вестник“, „Ах, Мария“ и „Български месечник“.

да разчита днешната медийна култура. Очевидно е, че и Вазовите творби не се радват на много читатели, колкото и предано да се повтаря клишето за „любимия“ народен поет, и също се помни по отделни ключови образи.

Залогът на тази съпоставка (или успоредно четене) между Вазовата повест „Чичовци“ и „Веселата наука“ на Фр. Ницше е в това, че дава повод да поставим редом и да съпоставим философските идеи на един от най-значимите мислители на новото време с идеите, които носи родната ни литература, в отварянето на възприятието за родното към тази философска перспектива за осмислянето на посланията ѝ. Съпоставката идва напук и на литературноисторическото знание, което е поставило в графата *българска рецепция на Ницше* лагера на П. П. Славейков, а Вазов е напълно изключен. Синхронният срез обаче поставя като съвременници и противоборстващите творци от противоположните лагери на българската литература. Вазовата повест разказва за кавгата заради капчука между двама съседи. Както героите комшии, двата литературни лагера също участват в една свада за „честта“, разменят си снаряди ругатни и до „съгласие“ не стигат, нито пък тази интерпретация има за цел примиряването им – самата повест показва колко неефективни са мироносците в кавгата. Този сюжет – за свадата, особено за свадата между довчерашни първи приятели, – стои в основата на многобройни Вазови хумористични произведения в най-различни вариации: съдебен процес („Митрофан“), дуел („Двубой“).

Въпреки всичко Вазов и Славейков имат една допирна точка и това е съпричастието им към една културна среда. Те са много по-близки помежду си, отколкото биха били до манталитета на днешните хора. Обратно на „комедийките“, от Вазов се изтъкват патетичните му теми и национално-патриотичните добродетели. А тъкмо към тази висока тема са насочени и усилията на съвременника му Пенчо Славейков, който влага най-високите си творчески цели в „Кървава песен“: епическото възсъздаване на националния бунт. Днешните читатели обаче са избрали Вазов да бъде титулуваният учител по патриотизъм и памет за родното (за авторитета на П. П. Славейков и възможността да се установи друг разказ за националната героика припомнят свидетелства от разнопосочни лагери като автобиографичните книги „Лявo поколение“ на Иван Мешеков и „Безсъници“ на Стефан Попов). В повестта „Чичовци“ родното е възсъздадено от Вазов чрез едно съвсем не патетично и дори обратно на патетичното познание за езика и за човешкото живеене, което не би

могло да се затвори в еднозначните дефиниции на христоматиите. Вазов е всеобемност, която обаче остава все по-далеч от тясното разделение по национален или друг разумно подбран белег. С други думи, днешното знание за класика Вазов се оказва в противовес на посланието на философа Ницше за отварянето към пъстротата и неизчерпаемата енергия на живота. Но ако разширим критериите си, двамата „генерали“ в българската литературна свада – Вазов и Славейков – стават сравними по своята енциклопедичност. Също по тази неизчерпаема жизнена и творческа енергия, която лежи в тяхното богато на идеи и разнообразно по жанрове творчество. И двамата създават въздействащи върху духовете творби, пророкуват идването на „Единия“, – който все не идва. Сякаш тъкмо те, пророците, са били големият дар и най-вярното долавяне на жадувания идеал. Недостижима е инвенцията на техните творби и класическата им постройка: с предълно ясна композиция, дишащ език, обградени от многобройни коментари и интерпретации, и читателски интерес. Едно от техните послания е и тази волност на смеха и светлина на езиковата неизчерпаемост. Славейков придава величие на „веселото знание“ на немския философ като героика и надмогване, а за Вазовите герои то е в лекотата на всеки жест. Но и Славейков, разбирането на чието творчество също е канализирано от интерпретациите, които са ограничили разбирането на езика и идеите му, се наслаждава на езика и играе с различните стилове между високото и ниското в публицистиката си, за да заклейми „дъвкачите на думи“ или да открои „творческия индивидуалитет“. И той като Вазовия Кардашев вижда в действителността на „Острова на блажените“ само смешното и... посредственото, както съдим от издадения след смъртта му фрагмент „На острова на блаженните“:

> [...] дето животът на народа е елегия, аристокрацията му – епиграма, демокрацията – епитафия,тряба да имаш доста хумор.
>
> [...] Тоя живот е тъй дребнав, че ти развaля и хумора.[3]

И Вазов, и Славейков пророкуват за бъдещето и неговото „възвишение над настоящето“ – и оплакват тъжния хумор на настоящето. Книгата на Ницше говори за „веселото знание“ – *gaysaber* – на провансалските поети да сътворяват света в поезия и да дават поетични имена на

[3] **Славейков, П. П**. На Острова на блаженните. – В: **Славейков, П.** П. Събрани съчинения. Том 5. Критика и обществени въпроси. София: Български писател, 1959, 346–347.

човешкото. А Вазовите чичовци се ругаят и взаимно си доказват своите свръхпълномощия да определят какво е „честта“ и „съгласието“. Сюжет на повестта е една свада и опитите за помиряването на двете страни в името на една етика на колективното разбирателство. Оказва се невъзможно, защото всеки разбира като посегателство върху честта си отношението на другия – не само в свадата, но и при всеки диалог и среща има мусене, презрение към събеседника, скриване на своите собствени страхове, като изложиш другия, както Хаджи Смион боязливо остава на брега и издевателски окуражава Иванчо Йотата да премине буйната река по несигурния мост от нахвърлени в бързея камъни. Диспропорцията между нашенското и философския образец се преобръща в сарказъм в съпоставката между ругателството, което всеотдайно и с наслаждение си разменят Вазовите герои – най-жлъчни са жените в култовата сцена на „Двете батерии“, където ругателството стига върховете на безсмислието със сладострастното заклеймяване на другия с епитети като „дървеницо, кръвопийке!“, на които удостоената може само благо да отговори със: „Гърнясала сланино! Дано да се въвонейш!“.[4] От другата страна са песните на принца Фогелфрай, волната птица.

Ироничен и каламбурен, Ницше сразява чрез хапливите си думи свръхимперативите на дребнавите „човешки, твърде човешки“ амбиции. Артистичната игра на ума е израз на волята да не лъжем и новото мъжество, към което застава знанието, че „Бог е мъртъв“. Тъкмо във „Веселата наука“ Ницше обявява това знание за пръв път и тук дава определение за това „чувство за истина“, което скъсва с „твърде човешкото“ и означава смелост да „опиташ“ да решиш смятани за нерешими проблеми и въпроси:

51. *Чувството за истина.* – Харесва ми всеки скептицизъм, на който ми е разрешено да отговоря: „Да опитаме!“ Но не желая да слушам нищо за всички онези проблеми и въпроси, недопускащи експеримента. Това е границата на моето „чувство за истина“, тъй като там смелостта е изгубила правото си.

Фрагментите в завършващата Пета книга съдържат програмата за пренамиране на изначалната жизнена сила – и пълното отхвърляне на приетото и повтарянето. Ето как по подзаглавията на своите фрагмен-

[4] Скорострелната размяна на обидни квалификация е тип реч, който писателят разиграва и в други свои произведения, срв. „Митрофан“, „Службогонци“.

ти определя тази нова порода хора-носители на бъдещето: 371. *Ние, неразбираемите.*; 372. *Защо не сме идеалисти.*, 377; *Ние, безотечествениците.* Обратно на патриотичния дух на Вазов, за Ницше новото означава отхвърляне на всичко традиционно и вещае нова космология: 374. *Нашият нов „безкраен свят“*; нова хронология: 376. *Нашите бавни времена*. Ницше говори за „нас“ и това съвсем не е *pluralismajestis* на гилотинираните крале-слънца. Ние сме отказалите се от аза на човешките амбиции.

Себенадмогването е открило пътя към сътворяването на нов свят и ново време, към първозданно човешката пълнота и към щастието. Това е сила да отхвърлиш онова, което е слабо и старо и път към постигането на изначалното, дори предчовешкото природно равновесие на „Голямото здраве“. Но това е преизграждане на живота и възприемане на света през и въпреки илюзията на видимото:

382. *Голямото здраве.* – Ние, новите, безименните, мъчноразбираемите, ние, недоносчетата на едно недоизказано бъдеще – за новата си цел се нуждаем и от ново средство, а именно от ново здраве, по-силно, по-опитно, по-жилаво, по-смело, по-весело от всяко здраве досега.

Това е анти-декадентски бунт, здраве на космическото равновесие, не биологически, а исторически непоклатимо. Непоклатимо е и Вазовото „здрав съм син на здраво поколение“, оказало се исторически скоропреходно, но то е още ненакърнено у неговите чичовци, както и у героите от другите му произведения. Здравето, за което говори Ницше, не е оцеляване и вкопчване в инстинкта, а е тъкмо обратното – откъсване и освобождаване от рамките, в които традицията и инстинктивната природа е поставила човека. Точно обратното на дребнавите разпри за честта и *съгласието* на Вазовите чичовци. „Голямото здраве“ на Ницше е сътворяването на едно ново изкуство. И Вазовото изкуство поставя в сърцевината си инстинкта на здравето. Приемем ли това сродство въпреки концептуално-философското разминаване, общите места между посланията на Ницше и Вазовата повест започват да изникват с всяка дума. Българският писател също преодолява „твърде човешкото“ чрез една изначална стихия на ведрия смях.

Хумористичното заема огромен дял от творчеството на Иван Вазов.[5] В този режим са издържани повечето от произведенията, писани за

[5] Омаловажаването на хумористичната страна при писателя показва един конкретен пример за присъщото на българската култура пренебрегване на хумора. Съществува една срамежливост, неясно защо, да се признае тази популярност на

сцена, още от първите опити, сякаш в потвърждение на тезата за социалния характер на смеха.[6] Към хумора ще отнесем още две от повестите, създадени в началото на 1880-те: „Митрофан (1881) и „Чичовци“ (1885). Комични елементи ще открием и в „Немили-недраги“ (1882–1884).[7] Добродушно-битова, но и абсурдистка е поемата „Моята съседка Гмитра“ (сюжетът на тази поема е обезоръжаващ: наказанието на котката, отмъкнала кесията на стопанина си). Особено място трябва да отделим на пародиите мистификации като отмъщение на противниковия лагер: „сатирическата поема“ „Кихавицата на Саллюста“[8], мистификация на

хумора. Този фалш на твърденията съвсем не е черта на днешното време или наследство от помпозната догматика на социалистическата епоха. Още през 1929 г. писателката Анна Каменова публикува есето „Хуморът на безхуморните“ (Златорог, кн. 6), станало нарицателно. Там тя говори за този фалш – вестниците да внушават в многобройни публикации, че на българите липсвал хумор, а от друга страна, да поддържат весели страници, с които да привличат читатели. Сякаш интересът към хумора е срамна тайна.

Писателката отбелязва също, че и над самия хумор тежат предразсъдъци, че трябва да е натоварен с някаква цел. Предпочита се сатирата, т.е. хумор, който е социално полезен, защото изобличава отрицателни явления. Хуморът се натоварва с функцията на възпитателно средство – и съвсем не се оставя просто да е, да бъде начин за опознаване и разбиране на света, за изпробване на различни човешки или езикови модели и т.н.

И така, най-беглата сверка с литературните статистики ще покаже, че първенството на сериозните теми в учебниците по родна словесност още от „Българската христоматия“ на Вазов/Величков до най-ново време идва от оценки и критерии, които противоречат на литературната практика. Впрочем по тази причина става възможно и един писател като Иван Вазов да се възприема като ментор и върховен авторитет, а не именно като писател, генератор на идеи и майстор на перото.

[6] Заедно с Константин Величков те подготвят фарса *Михалаки чорбаджи* (изд. при Манчов през 1882 г.) и *Господин Мортагон* (публ. в „Народний глас“ през 1882 г.). Следват: „Чорбаджи Михалаки“; комедията „Вестникар ли?“ (1900 г., поставена на сцената на ....); „Службогонци“ (1903); комедията „Кандидати за славата. Комедия-глума в три действия“; „Двубой“, „глума в три действия“ (писана е през 1892 г. и след години през 1919 г. е преработена във фарса „Дуелът“).

[7] Повестта „Немили-недраги“ дава един паралелен образ на българите от епохата. Те са диаметрално различни по хронотопа, с който започва разгръщането на сюжета: лятното слънчево утро в църквата срещу декемврийската мъглива нощ в кръчмата.

[8] Отпечатана през 1884 г. в „Народний глас“, бр. 460 от 7. I. 1884 – бр. 462 от 21.I. 1884. Вж. също и **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 5. Поеми. С., 1975, с. 178 – 191. Представена е като „превод от римски“ – фрагмент от *Deillustribusgrammaticism XI*, Sueton. Първоначално мистификацията не е разпозната, а като достолепни патриции поетът е изтипосал съвременници и политически

„превод от римски“, или травестирането на българските литературни нрави в „Японски силуети“[9]. Вазов често сюжетира върху „надредната“ тема за писателството и избира персонажи писателстващи[10], винаги интерпретирани през различни степени на комичното.

Темите на тези хумористични произведения – злословенето и свадите – са абсолютно неподходящи за класическо авторитетно произведение – и са абсолютно разбираеми. Разбираеми и като указание за ненужността на всякакви високи идеали. Толкова е близко до иронията на всезнаещите модерни хора, доволни, че и „тогава е било същото“, нищо ново не става, няма защо да се противим на тази посредственост и безхаберие; в крайна сметка всичко опира до пошли човешки амбициийки... Хората от старото време също обиждат и ругаят, използват мръсни думички, няма нищо необикновено в манталитета – нито тогава, нито сега.

Логиката на всеразбирането обаче попада в капан, защото не всички думи и реалии, където живеят тези хора от старото време, са понятни. А така е изгубен ключът за разбирането. За миналото се съди с приближение, по сходство. Логиката на всеразбирането по същество е логика на повърхността – на разбиране „по подразбиране“, което не си е дало труда да преведе езика, а разпознава предаденото значение по жестовете и мимиката: един от поредните случаи на лъжеразбирането на модерните времена. Достатъчно е да се „ориентираш“ – от медиите

противници. Позволил си е играта турски или български корени да станат имена по образеца на латинския като Маймунус Флаций, Калций Скупус, Биний Куфиатус. Ако в случая има въпрос, то е защо тази практика на езиковата травестия няма тежест в литературната ни история и въобще не присъства в образа на класика.

[9] Вж. първоначална публикация в *Българска сбирка*, г. IX, 1904, кн. 1, с. 3–8. Вж. също и **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 9. С., 1976, с. 284–290. В тази мозайка от етюди Вазов демонстрира изненадваща инвенция с екзотичните имена и абсурдните им преводи като Се-Лай-Фуджи-Нипо-Кхя-Кхя, което значи „Сладкопойна сврака в пещерата на зелените ветрове“. Очевидно пародията е направена със съвсем несложното подражаване на японската реч и използване на звукоподражания. Скицата е публикувана през 1904 г., включена е след това в сборника „Утро в Банки. Добродушни разкази“, 1905 г.

[10] Такива са Бръчков, Иванчо Йотата, Кардашев или персонажите от драмата „Кандидати за славата“ – ако се спрем само на централните, без да включваме второстепенните. От „Кандидати на славата“ можем да извадим и критически определения като „шашкънска поезия“ (така врагът му нарекъл неговата „лирическа сбирка“ „Морски зефири“), а турската дума *şaşkın* значава „изумен, смаян, слисан“, глаголът *şaşmak*: „учудвам се, бивам изумен“; „писател-бозмасъ“ – „бездарен драскач, пародия на писател, янлъш писател“. Как да кажем това на днешния ни български?

или интернет-roaming-а, прескачайки от ключово понятие на ключово понятие. Това е разбиране на своята логика и изграждане на връзките със света според своите мерки.

Езикът на тази повест също е станал непрозрачен – и за днешния ни начин на говорене, и за литературнокритическите интерпретации на стария майстор. Това качество на езика ненадейно го прави сроден с езиковата неуловимост на класическия филолог Ницше. Вазовата повест е максимално удобна, за да поддържа образа на писателя класик – и напълно противоречи на класическата сериозност.

Езикът, на който разказва писателят, изпъстрен с турцизми, местни изрази, архаични форми и имена на вече изчезнали реалии, предмети и обичаи, е станал неразбираем. Вазов се е превърнал в езотеричен автор на елита (ако филолозите са елит!), който владее непонятен за непосветените език. Още по-остро можем да поставим въпроса за езиковото разчитане на други произведения от зората на новата българска литература или от възрожденската литература, изучавани дори в училище и без съмнение оставащи напълно непонятни. Става дума за нуждата от разширяване на текстологичните коментари и за профилирано издаване на българската класика с разясняващи коментари. Езикът остава единственият посредник за разбиране на миналото и на хората от това старо време, за разбиране на самото литературно произведение. Затова първата стъпка към разбирането е преводът на думите на старото време. Това усилие е емблематично за времето ни на всеразбиране, когато е загубено ясното значение на самите знаци, по които познаваме света. Това усилие на превода е „обратен далекоглед“ към нашето време – защото преди разбирането и смислите, които ще тълкуваме, коментираме или оценяваме, стои уточняването на значението и събирането на знаците и имената. По знаците и имената бъдещето на свой ред ще разчита и нашето време. Впрочем яснотата на знаците крие и зародиша за раждането на символите или прерастването на едно име в символ, който подхранва въображението или възбужда волята за действие. Затова не е чудно, че в модерното ни време символите линеят. Една след друга са извадени опорите, по които би ни разчитало бъдещето; ние сме се отказали да му изпращаме вдъхновяващи примери, достойни за разбиране.

Чрез езика Вазов е показал едно време, което предстои да бъде разчитано и с това предстои да влияе на духовете. Нашето време като че ли изцяло изгаря в настоящето и не се грижи за своя език. Повестта „Чичовци“ е написана през 1885 г., една година след издаването на „Българска

христоматия, или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“, дело на Вазов и Величков. Подзаглавието на тази христоматия говори за далечния прицел в учебното преподаване. В „Чичовци“ същите тези деца, за чиито уроци по литература е предназначена „Христоматията“, са наречени „копелтии“.[11] Езикът на повестта е всекидневен и извънучилищен, настоящата езикова практика на станалите „чичовци“ деца, които управляват света.

Непознатият език, на който се разгръща сюжетът за свадите, е също безконечен език, едно „ние“ на човешкото здраве и неутолима енергия. Дребнавите човешки страсти са поводът за едно изкуство, видимостта на една енергия за пълноценно участие в живота и за споделяне, за извоюване на свое място сред и с другите, за общежитие. Именно тук лежи дълбокото родство между българския писател и идеите на Ницше, с което и двамата стоят така далеч спрямо днешното световъзприемане: във философията за живота, в другите мащаби на световъзприятието. Колкото и да е призрачна тази философия, неуловима терминологично и статистически неизчислима величина, тя има едно явяване – в езика и в творбата. Това е здравето на създаването, гмурването на творбата към дълбокото. В заключение на предговора към второто издание на „Веселата наука“ (от 1886 г., писано в Рута край Генуа) европейският мислител заявява:

> Колко болезнено пронизват сега ушите ни театралните крясъци на страстта, колко чужди са станали за вкуса ни романтичните вълнения, бъркотията на сетивата, толкова обичана от образованата тълпа, заедно със стремежа ù към възвишеното, приповдигнатото, предвзетото!

---

[11] И то поне трикратно се появява тази употреба.

Коно Крилатия говори за луната:

– А ти вярваш ли, че тя е звезда? Нашият копелак това го учат в школото, протестантин цял.

Във втория случай го употребява дори църковно лице – поп Ставри, когато съгледал Мироновски, че крие книжата на даскал Гатю на гробищата:

– Какво си дирил там на гробето, даскале! Да не си пил оцета из бардетата, като Пищиковият копелак? Да го пали пàлата из дете! Санким, оцетът за гласът помага...

В спора на бай Мичо с турколюбеца чорбаджи Николаки:

[...] но той се страшно разгневи, когато немилостивият Николаки презрително забележи, че хъшовете са копелтии, които два ахиевски читака ще разпилеят, само да им се покажат. Тогава бай Мичо му извика страшно, че на тия „копелтии“ командата им са руски генерали и че...

> Не, ако ние, оздравяващите, се нуждаем изобщо от някакво изкуство, това е друго изкуство – едно насмешливо, леко, уловимо, божествено спокойно, божествено изкусно изкуство, лумващо като светъл пламък към безоблачното небе.

Този език може всичко да изговори, защото той има „чувство за истина“. Имената, с които си служи, са неточни, тромави, дори неверни, и все пак неизчерпаеми, неизтощими. Това изкуство на всеназоваването е скъпоценно послание на българската литература от зората на възникването ѝ, във и над сюжетите за комшийски свади – чувство за живот, воля да докоснеш, потопиш, изживееш и изговориш своето удивление и любопитство. Бавното време на наслада от живота, „безкраен свят“ и „недоизказано бъдеще“. Заветът на бащите и патриарсите – и страховете на нас, наследниците.

Разбира се, разчитането на езика на Вазовата повест не е защитено от риска да подменим значенията ѝ с нашето разбиране. Рисковен е всеки опит за препрочитане на класическото наследство. Това четене изисква нова обективност и се носи от нова анархия – не на бунтовете, а на обезсмислянето както на всяко действие, така и на бездействието; на всяко приемане, така и на всеки отказ. Но има едно друго знание, и едно друго здраве, оставащи непостижими и извън езика, и те са големият риск. През Вазовите герои и през самия разказ изплува един жизнерадостен образ на човешкото и на живеенето, и колкото повече се взираме в него, толкова по-необясним е той. Тази повест разкрива изумителната изпълненост и жизненост на едно лишено от смисъл съществуване, на напустото пресичане напред-назад, влизане-излизане от обществени места като църкви и кафенета. Тези хора обаче са щастливи и това щастие не можем да го квалифицираме и иронизираме като самодоволство на глупака. Тези хора познават онази радост, която става космическа с Варлаамовото удивление: „Чудесата небесни са чудесни!“. Това е друго качество на битието, една непонятна за днешните ни усети пълнота на ежедневието. Вазовите човеци са много по-щастливи и по-богати от днешните, те са чужденци за днешните българи. Те имат благородството на „патриарсите“ – на предходниците, на другото историческо време. Ето как говори за благородството Ницше, отново във „Веселата наука“:

> 294. [...]Ето защо сред хората се среща толкова малко благородство: винаги негов характерен признак ще бъде да не се страхуваме от

самите себе си, да не очакваме нищо позорно от себе си, да полетим, без да се замисляме накъде ни влече – нас, свободно родените птици! Където и да отидем, край нас винаги ще бъде волно и слънчево.

Това е благородство, изживявано естествено като инстинкт, индивидуално и колективно, благородство, чийто сертификат е неприродната естественост. За него може да се говори и да се квалифицира едва след като е напуснало човеците, т.е. от нас, следходниците. Вазовите хора съжителстват с целия свят, карат се, недоволстват, зареждат смертоноски и изпращат гюллета ругатни – и кротко продължават нескончаемите си спорове. Те пребиват в самото изкуство на нескончаемата игра, станало естественост, което следходниците ще коментират, ще иронизират, но и ще възжелават тайно и ще завиждат. Ницше нарича това чувство на неудовлетворение, което разяжда, „ресантиман“. Вазовият хумор и език говори за първозданното благородство на неведението и радостта от живота.

Пламен Антов

Бенковски и Волов в „Епопея на забравените“. Структурно-композиционна и философско-историческа логика в цикъла

BENKOVSKI AND VOLOV IN “THE EPOPEE OF THE FORGOTTEN”. STRUCTURAL-COMPOSITIONAL AND PHILOSOPHICAL-HISTORICAL LOGIC OT THE CYCLE

The article focuses on Vazov’s most nomothetic work, a top title in the national ideological project of the 1880s in general, to explore the main decorum in it: how the national-ideological and philosophical-historical idea is achieved through the structural-compositional unfolding of the cycle. This is done both synchronously and diachronically – in the stationary, canonical form of the cycle and in the developmental-genetic dynamics of its creation (where the different stages of its occurrence have their synchronous-structural correspondences). A special emphasis is the comparative analysis of two main figures in the cycle, including due to their specific connection in the external proto-plot of history – Volov and Benkovski.

Keywords: “The Epopee of the Forgotten”, national ideological project of the 1880s, real-political history – national mythology, literary canon and national Pantheon

1. *Захаристояновският дял/ядро в „Епопея на забравените“: „...които са посегнали сами на живота си“*

Към асоциацията Бенковски–Волов по същество ще се върнем по-нататък; за начало ще ни интересува външният повод за присъствието

им в „Епопеята“. А именно – присъствието им като самоубийци в жанровия модус на баладичното. Едно озадачаващо присъствие, ако имаме предвид профанното знание на Историята, покриващо се с т. нар. *историческа истина*, фетишизирана от позитивисткия историцизъм на модерността.

„Профанно“ в случая се мисли в опозиция с модерния национален мит (или националноидеологически проект), с чието активно, целенасочено производство се е заел цикълът „Епопея на забравените“ – в много по-голяма степен от „Под игото“ поради самата специфика на поетическия език в сравнение с многогласовия, битово снизен и иронично разколебан език на прозата. Неслучайно идеологическа чистота романовият разказ постига тъкмо в моменти на напускане на белетристичния дискурс в посока към лирико-поетическия (разбиран в широк смисъл, като пряка изява на авторския глас) – а именно главата „Пиянство на един народ“, собствено идеологическата глава в романа. Нещо повече, дискурсивното пренагласяне тук е толкова пълно, че налице е дори буквален цитат на едно върхово двустишие от „Епопеята“: „И в няколко деня, тайно и полека, / народът порасте на няколко века...“ Тази националнофилософскоидеологическа формула визира най-пряко едрия мащаб на Историята, и по-точно – един колективноинициационен акт, който е предмет на цикъла „Епопея на забравените“.

Но монументалната История е такъв предмет на цикъла в неговия окончателен – каноничен – вид. Известно е, че в своето възникване и развитие той не достига изведнъж до това състояние. Непосредствен импулс за раждането му дава една частна, фактически-конкретна идея – за *самоубийството на отделни дейци на въстанието*. Тоест – идеята за единичната саможертва (сакрификция).

Достоверно или не фактически, присъствието на Бенковски и Волов в „Епопеята“ като самоубийци е внушено от статията на Захарий Стоянов „Имената на българските въстаници, които са посегнали сами на живота си“ (в. „Работник“, Русе, I, № 28, 29 април 1881, с. 1–2), родоначална изобщо за цикъла, т. е. за ядрото от пет творби, създадени през 1881 г. и публикувани в книгата „Гусла“, още преди да се оформи идеята за цикъла като онази идейно-композиционна цялост, в каквато той се превръща чрез дописването си през 1882 г. Съвременното знание за събитията е категорично, че статията е съвсем ненадеждна като исторически извор. Почти всичките разгледани в нея случаи на самоубийства са предадени от втора ръка, с изключение на два – на Ангел Кънчев

и на Бенковски. Това на Бенковски впоследствие ще бъде опровергано в „Записките“. Сред самоубийците са и имената на Левски, братя Жекови, Кочо Честименски и П. Волов, които, заедно с това на Бенковски, ще се озоват във Вазовата „Епопея на забравените“, а чрез нея – в самата светая светих на Пантеона, при една напълно изличена, вече на друго, по-високо от литературното, равнище – националноидеологическо и националномитологично – разлика между факт и фикция: между исторически факт и национален мит.

Специален е тук случаят „Левски“ – не само и не толкова поради извънредната си важност както за Пантеона, така и за литературния канон (основно чрез централната си позиция в „Епопея на забравените“), значещо припокриващи се, доколкото тъкмо канонът произвежда и стабилизира националния Пантеон. А поради неясния подтик за създаването на творбата. Възможно е първопричината Левски да се озове в цикъла „Епопея на забравените“ също да е знаменитата статия на Захарий от 1881 г., макар дори най-ранният вариант на творбата в „Гусла“ (1881) да избягва хипотезата за самоубийство. Самият Вазов пред Шишманов обаче не отпраща към статията на Захарий – определя стихотворението като „всецяло В. Хюговско“.

По-късно, при окончателната редакция на цикъла, Вазов ще отстрани от „Левски“ онези „фактически“ детайли, които са най-пряко свързани със затворническия бит на героя и версията, че в килията се е опитал да отнеме живота си. (И по този начин, лишавайки я от сюжетно-епическия ѝ компонент, ще претрансформира жанра ѝ от поема в ода.) Тези детайли, разкриващи Левски като самоубиец, по време на пораждането и написването на творбата спадат към сферата на „истинното“, на биографичния/исторически факт; но те ще бъдат премахнати от поета не по външни, „историографски“, а по художествени съображения. Дописването на цикъла през 1882 г. променя радикално както неговата формална структура, така и идейния формат. Но генетически всички герои от първия дял на цикъла – неговото генетично ядро: Левски, Бенковски, Кочо, братя Жекови, Каблешков – ще си останат завинаги самоубийци: именно като такива те попадат в личния националноидеологически и националномитологичен проект на Вазов през 80-те години. Доколкото непосредствен повод за това е статията на З. Стоянов „Имената на българските въстаници, които са посегнали сами на живота си“, можем да определим този първоначален, архи-дял в структурата на „Епопеята“ и негово генетично ядро като „*захари-стояновски*“.

Друг специален казус при окончателното структуриране на цикъла е най-кратката и най-обособено звучаща творба в него – малката драматична поема „Волов“. Създадена през втория етап от работата върху „Епопеята“ (ноември 1883), тя е своеобразна реминисценция към първия, „Захари-стояновския“, доколкото героят ѝ присъства сред самоубийците в родоначалната статия на мемоариста.[1]

2. *Генетично-структурен контекст на „Епопеята“*

На пръв поглед изглежда, че структурно-композиционният строеж на „Епопеята“ е случайно следствие от емпиричната хронология на цикъла, от двата етапа на възникването му.

Първият през 1881 г. („Гусла“) под прякото влияние на силно персоналистичния модел на Захари-Стояновата статия и под знака на саможертвената смърт-самоубийство на героите.

Вторият от 1882/84 г. („Поля и гори“), когато концепцията е разширена и в своя външен исторически обхват, и във вътрешния си националноидеологически обем. Цикълът е дописан през 1882 г. в книгата „Поля и гори“ (1884), а за пръв път е публикуван цялостно и с известни редакционни промени в „Поеми“ (1893), където получава почти окончателния си вид. („Почти“, защото при подготовката на пълното събрание на съчиненията си през 1911 г. поетът отново ще нанесе някои дребни поправки, като в отделни случаи възстановява думи и стихове от първоначалните варианти в „Гусла“ и „Поля и гори“. Тази редакция ще бъде възпроизведена десет години по-късно, при следващото пълно събрание на Вазовите съчинения от 1921 г., което ще се окаже и последното прижизнено.) При дописването през 1882 г. концепцията е разширена и в своя външен исторически обхват, покривайки цялото линейно време на Възраждането между Паисий и Освободителната война (Шипка), и във вътрешния си националноидеологически обем. Ако в най-ранния си вид (вариантът „Гусла“) цикълът е свързан с героиката и трагизма на Априлското въстание, то в окончателната си форма той не крие претенцията си да изгради една цялостна *монументална философия на колективното българско битие в Историята* – „осевият“ етап на новата българска история, мислена едновременно като колективна „съдба“ в

[1] Повече за обстоятелствата около възникването на творбата и неин близък прочит вж. в: **Антов, Пл**. „Епопея на забравените“: случаят „Волов“. – Литературна мисъл, LX, 2017, № 1, с. 94–116. И двете статии са част от монографично изследване върху национално-мито-идеологическия и философско-исторически модел у Вазов.

омекотения националномитологически разказ и – вътре в рамките на този разказ – като пълноценна философия на Историята.

Първият, „захари-стояновският" етап при възникването на „Епопеята" – и първото структурно-идейно ядро в нея – можем да наречем *персоналистичен*, вторият – *исторически*.

Но творческата биография на цикъла е двупосочно разтворена. Той има и един пред-етап в лицето на ранния цикъл „Бунтът" (1876), който в хоризонтален план си взаимодейства по интересен начин със статията на З. Стоянов като основен „домашен" извор на „Епопеята" (т. е. извън всички „външни" инспирации от структурно-композиционен и стилов характер, идещи главно от Юго и Рунеберг).

От друга страна, цикълът има и един следващ, пост-етап на възникването си. Това са отделните по-късни редакции в книгата „Поеми" (1893) и в пълното събрание на поетовите съчинения (1911), когато цикълът приема окончателния, каноничния си вид. Самият факт, че при това окончателно композиране на „Епопеята" поетът не нарушава първоначалната двуфазово-двудялова структура на възникването му – персоналистичната и историческата – показва наличието на едно по-дълбоко, *иманентно* равнище на структурно-композиционна и философско-историческа логика, надхвърлящо констелацията от случайни „външни" вдъхновения и езикови (стилистични) влияния: „външното" и случайното е органично инкорпорирано във „вътрешното", същностното.

3. *Символният обем на историята: одата „Левски"*

Така, запазвайки хронологията на възникването си, цикълът „Епопея на забравените" организира собствен, специфичен модел на национално-епопейното време. Структурира го по начин, който се разминава с външната, линейноисторическа хронология. Профанното историческо време е преорганизирано по законите на монументалния митологичен разказ. При което историческият (биографичен) факт се е сдобил със символна „сянка". Поражда се специфичен *двуглас*, който характеризира целия цикъл: политическият разказ на Историята е дублиран от един втори, символно-монументален разказ. Модерната политическа реалност в плана на Историята е преведена на силно омекотения език на мита. Линейно-каузалното време на политическата История в този втори план е преобразувано във „вечното", абсолютно време на мита.

Този двуглас е зададен в най-високия си регистър от началната творба – *одата* „***Левски***" (именно одата, не поемата, каквато е тя в първона-

чалния си вид, извън рамките на целия цикъл и преди възникване на идеята за него). Запазвайки началната си позиция в цикъла, тя изпълнява функцията на камертон, който задава основния тон, мярата на четенето му.

Самата фигура на протагониста обладава двувалентност в най-висша форма. Тя работи едновременно в синхронния план на политическата актуалност и в един сакрален втори, символен план с мощни митогенни енергии.

В профанния план на политическата модерност Левски бележи идейния връх на българското Risorgimento, най-високата точка, до която се домогва реалполитическата мисъл на епохата. Именно в неговата идеология и в неговата дейност са корените на Априлската епопея, която, от своя страна, е апогеят, максималната *реализация* на българското политическо Възраждане. Както ни казва историческият позитивизъм, той заменя външната четническа тактика с идеята за вътрешната революционна мрежа и сам се заема с практическото ѝ изграждане. Това означава превръщане на самия народ като един колективен „аз“ в *активен* субект на собственото си желание за свобода, не *пасивен* адресат на получаването ѝ отвън, от отделни малобройни чети, навлизащи от Румъния или Сърбия. Това тривиално знание има своята символна „сянка“ в един метафизичен, колективно-битиен обем, в който плоската политическа актуалност се разтваря. А именно архетипът за *осъзнатата и доброволно приета колективна саможертва (сакрификация) като начин за постигане на пре-раждащата свобода* – идея, която осцилиращо трепти на границата между политическия буквализъм на епохата и една висша символна „сянка“, едновременно митологична и онтологична.

Тази колективна сакрификация в българския националномитологичен разказ, който „Епопея на забравените“ строи, е събитието Април – 1876. В композиционната структура на цикъла именно то е предмет на неговия първи („захари-стояновски“) дял, и то – под знака на доброволната саможертвена смърт.

Сюблимна единична проекция на този архетип е Левски.

В ролята си на „българския Христос“, експлицитно провъзгласена в одата, той е сюблимна, монументална персонификация на онази колективна саможертва, каквато в национално-мито-идеологическата концепция на „Епопеята“ е цялото, общонародното събитие Април като политически факт, който надхвърля, разчупва двуизмерната рамка на политическото, на политическия прагматизъм, сдобива се със символния обем на колективна сакрификация.

Символният капацитет на неговата фигура, който не отменя реалполитическите си основания, а израства от тях, предопределя началната позиция на одата в цикъла. Задава високия символен код на четене. Трансформира, или по-скоро *снема* в Хегеловия смисъл на понятието външната линейна История в абсолютно „вътрешно“ битие.

Когато говорим за позитивистския план на „реалната“ (политическа) история тук, обикновено имаме предвид Хегеловата идея за модерната, движена, или по-скоро обитавана, от един абсолютен разум история, с който самата тя съвпада: схващането, че Историята (времето) съвпада с Абсолютното (бъдещето), което не е нищо друго освен именно *този* момент на осъзнаване. Но не би било излишно да изтъкнем, че „разумната“ концепция за историята на Хегел допуска – може да се каже дори, че стои с единия си крак в поетически, символно-метафоричен монументализъм (наследен от езика на Немската романтика). Сакрифициалният образ на Април в „Епопеята“ се вписва в Хегеловия разказ на историята, ако се има предвид фундаменталната теза на философа, че да бъде човекът изобщо такъв, това преди всичко означава възможност и способност да умре, готовност за смърт. „Истинското битие на човека е неговото действие“, пише Хегел във „Феноменология на духа“, като под действие той – поне в класическата интерпретация на Кожев – разбира реализацията на онази чиста негативност, която от феноменологична гледна точка се разкрива като доброволна и осъзната смърт.[2] Готовността за смърт е диференциалната разлика, която отделя едновременно човека от животното-в-него и роба от свободния човек – свободен преди всичко във вътрешен, метафизичен план, а след това във външен, политически. (В духа на Хегел самият Кожев „връща“ метафизичното мислене на Хегел обратно в плоския хоризонт на реалполитическата сфера, буквализирайки го с изказването си, че революция без жертви не съществува, че е вътрешно противоречие.[3] Всяка политическа борба – социална или национална – задължително трябва да е кървава и саможертвена, да реализира онази готовност за смърт, която според Хегел превръща роба в свободен, за да се смята за смислена, успешна – единственият критерий за нейната истинност.)

---

[2] Цит. по: **Кожев, Ал**. Идея смерти в философии Гегеля. Москва: Логос, Прогресс-Традиция, 1998, с. 185–186.

[3] По повод на събитията във Франция през 1968 г. според един анекдот, разказван в биографиите на Кожев.

4. *Структурно-композиционна логика на „Епопеята“*

Дори в окончателния си вид, след основната, преконцептуализираща преработка, цикълът не започва с Паисий, т. е. с линейната хронология на българското идеологическо време, задвижено от „История славянобългарска“, а с неговия абсолютен връх, с неговото *акме* – Април 1876 (първият дял/ядро на „Епопеята“), когато българският колективен субект в плана на Историята прекрачва инициационната граница от робство към свобода чрез акта на колективната саможертва, възкръсва чрез символичната смърт на поражението, опустошението, погрома. Тази колективна сакрификация е персонализирана в образа на Апостола, който активира по максимален начин архетипа на индивидуалната саможертва, на Христос като самопожертвалото се божество. Чрез фигурата на Левски конкретният разказ на политическата събитийност (на Историята) и универсалният разказ на мита се срещат, задавайки модела на цялата „Епопея“ като националномитоургичен текст и като цялостно промислена философия на историята в огледалната осцилация на двете – историята и мита.

След което вниманието се съсредоточава именно върху този върхов момент на Април 1876 – групата „персоналистични“ стихотворения, пряко вдъхновени от статията на З. Стоянов: „***Бенковски***“, „***Кочо***“, „***Братя Жекови***“, „***Каблешков***“. Но всички тези персоналии остават в същия двоен модус: конкретните биографични разкази като по-частни или по-мащабни метонимии на колективния сюжет.

Най-мащабна – но по различен начин – е метонимията в „Кочо“ и „Каблешков“. В първата творба номиналният герой е *колективна фигура* в най-чист вид – абсолютният съответ на „дълбокия“, анонимния, стаен в глъбините на Историята народ. Налице е пълно тъждество между Герой и Народ – социално и аксиологическо. Кочо, „простият чизмар“, това е Героят, погледнат *отдолу* – единична проекция на „простия“ идеологически народ, какъвто е зададен в националноидеологическия императив на Възраждането от „История славянобългарска“ („простият чизмар“ Кочо е едноредова фигура с Паисиевите „прости ораче и копаче“): безликият и анонимният, който под натиска на Историята се сдобива с лице и име, за да се превърне, да „порасне“ в колективния субект на Историята (си). Това сдобиване (инициация) става именно, както повелява не Паисий, а Хегел, в екзистенциалната сянка на смъртта. – И същевременно, в друг план, Кочо е светлият позитив на онази „свещена простота“, за която свидетелстват най-сумрачните страници на „Записки по българ-

ските въстания“ – невинно-одиозните фигури на балкански овчари, които масово и безсмислено предават героите-мъченици след поражението (мярват се и у „Волов“: обитателите на „хижите“). „Издайствата и подлостите, отвсякъде и от всички, дойдоха подир катастрофата, нейни всегдашни изчадия...“, ще каже „Пиянство на един народ“, цитирайки почти дословно последните глави от втория том на „Записките“.

В „Под игото“ аналогична вертикална антитеза – основна структурираща ос в националноидеологическия модел на романа – изграждат главите „Пиянство...“ и „Пробуждане“: пиянството и изтрезняването, възвисяването и рухването. Светлият полет на духа във втората част на романа, чиято кулминация, едновременно лиричен и философско-исторически екстракт, е „Пиянство на един народ“, и мрачният колапс в страха и предателството в третата част, чиято начална глава бележи пречупването.

Но да се върнем към „Епопея на забравените“.

В „Каблешков“ отношението между индивидуалния герой и народа е решено по коренно различен начин в сравнение с „Кочо“. Тук героят не израства отдолу и изотвътре на масата, за да я олицетвори, а идва отгоре и отвън, за да я възвиси. Да ѝ вдъхне дух и по този начин да я структурира, да я извади от първичната ѝ аморфност на подисторична prima materia. Той, казано с езика на самия роман, е единицата, която дава смисъл на нулите. (Кочо, за разлика от него, не е единица, той е една от „нулите“, възвисили се до „единица“.) В „Епопеята“ архетипът е трикратно вариран във фигурите на Кочо, Каблешков и Левски (последният въздигнат в ранг на сюблимен архетип). В тази троица ролята на Каблешков е средищната. Той, можем да кажем, е и свързващо звено между конкретно-историческия и символния пласт в цикъла. Което до голяма степен се дължи и на обстоятелството, че е апостолът, организирал въстанието в родния град на поета, негов личен приятел (което впоследствие ще го направи и пряк персонаж в „Под игото“, частица от епопейнопластичната панорамност на романа). Тъкмо този факт, както и мястото му в тенденцията на претопяване на героевата фигура в народната, превръща стихотворението в своеобразен прототекст, предварителен конспект на „Под игото“ – на историко-епопейния пласт в романа, който ще бъде образно разгърнат във втората част, постигайки върховата си националнофилософска реализация в главата „Пиянство на един народ“.

„Каблешков“ е последната творба от първия дял/етап на цикъла. Тя бележи повратна точка в разгръщането на идеята – превключване от „захари-стояновския“ персоналистичен модел към широкия мащаб на Исто-

рията – сливане на героя с колективното народно тяло, с масата, пълното му разтваряне в нея във върховия момент на историческото събитие. – На Събитието Април като инициационен акт, което бележи „порастването“ на колективния герой/субект от органичен народ в модерна, политически детерминирана нация. В качеството си именно на *събитие* Април е върхов, символно концентриран израз на цялата епоха на Възраждането като такъв инициационен процес – на онова колективно „порастване“ в мащаба на Историята, което е зададено в манифестния текст на епохата – „История славянобългарска“, включително и както той ще бъде прочетен/инкорпориран в националноепопейния разказ на цикъла: „От днеска нататък българският род / история има и става народ“ („Паисий“).

Тук, след изчерпване на върховия патос на събитието Април в „Каблешков“, следва ретардация – успокояване на темпото чрез разтваряне на блендата в широкия план на Историята, чрез връщане към историческото начало на процеса, чиято еманация току-що е била разказана. „***Паисий***“ е едновременно второто начало на цикъла и вторият идеологически център (какъвто е „Левски“ за първия дял). Разтваряне на силно сгъстеното, истерично време на Събитието, на ексцесията Април към историческото време, успокояването му в линейно-кумулативната епика на Историята.

Оттук нататък разказът е продължен в естествената хронология на епохата, но в постепенно ускоряващо се темпо, маркирано чрез фигурите на ***братя Миладинови*** (книжовници-просветители, жертви на гръкоманския гнет: самият разказ тук все още е потопен в една полуфолклорна-полуисторична небулоза), ***Раковски*** (средищна, превключваща фигура: едновременно поет, учен, идеолог, революционер) и ***Караджата***. За да се върне, все така следвайки естествената хронология, отново към върховия, кризисно-ексцесивен момент на Април 1876, но не чрез отделни персоналии, а доразгръщайки епическата широта – следващото стихотворение „***1876***“, където вече не отделната личност е номинален фокус, а самата История, математически абстрахирана в голата дата. Но „вътре“, в сюжетен план, тази математическа абстракция е предълно одухотворена (по-скоро одухотворена, отколкото отелесена) в модуса на модерната история: единствен персонаж е нейният колективен субект, епопейният органичен народ в момента на „порастването“ му в нация в акта на колективна саможертва. И в цялата си интегралност между безименна маса и водачи (между единиците и нулите): кратко по обем, стихотворението изобилства с имена – общностни и лични: Бра-

цигово, Батак, Копривщица, Клисура, панагюрци; Каблешков, Бенковски, Левски, Раковски.

Лишено от конкретна фабула, „1876“ е апотеозно обобщение на първия, „априлски“ дял на цикъла. Но персоналистичният („захари-стояновски“) модел е уедрен в образа на колективния герой, едновременно автор и протагонист на Събитието. Пантеонът като „галерия“ от ярки, мощни, репрезентативни за общността герои е обобщен в образа на самия епопеен герой, субект на Историята – на Историята не само като движение на/във времето, но и като кумулиране на колективна памет, като вътрешно движение в паметта. (Тази сгъстена композиционно-идейна двойственост е загатната от самия поет в авторазбора на цикъла пред Шишманов: стихотворението, заявява той, „е едно *припомняние* [в композиционните рамки на цикъла] за трагичния край на възстанието и за сяйността, което то ще добие *в бъдещето* [в Историята].“[4])

От друга страна, чрез предходните три творби – „Братя Миладинови“, „Раковски“ и „Караджата“ (разположени между „Паисий“ и „1876“, свързващи ги) – се е състояло едно основно превключване на модалността от книжовност и просвещение към революционно действие (и от Просвещение към национален Романтизъм в едрия план на Историята). От духовно към политическо възраждане (или от *Rinascimento* към *Risorgimento*, казано с по-късния речник на Ив. Д. Шишманов); но също така – в рамките на второто – от четническа към вътрешно-революционна тактика. В архитектониката на цикъла „Караджата“ е с особен, двоен и превключващ статут, стихотворението съединява *хронологически* двата дяла в двойно усукания модел на цикъла. Непосредствено *предхождайки* „Левски“ и „Бенковски“ във „външния“, обективен сюжет на Историята, в структурно-композиционната логика на цикъла то бележи *връщане назад* към първия дял. И същевременно е *преход към* втората „априлска“ експлозия и кулминация, която предстои чрез следващото го стихотворение „1876“.

5. *Волов contra Бенковски*

А след „1876“ е „Волов“. Това ни дава повод да се върнем към двете фигури, с които започнахме – Волов и Бенковски.

---

[4] **Шишманов, Ив. Д**. Ив. Вазов. Спомени и документи. Под редакцията на проф. М. Арнаудов. Издава Българската академия на науките. София: Печатница П. Глушков, 1930, с. 203. (Курсивът в цитата, както и коментарът в квадратните скоби, са мои, П. А.)

Ще ни интересува мястото и ролята им в структурно-композиционната и националноидеологическа концепция на цикъла, не в профанния „външен“ план на Историята, на Събитието Април, където тяхната роля е добре известна, при това именно в тяхната колкото антагонистична, толкова и взаимодопълнителна обвързаност, както перфектно е разкрил геният на Захарий в „Записки по българските въстания“.

Да започнем с Волов: защо точно той (ако игнорираме външния „захари-стояновски“ повод на доброволната смърт; интересува ни *собствената* логика на това присъствие в структурния, философско-историческия и националноидеологически обем на цикъла)?

При целия трагизъм на общия погром, изобразен в стихотворението „1876“ с познатия риторичен патос, от името на Автора и „отвън“, т. е. *отвън на Събитието* – трагизмът на смъртта там е невъзможен.

Смъртта не е колективен феномен. Тя винаги е индивидуално, *екзистенциално* събитие. Също както и робството (Хегел, „Феноменология на духа“). Самият Вазов ще го заяви с пределна яснота в едно от врязванията на авторския метадискурс в романа: „Един безизходно пропаднал човек често свършва с един куршум в черепа си или в клупа на едно въже. Един народ поробен, макар и безнадеждно, никога се не самоубива...“ (гл. „Силистра-йолу“).

Народът като колективно тяло-дух, като исторически индивид е безсмъртен; смъртен е само отделният индивид.

Трагизмът в телеологичния хоризонт на смъртта не е историческа, а екзистенциална категория; не колективното, а само индивидуалното битие е битие-към-смъртта (Хегел, Хайдегер).

Дали не тъкмо затова поетът, подир патетичната, широкомащабна картина на масовия погром, съсредоточава за миг вниманието си върху смъртта на отделния индивид?

Не се ли крие тук възможният отговор на въпроса: защо точно Волов? Извън личното благородство на характера, изтъкнато от Захарий, Волов – обратно на своя антагонист Бенковски – е образ на интелигента, интелектуалеца. Тоест – на идеалния, абсолютен индивид, който по саморазбиране е неорганична, *модерна* фигура, фигура на културата.

Но какво значи в случая „обратно на своя антагонист Бенковски“?

Няма съмнение, че Бенковски е също ярка, силна личност (единица), но – по съвършено различен, противоположен начин. Ако Воловата единичност-спрямо-масата/народа е супер-позиционирана – отгоре и отвън, така да се каже, то мощната индивидуалност на Бенковски израства по

един органичен начин отдолу, отделя се от колективната стихия, за да я представи (олицетвори) и едновременно отрече в профанния модус на политическите отношения „водач–маса“ (добре известните „диктаторски амбиции“ на войводата, описани не без симпатия от Захарий). Обратно, именно като абсолютен, вън-стоящ индивид Волов ще се приближи максимално до вътрешния етос на колективния народен „Аз“ (чрез деликатния си демократизъм, също разкрит със симпатия в „Записките“).

Но констелацията работи и на други, под-политически и по-дълбоки равнища – в сферата на колективната дълбинна психология.

Бенковски е персонификация, на стихийната, собствено *природна* мощ на Народа като колективна фигура, на тълпата с всичките ѝ „положителни“ и „отрицателни“ качества – тълпата като хоризонтална и собствено модерна (и в някакъв смисъл урбанична) проекция на „дълбокия“ вертикален, извънисторично детерминиран народ, пребиваващ в патриархално-митологична „вечност“. С психическата си неустойчивост, с лесния си преход между полюсните състояния на възторга и отчаянието, със своята неистова енергия при подема на „делото“ и лесното рухване в апатия след провала му – всички тези качества, обрисувани с неподражаема проницателност от Захарий, правят Бенковски персонална *еманация* на самия дълбинен Народ. Бенковски *е* народът.

Бенковски е народът, включително и с жестокостта си, оправдана в едрия план на Историята и в модуса на нейния „железен“, безкомпромисен прагматизъм – т. е. с игнориране на „частния“ случай в името на „голямата“, „историческата“ цел, на произвеждане на Събитието: реализирайки се, Историята нехае за „малките“, частни съдби, които мачка по пътя си, за да се самосътвори. Тя е общото като доминиращо над частта си и поглъщащо я в себе си.

В този смисъл Бенковски *е* народът и с диктаторските си наклонности, проявили се най-силно на Оборище именно в пряк сблъсък с „интелигента“ Волов.

Интелигентът, интелектуалецът е абсолютният модерен индивид, обособен сред органичното цяло на общността и противостоящ му.

Волов е противоположното на Бенковски – той е модерният „вътрешен“ индивид. Не органично-стихиен, какъвто е Бенковски в своята колективна представителност, а носител на модерния хуманизъм и едновременно с това на модерната рационалност. Неговата емоционалност е от напълно различно естество в сравнение с екстатизма на Бенковски.

Тя е устойчива, рационална – не екстатична и соматично рефлекторна, природно-стихийна, каквато е тази на Бенковски.

Бенковски е колективна фигура, персонификация на колективния „дух“ и на колективни, идещи от дълбоко подрационални, стихийни енергии – и съзидателни, и разрушителни в тяхната неразчленимост и в лесната осцилация между двете полюсни състояния. Дори в диктаторския си екстремизъм той неизменно е *вътре* в колективното и сам е израснал *отвътре* – от самата същност на колективната органика под натиска на Събитието. С отминаването на Събитието той се прибира обратно вътре. Всички тези емпирични наблюдения ги дължим, да напомня, на един ненадминат психолог – Захарий.

Нещо повече: тъкмо в колективния си модус Бенковски *е* самото Събитие, в което Народ и История се сливат по абсолютен начин. Освен Захарий, наред със Захарий, никой не е изразил по-добре това слятие от един друг свидетел на Събитието и на Епохата – Константин Величков: „Цяла България повярва за една минута *като него*, че тя ще диктува волята си и на Турция, и на Европа. В тая вяра, която трая един миг, но която бе сюблимна, е цялата история на въстанието от 1876 година.“[5] В тези думи на Величков се натъкваме на значеща контаминация: мощната фигура на Бенковски се слива напълно с тази на колективния субект на Събитието, какъвто ни е обрисуван в „Пиянство на един народ“ (Вазовите интонации ясно звучат във второто изречение: „В тая вяра, която трая един миг, но която бе сюблимна, е цялата история на въстанието от 1876 година“). Самата история на Събитието е не само редуцирана, сведена до само „един миг“, но и имагиниризирана, „отместена“ във вътрешните пространства на въображението: Историята е буквално въобразена от вожда Бенковски, който *е* самият Народ – и по този начин, в негово лице, буквално направена, реализирана от него.

На К. Величков принадлежи най-концентрираната контрастно-сравнителна характеристика на Бенковски и Волов (в класическия похват на успоредните характерописи)[6] – първичната активност на единия, вторичната рефлексия у другия; безкомпромисният прагматизъм срещу съмнението; природата срещу културата... Органичната същност

[5] Споменът „Първата ми среща с Бенковски“ (1901). – Цит. по: **Величков, К**. Повести, разкази, спомени. Под ред. на Ив. Вазов. София: издава Ст. Атанасов, придворна печатница на Ив. Кадела, 1911, с. 210. (Курс. в цитата е мой, П. А.)

[6] Впоследствие подобни опити ще предприемат народопсихолози като Иван Хаджийски, Ефрем Каранфилов, Симеон Янев.

срещу скептичната дистанцираност на интелекта: Бенковски израства от самото действие въпреки „интелектуалното предимство“ на Волов.

> Срещо [sic!] това предимство Бенковски разполагаше с мощната сила на енергията, която, вторачена веднаж в една цел, върви смело и сляпо към нея. Нему принадлежеше да разпределя ролите. Бенковски беше посочен и с качествата си, и с недостатъците си да стои начело на едно дело, в което трябваше хората да се увлечат, без да им допусне да мислят ни с какви средства то се предприема, ни с какви резултати може да се свърши. Беше време не да се разсъждава, а да се действува, не да се увещава, а да се заповядва, не да се моли, а да се диктува.[7]

За да характеризира Бенковски, авторът струпва синонимни комплекси, свързани с грубото, първосигнално действие (мощ, сила, енергия) и с една разтворена към колективното моторна соматика. Доминират отрицателни концепти като слепотата („върви смело и сляпо“ към целта) и отсъствието на рефлексия („без да им допусне да мислят“; „Беше време не да се разсъждава, а да се действува“). Бенковски, можем да кажем, е израз на мъжко-героичното начало в един разноредов антитетичен комплекс, характеризиращ късновъзрожденската епоха: Просвещение срещу национален Романтизъм, просвещение срещу революция, книгата срещу сабята, Екзархът срещу Караджата; той е перфектното, еднозначно решение на формулираната от Каравелов дилема. – Волов, напаки, е „фемалният“, рефлективен полюс в антитезата, едновременно в рационалното и в моралното: той разсъждава, преди да действа; увещава, а не заповядва; моли, а не диктува.

Тази антитеза в политическия, собствено модерен хоризонт на Историята има своята „вертикална“ проекция. Ако в този план на Историята Бенковски е проявление на дълбинни колективни енергии – ирационални и несъзнавани, както изобщо е характерно за колективното съзнание/несъзнавано (подобно на вулкана, който е ексцесивно разкриващ вход към скритото и дълбокото, неговото изхвърляне/проявление в хоризонта на тук-и-сега), то Волов е олицетворение на модерния („хоризонтален“, собствено *политически*) разум в Историята. Но – и на модерния хуманизъм.

Волов е модерният индивид, който не е *вътре* в колективната стихия. Но в нужния исторически момент, под натиска на Събитието, низ-

[7] „Пет имена“. Цит. изд., с. 241.

хожда *отвън* и *отгоре* към колективното тяло-дух, служи му убедено, всеотдайно, ала никога не се слива с него. Докрай остава чужд на неговата стихийна органика, телесна и духовна.

Служи му с ясното съзнание, че изпълнява преди всичко саможертвен акт с изцяло символна стойност, т. е. без изгледи за *реален* успех, за успех в реалполитическата прагматика (Бенковски вярва и тъкмо това го прави силен; изгубвайки тази вяра, той ще рухне, ще се спихне, подобно на медуза, изхвърлена на пясъка). – Тъкмо осъзнатата, *рационално* приета саможертвеност на Волов придава дълбинния, отвъдбиографичен смисъл на баладичната смърт/самоубийство на героя във Вазовата творба.[8]

6. *Apoteosi: „Опълченците на Шипка“*

Разгледахме по-горе структурно-композиционната вътрешна логика на „Епопея на забравените“. Внимателният читател несъмнено е забелязал един основен пропуск, а именно последното, *апотеозно* заглавие в цикъла. Ще се върнем финално към този сюжет, за да поправим пропуска.

Но ще стигнем дотам чрез обобщение на разискваното в предходната глава, чрез отговор на зададения в началото ѝ въпрос: „Защо точно Волов?“ Защо, по какъв начин краткото и относително маргинално извънканонично стихотворение „Волов“, оставащо в сянката на шедьоври като „Левски“, „Кочо“, „Паисий“, „Опълченците на Шипка“, се оказва твърде важно в общата архитектоника на цикъла. – Краткият отговор е: в него се срещат основни за идеологията на цикъла антитези: култура и природа; връх и хтон; памет и забрава; колектив и индивид; история и мит – всички те от различен ред, но сплитащи се в обща смислова мрежа.

Дори нещо повече: можем да кажем, че именно чрез това стихотворение „Епопея на забравените“ постига своя скрит философско-идеологически максимум. (Или поне един от максимумите си, защото целият цикъл е толкова плътно изпълнен със значения, че се състои изцяло от отделни максимуми.)

Стихотворението „Волов“ представя конвулсията на индивидуалния трагизъм, който кулминира и увенчава колективния погром, умно-

[8] В символната си стилизация стихотворението „Волов“ запазва двусмисленост относно смъртта на героя – доброволно или случайно е удавянето му? Можем да предположим самоубийство само косвено, през първопораждащата статия на Захарий Стоянов, макар творбата да не е сред пряко вдъхновените от нея. (Подробна дискусия за това вж. в моята статия, посочена по-горе.)

жава го в една метафизична дълбочина, която е едновременно индивидуална, в модерното („вътрешния“ трагизъм на Героя), и космическа, в митологичното (трагизмът в природно-универсалните си проекции[9]).

След тази конвулсия на индивидуалния трагизъм иде финалният акорд в композицията на цикъла – фанфарният апотеоз на „***Опълченците на Шипка***“. Творбата прикючва няколко успоредни композиционно-структурни сюжета, разгръщани в цялото протежение на цикъла.

Прикючва на първо място „външното“, календарно-историческото време на Възраждането. В този смисъл „Опълченците“ е обратното на стихотворението „Паисий“, с което пряко диалогизира в историко-идеологически план, като отеква формулираната в „Паисий“ политическа мисия на епохата, докладва, така да се каже, за успешното ѝ изпълнение посредством трансформация на телоса от Rinascimento в Risorgimento. Диалогизира и в структурен план, като прикючва втория дял на цикъла.

На второ място – прикючва „вътрешното“, аксиологическото му време. В този смисъл „Опълченците“ е обратното на „Левски“, с което също влиза в структурно-композиционен диалог, прикючвайки целия цикъл.

Но творбата също така, от трета страна, събира и прикючва тези сюжети в измеренията на колективното, едновременно историческо и митологично битие на нацията. Тя е мощното тържествено звучене, утвърждаващо нейното битие в плана на Историята – инициационното „порастване“ на органичния народ (род) в модерна, самосъзнаваща се нация, субект на собствената си история. – И тук Възраждането-Risorgimento интерферира и се слива с Възраждането-Rinascimento като поле на колективна памет. При което каузалността, можем да кажем, се обръща в обратна посока – отвътре навън: културата, и в частност литературата (самата „Епопея на забравените“!) е най-чист израз на онзи колективен опит – сфера на съпреживяното, който интериоризира „студената“, „външна“ политическа история, за да я превърне в съдба. Именно „вертикалната“ метафизика на паметта експлицитно, номинално дискутира цикъла „Епопея на забравените“, докогато собствената му мисия е възвръщане на колективната памет, изгубена („забравена“) в актуалния хоризонт на политическото тук-и-сега, мислено от поета като отрицание на богатия националномитологичен обем на предходната епоха, на „българския Златен век“, монументализиран извън и *contra*

[9] Подробно разгледани в същата моя статия.

Историята. – Тъкмо тази загуба („забрава“) е номинално формулирана като *негативна пораждаща причина* (causa efficiens) на самия цикъл.

Тази колективна памет (сфера на Rinascimento), посредством която реалната *политическа* История (сфера на Risorgimento) се монументализира, т. е. сдобива се с националномитологичен обем, е зададена чрез една поетическа фигура – темпоралната метафора „от век на век“.

Метафората „от век на век“ израства от своя пространствен аналог – „от урва на урва“, продължава го и го надгражда: казано отново в духа на Хегел/Хайдегер, духът в Историята се поражда от органичното родно „тяло“ на географията, от сакрума на Мястото, включително и като място на колективна памет, но още повече на колективното несъзнавано. В семиотиката на националномитологичния сакрум урвата е географски/пространствен аналог на метафизичната бездна, разбирана в колективно-органичен план като скритата дълбинност на народната „*душа*“ (anima), различна от онзи колективен „Дух“ (по-скоро Geist в мажорния смисъл на Хегел, отколкото Animus), който се проявява, по-скоро *разскрива* в политическата видимост на Историята.

И в същото време в един метааспект самият цикъл „Епопея на забравените“ в момента и в самия акт на случването си е активният фактор, който перформативно произвежда тази колективна памет.

Фигура-носител на тази колективна памет в творбата е Балканът. Балканът не просто като емпирична топография в хоризонта на реалното. Върхът Шипка, на който приключва националноидеологическият разказ на „Епопеята“, е положителният, соларен полюс в модела. Той е отрицание на Балкана от кратката балада „Волов“, отказал приют („за́вет“ и „път“) на самотния герой; и още повече е отрицание на реката Янтра/Лета, в която се удавя/потъва героят – реката на забравата и безпаметството.[10]

Апотеозната финална ода на цикъла преодолява безднения трагизъм на единичната личност от непосредствено предхождащата я балада.

Модерният трагизъм на „единицата“ е претопен в колективното безсмъртие в Историята.

[10] Тук отново отпращам към посочената статия в сп. „Литературна мисъл“, където е разгледана богатата пространствена семиотика на тази кратка във външния си обем творба.

Людмила Хр. Малинова

Съба Вазова

SUBA VASOVA

The text represents the spiritual portrait of Suba Vasova – mother of the poet Ivan Vasov. Some facts of her biography are stressed, and an unpublished letter to her son – Boris Vasov is represented. A special attention is paid to her poetical abilities, and her remarkable memoirs, connected mainly with the tragic historical events in 1877 – the burning of the town of Sopot by the Turks and the suffering of its population.

Keywords: Suba Vazova, mother, memoirs, poetical creation of Suba Vasova.

Единодушно е мнението на всички, проникнали в жизнената и творческата биография на Вазов, че майка му – Съба Вазова – има решаващо влияние върху сина си. Без да се омаловажава будният и непокорен род на бащата – Минчо Вазов, майката на народния поет действително оказва ключова роля за развитието му като творец. Всъщност това казва и самият поет, който написва особено проникновени спомени за своята майка[1].

Той си я спомня *„... млада, двайсетгодишна жена... в басмяна рокля с ярки цветове, спретната, с приятно лице, макар и не красива, с жив поглед... беше примерна домакиня: – работлива, пестовна, пъргава, къщовница и вечно занята с домашните грижи“*. От духовния ѝ лик откроява *„нейната наивна, доверчива душа“*, милосърдието ѝ, страстната ѝ любов към природата, умението ѝ да води кореспонденция с всички членове на семейството и да го сплотява, нейната *„дълбоко религиозна*

[1] **Вазов**, **Ив**. Някои спомени за майка ми. Поетът ги пише най-вероятно през 1920 г. Публикувани са за първи път през 1930 г. в книгата на Ив. Шишманов „Иван Вазов, спомени и документи“.

и благочестива“ натура, родолюбието ѝ. Но с всеизвестната си точност в преценките поетът подчертава особено характерното за нея: *„Тя се отличаваше от другите жени по ранното си умствено развитие и по любовта си към книгите... минаваше за най-учената... по цели часове се вглъбяваше, книгите не падаха от ръцете ѝ въпреки нарасналите домашни грижи... намираше единствено развлечение в четене книги...“*[2].

Любовта към просвета Съба Вазова вероятно наследява от будния си род – за дядо ѝ, поп Аврам, в Сопот се говорело, че градът *„не помнел по-умен и по-добродетелен поп от него“*[3]. А най-големият брат на Съба Вазова – Минко(чо) Николов, през 1851 г. публикува стихотворение в „Цариградски вестник“ – „Село Сопот и град Враца ся разговарят помежду си като брат и сестра“ – творба, която говори за просветителския му и родолюбив дух.[4]

Съба Вазова се научава да чете, когато е вече сгодена – на 14 години. Брат ѝ Георги[5], забелязал огромното ѝ желание да се научи да чете, е нейният пръв и последен учител вограмотяването. „*... и скоро захванах да прочитам всяка книга българска...* – пише тя в спомените си – *Ази нямах наситка на прочитание. Ако плетях чорап – книгата при мене; ако шетах или държах детето на майка ми – книгата ми беше все в ръката. Често майка ми ме мъмреше, що си не гледам работата, ами си губя времето: – Калугерка няма да бъдеш, а мирянка. Никоя не знае (да чете), само Неделя Гулюва*[6]*! По нея ли ти подража, та си грабнала такава книга. Взимай си чорапа!*“[7]

Но толкова дълбоко и съкровено е било желанието ѝ за просвета, че до края на живота си тази забележителна българка запазва страстта си към четенето и натрупва познания чрез самообразование. Независимо че ражда 10 деца, при всяка възможност тя чете – в усамотение, на децата си, на роднини и на жени, които се събират при нея и преживяват сюжетите на „Александрията“, „Памела оженена“ и др. Чете им и периодика-

---

[2] **Вазов**, **Ив**. Някои спомени за майка ми. – В: Съба Вазова. Спомени. София, 1993, с. 7–18.

[3] **Неделчева**, **Цв**. Непознатият Вазов. София, 1995, с. 50, базира се на спомените на Вера Вазова.

[4] Пак там, с. 50–54. Минко Николов е убит – 25-годишен, от разбойници. Стихотворението е публикувано в Цариградски вестник, бр. 42, 7 юли 1851 г.

[5] Георги Х. Николов завършва гимназия в Пловдив, владее няколко езика, занимава се с търговия, през 1847 г., при престоя си в Сопот доброволно ограмотява младежите.

[6] Учителката баба Неделя Петкова.

[7] **Вазова**, **С**. Спомени. София, 1993, с. 27–28. Всички следващи цитати от спомените на Съба Вазова са по това издание.

та. Тези малки женски групи около нея са своеобразни предшественици на сформираното по-късно женско дружество в Сопот, в което взима дейно участие и майката на поета, даже синът ѝ – Владимир Вазов, пише в спомените си, че е била председателка на това дружество – дружество „Постоянство“[8].

Нейната обществена дейност се изразява в това, че тя спомага за развитието на Девическото училище, за изпращане на момичета извън Сопот да продължат образованието си, за откриването на неделно женско училище, за поддържане жаждата към просвета в Сопот[9].

През 1877 г. известната благодетелка и българофилка – лейди Странгфорд посещава Сопот, среща се със Съба Вазова и ѝ подарява брошка – знак на внимание към председателката на женското дружество.

Най-тежките моменти от живота си майката на поета изживява през 1877 г. по време на Освободителната руско-турска война, когато Сопот е опожарен от турците и населението бяга към Балкана да се спасява. Там е убит от турците Минчо Вазов, свекърва ѝ умира от тифус в Араповския манастир, а тя загубва бебето си – това е нейното 11-то раждане. За тези дни на страдание тя разказва в забележителните си спомени.

В края на войната жени от Карлово и Сопот отправят прошения пред Временното руско управление и Великите сили да задържат „турски денкове и стоки“, защото предполагат, че между тях има и много ограбени неща от българите[10]. Едно такова прошение – от 1 март 1878 г., е подписано и от Съба Вазова[11] – факт, който говори за будното ѝ обществено чувство и желанието ѝ за справедливост.

В следващите десетилетия Съба Вазова е стожерът на семейството. Около нейната фигура са обединени синовете и дъщерите ѝ, тя живее с грижите, нуждите и радостите на всички, които, макар и пръснати в различни посоки, се стреми да сплотява, осведомява всеки за семейството и случващото се в България чрез неуморните си писма. Неслучайно с присъщия си хумор Вазов, при когото тя живее от 1895 г. до смъртта си, я нарича „Agence Havas“[12]. Тя информира, съветва, окуражава, когато

---

[8] **Неделчева**, **Цв**. Цит. съч., с. 79.

[9] Пак там, с. 87.

[10] **Чолакова**, **М**. Българско женско движение през Възраждането. 1857 – 1878. София, 1994, с. 273–274.

[11] Пак там, с. 274.

[12] В миналото – най-голямата френска телеграфна агенция, основана през 1835 г. от Шарл Хавас.

прецени, даже гълчи някои от челядта си, но винаги е духовно с тях, често се подписва „твоя чадолюбива майка“. Любовта към чадата ѝ е ключ и смисъл на нейния живот. Но писмата ѝ я разкриват и като жена, която се интересува от обществения живот, следи политическите събития, посещава представления и сказки, разширява духовния си хоризонт...

Едно **непубликувано писмо на Съба Вазова до сина ѝ Борис Вазов** красноречиво откроява черти от нейния духовен портрет:

1900 март 14. София

Мило ми чедо Борисе!

Ази получих писмото ти [и] картички и радо ме съдържанието, радувам са чи си здрав и чи ти е дубра стаичка, да си занимаваш, чи дето е голема [...] нема човек рахат, мисла и като си по-близу до Стефанча, ти е по-добре един познат човек, и ази като чи сам по-спокойна.

Само милостиви Бог ти дава здрави, верувам чи дугодина сичко ще ти бади по леку, нема да усетиш как ще са минати годините, то без мъка нищо дубро ни можи.

Ази и тази година полижах [...] та си направих адетът, но слава богу чи са приварих чи Кировите лекове, та са прикрати болестта и сига сам дубре, походювам ду Валкини[13] – мисла, чи аку беши времито по-добри по скоро бех уздрава. Тука е било голям студ – цел февруари и марта ду 12. Вчера и днеска е топло, мисла да поизлеза.

Благодаря за картичкити – ти ма запозна с цел Париж. Казах на б. Никола[14] чи го каниш да доди в Париж, ала ми са ни верува да стану такова нещу, б. Георги и Марийка[15] аку додат, но низная новата му рабута ще ли мо позволат отпоска, той е много благодарин от тая рабута, ни е само в канцилария. И Владимира[16] приместиха в парви полк и то ни е повишен[ие], но пак старинство, да варви напред да ни гълта праховети. Б. [Христо] беши каде Сопот. Казува чи Анкини[17] са дубре, така и Кирови разбирами здрави. Големо оволнение стана по увицерите и намалена пенсиите. Христо арчи [...], ну се ми тази търговия, ама има и 200 л. пенсия.

Като вида дубро време, ще отида на Рисовалното училище, да вида чи имало хубави картини.

Из София нема никакви нувини да ти пиша, нувините са при теби, ти ще извидеш свитата по изложението.

---

[13] Въла Вазова – дъщеря на Съба Вазова.

[14] Никола Вазов – син на Съба Вазова.

[15] Георги Вазов, син на Съба Вазова, и съпругата му.

[16] Владимир Вазов – син на Съба Вазова.

[17] Ана Вазова, дъщеря на Съба Вазова.

Сардечан поздрав на Стефанча от сички ни думашните [мой здрави] като та поздрава от сички братя и сестри, които ти желаят от сърце здрави и успех и ази като та пригърна, целувам та.

Твоя чадулюбива майка Съба.[18]

Относно кореспонденцията ѝ Вера Вазова пише: „ ...*Така тя поддържала тясна връзка с разпилените си в различни посоки любими чада. Чрез тези писма тя укрепвала духа им, давала съвети, съобщавала новини и събития, а най-главното – спомагала да не се отчуждат децата ѝ един от друг и всички задружно да работят и да обичат България*“[19].

В разбиранията на С. Вазова е не само децата ѝ, но и близките от фамилията, хората въобще – да си помагат, да се разбират и подкрепят – един основен християнски и хуманен възглед. Когато изгаря магазинът на девер ѝ в Букурещ, тя му пише писмо: „*Бачо Кирко, не грижи се, не се отчайвай; докато ние с Минчо сме живи, не ще те оставим*“[20].

В София животът ѝ според Вазов е „*най-пълен, ако не и най-щастлив*“. „*Тя се радваше* – пише поетът, – *че е обиколена от челядта си, тя се гордееше, че ние изобщо се радваме на добро обществено положение и на почит и от хората*[21].

Елисавета Консулова-Вазова разказва за патриархалния ред и взаимоотношенията в семейство Вазови, в което тя е снаха[22], и за своята свекърва: „*Тя не хабеше много думите си, но думата ѝ „на две не* ставаше ...*Въпреки особеното уважение към най-големия „бачо“, централната личност в семейството беше майката, „баба Съба*“[23]. Младата снаха забелязва и желанието на свекърва си „*да върви с времето*“, да е достойна майка за такъв син като Вазов, да се опитва да разбира младите и нуждите им, впечатлена е от сплотеността и взаимното уважение между членовете на фамилията.

Най-голяма любов за С. Вазова – след децата ѝ – остават книгите. „...*и най-много четеше моите.* – пише Вазов – *И само тях – о, свещен май-*

---

[18] НЛМ – къща музей „Иван Вазов“, инв. № 1610. Правописът на писмото е частично осъвременен, но съобразен с езиковите особености на Съба Вазова.

[19] **Вазова, В**. Спомените на Съба Вазова. – в. *Отечествен фронт*, бр. 9325, 30 ноем. 1974, с. 4.

[20] **Вазова, В**. Иван Вазов и неговите близки. С., 1981, с. 23.

[21] **Вазов, Ив.** Някои спомени..., с.15.

[22] Известната художничка е съпруга на Борис Вазов.

[23] **Консулова-Вазова, Е**. Моите спомени за Иван Вазов. – В: *Иван Вазов*. Сборник от спомени, материали и документи. София, 1949, с. 78–79.

чин егоизъм – намираше хубави“. Но си спомня и нейна критика „*Само в Чичовци не одобряваше клетвите, които си изпращат жените. Много долни изкарваш сопотненките“*[24] – му казва откровено тя – думи, зад които се чувства защитата ѝ на жените, осмисляне на художественото и през женската гледна точка – неслучайно е била достойна председателка на женското дружество в Сопот.

Чувствайки пиетет към майка си, от която възприема любовта към книгата и поезията, природата, красотата, българското, той не я взема за прототип в своето творчество. Но цял поетически цикъл може да се оформи от творбите, които ѝ посвещава или от които прозира духовният ѝ лик: „На майка ми“, „Старата икона“, „Пред гроба на майка ми“, „Гостната стая“, „Будните нощи“, „Майка ми“ и др. „*Много ѝ дължа и затова тъй често съм я възпявал“* – казва Вазов.[25] От нея той научава редица неща, които художествено пресъздава в „Под игото“, „Нова земя“, „Един кът от Стара планина“, а също и в хисарската легенда „Момина баня“[26] и др. Но не само много неща научава от майка си – той вижда в нея и тази, която неотменно в дни на изпитание е до него, независимо че самият неин живот е една Голгота: „*Как чудно твойта дума нежна / Дигаше ми силите сломени*“ („На майка ми“) – казва той, или: „*Отпадах ли, ти дигаше ме, мамо / и сичко светло що душа ми има, / ти насади го, теб дължа го само...*“ („Пред гроба на майка ми“, 1912), докато се стигне до всеизвестното „*ти два пъти ми майка беше*“ („Майка ми“). Неслучайно Борис Вазов казва: „*С течение на времето привързаността на поета към мама ставаше все по-силна... Поетът имаше култ към мама...*“[27]

Съба Вазова умира през 1912 г. – изпратила на фронта трима сина и четирима внуци и в последните си мигове живот оставила своя завет на първородния си син: „*Досега сте живели в братска любов, живейте тъй и занапред, синко!*“[28].

---

[24] **Шишманов, Ив**. Иван Вазов. Спомени и документи. С предговор, добавки и бележки от Михаил Арнаудов. Второ допълнено издание. София, 1976, с. 408.

[25] **Шишманов, Ив**. Цит. съч. – в разговора на Шишманов с Вазов на 12 февруари 1920 г.

[26] **Шишманов, Ив**. Цит. съч., с. 236.

[27] **Вазов, Б**. Спомени за брата ми. – В: *Иван Вазов*. Сборник спомени, материали и документи. С., 1949, с. 14–15.

[28] **Вазов, Ив**. Някои спомени... – В*: Вазова*, С. Спомени, С., 1993, с. 17.

***

През 1891 г. Съба Вазова започва да пише свои спомени. В търговски мефтер, с дата 13 януари 1891 г., тя споделя: *„Захващам да напиша нещо от живота си за възпоминание на чадата ми“*. Народният поет си я спомня: *„...седнала на ниския си миндер, до прозореца, с папка на коляното, тя пишеше своя дневник, собствено страданията си след разорението на Сопот през Руско-турската война. Тя казваше: „Когато свърша това, четете да видите какво е тегло теглила майка ви...“ От устните ѝ разкази аз знаех това, но ни тогава, ни по-после нямах кураж да прочета дневника ѝ“*[29].

Проф. Иван Шишманов взема спомените на майката на поета от брат му – Георги Вазов, и ги разчита. „Дешифрирането“ им не е било лесно, защото, независимо, че се е научила да чете, по отношение на правописа остава „много назад“, както сам признава Вазов това нейно „простително невежество“, отчитайки, че майка му сама се е учила да пише[30]. Ив. Шишманов, професорът с изтънчен естетически вкус и верен художествен усет, споделя, че когато прочита тези спомени, към които първоначално се е отнесъл скептично, *„внезапно“* вижда майката на поета от *„съвсем нова страна: като оригинална писателка, достойна родителка на своя син“* и замисля *„специална глава“* за Съба Вазова в „своя по-голям труд върху Вазова“[31]. Това се случва в началото на 1920 г.

Същевременно споделя намерението си пред Вазов да издаде, по повод юбилея на поета, спомените на неговата майка[32]. *„...Донесох да му прочета автобиографията на майка му, по моя препис и редакция. Но щом стигнахме до едно място, помоли ме да спра* – записва Шишманов. – *Не може да слуша без прекъсване ужасите, които разправя майка му. Продължихме в клуба, но пак не довършихме, пак се разстрои...Узнах, че много от записаното в автобиографията ѝ, тя му разказвала едно време устно...“*[33].

Тези спомени се отпечатват за първи път през 1920 г. в сборник по повод юбилея на народния поет[34] и са придружени от впечатляващ предговор от проф. Иван Шишманов, в който той заключава:

---

[29] **Вазов, Ив**. Някои спомени... Цит. съч., с.16.

[30] Пак там, с. 11.

[31] **Вазова, С**. Цит. съч., с. 23–24.

[32] **Шишманов, Ив**. Цит. съч. – разговор с поета от 12 февруари 1920 г.

[33] **Шишманов, Ив**. Цит. съч., с. 201–202.

[34] **Иван Вазов**. Живот и творчество. За седемдесетгодишнината от рождението му. Сборник под редакцията на проф. Ст. Романски. С., 1920. Предговорът към спомените на Съба Вазова е от проф. Иван Шишманов.

Спомените на Съба Вазова се четат с увлечение и без коментари; трябва само да се съжалява, че се прекъсват тъй скоро. Всеки ще се убеди, че те са извънредно ценни не само за литерар-историка и за поета, но и за историята на един от най-страшните епизоди из страданията на българския народ: бягството на тракийското население през Балкана след разорението на някои крайбалкански градове от 1877 г. Аз познавам в българската литература само една книга, която би могла в някои отношения да се мери със спомените на Вазовата майка. Това е автобиографията на Софроний Врачански (...). Казвам изрично „в някои отношения", защото по дълбочина на чувствата, по силата на въображението, по интензивност на наблюденията, по стил Спомените на Съба Вазова надминават далеч Софрониевата автобиография...

След 1920 година *Спомените* на Вазовата майка са издавани многократно: през годините 1935, 1939,1958; в сборника „Освобождението 1977–1978", в сборник „Априлското въстание", в книгата на Вера Вазова за рода Вазови, през 1993, 1997, 2011 г., а днес могат да се прочетат и в Интернет...

Това са впечатляващи мемоари, които звучат като силна художествена проза. В тях пулсират драматични емоции, открояват се конфликти, оживяват хора и събития, изпъква духовният лик на тази забележителна жена, свидетелка на страшни изпитания. С какво впечатляват тези спомени? С всичко – и с преживяното, и с начина, по който е пресъздадено. А на първо място – с откровението. Автобиографичната нишка е част от историята на семейството ѝ, свързана е със съдбите и преживяванията на нея и децата ѝ, на съпруга ѝ Минчо Вазов, на свекърва ѝ Ана и др.

Особено интересно е описана сватбата ѝ в Калоферския манастир и перипетиите около нея, защото двамата младоженци са „*роднина на 7 пояса*", венчавката им – „*девет души ни венчаха най-славно венчило*" – пише тя, благословията за многобройна челяд и питата за първородния – Иван, на която, както сама казва, „*не остана ни богат, ни сиромах да не дойде*".

Разказът ѝ се преплита с нейни житейски наблюдения, разбирания, даже назидателност, но и пресъздава картината на тогавашните нрави:

После ние живяхме съгласно с почитание и уважение един на други. Но, разбира се, че тогава младежите претърпяваха повечко и срамът беше на първо място тогава. Като имаше срам и страх от Бога, имаше и благочестив живот. Тъй и сега, на днешно време, гдето има срам и страх от по-малкия, там има и добър живот. Равенство ли е в една къща, бягай от нея като от огън!

Но личните спомени се преплитат с разказ за живота на народа и новите настроения, обхванали българите: *„...захванаха да пеят бунтовни песни, наговарят се, крият се из къщята, правят планове....вестник „Век“ много събуди света. Цели три години страхове, че ще ни сечат турците... През последната година тръгнаха апостоли, станаха съзаклятия...Настана вече 1876 г.... Всеки видеше, че лошо ще бъде, но решени бяха младежите да мрат, само да може да освободят България от турското робство...“*

Център на спомените са събитията през драматичната 1877 г., идването на руските войски, бягството на сопотненци през Балкана, опожаряването на Сопот. Времето е втъкано в канавата на повествованието, илюстрира хронологията на страданията, всеки ден, час и минута са врязани в съзнанието на авторката, в което сякаш безмълвно пулсира въпросът – кога ще свърши този ужас? – *„днес беше Свети Илия“, „сахатът стана 10“, „вечерта в 11 и ½ по турски, „2 часа по европейски“, „в четвъртък вечерта“, „в петък сутринта“, „мръкна“, „съмна“...*

Съба Вазова бяга към Балкана с болен мъж, придържан от по-големия ѝ син Никола, с осемдесетгодишната си свекърва, с четиригодишното си дете, което води за ръка и самата тя бременна („*Стопанинът ми е болен, майка – стара, децата – малки, иази – трудна. Отчаяно пъплех по тези стени и зъбери...“)* В тези напрегнати дни ражда и единадесетото си дете, което умира...

В текста на преден план е открoен ужасът на преживяното – страхът, който деформира душите и поведението на хората, ужасът от дните на „*огън и сеч*“, драматичният сплит от отчаяние и кураж, унижението:

> Колко пъти дохожда (Тосун бей) с войска от башибозуци и черкези да сечат и изгорят Сопот... Па излязат по-първи сопотненци, колената му целуват и искат да прости Сопот...“; или когато взимат жълтиците на свекърва ѝ Ана: „Ази им се моля: „Прости ни, аго, прости ни“. И му целунах ръката кървава...; Ето ги и при нази дойдоха. Всяка жена си навела глава до колене и не смее да погледне. Колко бе ужасно тогава! Те крачат между нази и вдигат ни главите, да видят коя е по-млада и красива, но често плачът на децата избавяше майката.

Пространствата са: Бойкова нива, Леевица, Балканът, пътят към Пловдив, Араповският манастир и др., през тях българите преминават. Те се превръщат в топоси на ужаса.

Особено силни, запомнящи се, са натуралистичните картини и сцени, при това – през очите на очевидец: *„търсят мъже да ги колят“*, съсичат ръцете на майките, опитващи се да опазят дъщерите си, съсичането на българина Иван (*„... че като засякоха с ония ножове, паднаха му раменатa. Той седи седишката. Догде се чуваше „ах“, сякоха. Като падна, излязоха си. Жена му взема чувалче, та го покри.“; „Там горяха къщи, та като стъпяхме по камъните, пареха.“; „като се връщахме от Леевица, начесто крачехме през умрели мъже, опушнати и все по риза и бели гащи...“; „намерихме мъже, изклани и завити с нашите постелки“; „...видяхме жена, заклана в стаята“; Струваше се, че адът реве из тъмнината да погълне света“ и др.).*

„Огън и сеч“ и *„колят“* в различни граматични форми се налагат като лайтмотив в текста ѝ. А някъде направо признава: *„Не може се описа ужаса в този ден, когато избиха четиримата въстаници в училището“* или *„Не може се изказа тогавашното злочестие“* и др.

Не скрива и спонтанните си емоции (*„Ами сега, Боже!; ...Ох, тежки минути!...Ох, зачуха се женски писъци: жени влачат и обират, мъжете колят, децата пищят в шумалаците. Ох, ако ни видят, ще ни застрелят, защото не бяхме далеч от този шумалак... О, Боже мой, наближава клането!... Боже! Мъжа си оставям!Ази накъде отивам! Сопот гори, небето се черви навсякъде. Не се къса глава, бих я откъснала като на лястовица.... Видях бастуна и пардесюто на мъжа си и чантата през рамо, в която му бяха парите и книжата. Плакахме отчаяно със свекърва ми без утешение...; „ще ни колят в реката“; Ох, стискам децата за ръчиците и думам: „Давно първа мене заколят“;* а в запаления Сопот*: „О, Боже, сега накъде?...).*

Но особено силна е тревогата ѝ за нейните дъщери, които не знае къде са. Не помага ходенето ѝ в църквата на Араповския манастир, нито размислите за страданията и стоицизма на Св. Неделя и на Св. Параскева – изографисани по стените на църквата. *„Мисля, че и сега тронът, в когото стоях, е още влажен от моите горчиви сълзи...* – пише тя. – *Една нощ ме обърна на полуда. Гълъбите гукат над стаята ми. Чувам как ги прибира майка им. Седнала на прага, гледах месеца и захванах да говоря като несвесна*:

Ох, не е вода да я изпия,
но е болка в сърце ми,
че как да я забравя?
Где ми са чедата,

аз где се намирам?
В тая света обител
живота си ще да мина.
Аз съм сопотнянка.
Тук съм в заточение,
дене и ноще сълзи проливам,
ох, гърди ми прогниха
от тежки въздишки...[35]

Спомените впечатляват с истинност, с откровеност, С. Вазова открито говори за страховете си и за преживения ужас. Сред безчинствата – тя не е забравила и добрината на някои турци: „*... ей че иде джамбазът с трима цигани, тръгнали за плячка. Като ме видя где лежа, провика: „Чорбаджийке, тук ли си? Стани да те изведа, че много черкези идат. Вярвай бога, зян ще станеш.“ ... На гръб да те нося, да те кортулиша. Добро съм видял от вас, ял съм солта и хляба ви, искам да те кортулиша...*“, както и подлия страх на някои българи (*Пристигнахме в манастиря, но калугерите се страхуват да ни приемат...*“) или надделялото желание за мъст и ограбването и убийството на някои кадъни.

Майката на поета, независимо от ужаса, който преживява, умее да погледне сякаш отстрани случващото се. Пишейки за „чадата си“, тя често се обръща: („*Но забележете...“; „Представи си каква жалка картина: да плачат за майка си и – няма я!; Смислете какъв огън е бил на гърдите ми и какво туптене на сърцето“; Как нямаше някой фотограф да снемеше тая печална картина в онова песъкливо и красиво място!... и др.*). Днес тези обръщения звучат като скъсена дистанция с читателя, подчертават искреността, естествеността на изказа.

Съба Вазова е свидетелка на освобождението на Пловдив, на трудно извоюваната свобода.

Спомените ѝ своеобразно допълват някои моменти от Вазовата проза, свързани с тези драматични исторически мигове[36].

Повествованието впечатлява и с езика, в който има нарушени редица книжовни норми, но всъщност е изразителен, фиксира в съзнанието на читателя запомнящи се картини, преживявания, наблюдения.

[35] В оригиналния ръкопис този текст не е в стихотворна форма. Проф. Ив. Шишманов го привежда в мерена реч, навярно за да подчертае пулсиращата ѝ болка, за която тя говори с известен ритъм.

[36] Вж. **Драгулева, Кр**. Спомените на Съба Вазова – в. *Анти*, бр. 33, 30 авг. – 5 септ. 1997, с. 11.

Разказвайки за страданията си в Балкана, изведнъж вплита неочаквано „*тревата от дъжда се развеселила*“. Не случайно на езика ѝ отдавна е обърнато внимание[37]. Изказът е експресивен, текстът изобилства от възклицания и възклицателни фрази.

Своите мемоари тя пише за „чадата“ си със съзнанието да видят, да знаят, да помнят. Идеята ѝ да има Памет за случилото се я откроява като една от най-будните личности, с чувство на уважение към род и история.

Спомените на Съба Вазова своеобразно кореспондират с тези на Цвета Зографска, на Райна Попгеоргиева, на Теофана Златарова, на Гана Найденова-Стоилова и са част от голямата мемоарна вълна след Освобождението. Те втъкават в мозаечното платно на историята и литературата драматичните нишки на миналото, открояващо дълбоките им преживявания – на прага между живота и смъртта. Анализирайки мемоаристиката за Българското възраждане, създадена от жени, Светлана Русинова откроява в текстовете на авторките „два типа на реагиране на света: реалистично, стигащо до натурализъм, и сантиментално.“[38] Мемоарите на Вазовата майка биха могли да се отнесат по-скоро към първия тип, като в тях впечатлява и силната експресия на чувството.

Съба Вазова е жена с поетически наклонности. „*Майка ми беше поет по душа при лицезрението на природата...*“ – казва Патриарха, а проф. Шишманов заключава в предговора си към нейните спомени: „*Тъй може да чувства и да пее само една поетическа душа*“.

От нея е запазена „Песен“, лирическа творба, която илюстрира усета на Вазовата майка към поетичното слово.

В стихотворението, изградено от четиридесет и шест стиха, се разгръща познат мотив, характерен за българската възрожденска поезия: майка и син се прощават, майката изпраща сина си за *далечните страни*. Лирическият сюжет обхваща няколко основни момента: прощалната целувка и думи на майката, отдалечаването на сина, завръщането ѝ в опустялото пространство на дома, коленичването ѝ пред *божа икона*, породената надежда за *ден светъл*, когато майка и син ще се срещнат отново. В тъканта на творбата, в която доминират знаците на страданието, на

---

[37] **Русев, Р**. Езикови особености на спомените на Съба Вазова – *Език и литература*, 1963 г., кн. 4.

[38] **Русинова, Св**. Образи на любовта и страданието в „женската“ мемоаристика на Възраждането. – В: *Тя* на Балканите. Благоевград, 2001, с. 203.

преден план, с усет за ритъм и композиция, са изведени преживяванията на майката, нейната болка и обич към сина, дълбоката ѝ тревога:

Ти мислила ли си, майко,
майко нежна, милостива,
кат си сина испращала
за далечните страни,
ти мислила ли си, думам,
всяка заран прегорчива,
сеща[ши] ли ти сърцето,
кат е в тв[о]йте гърди било,
чи ще гу пустигнат, майко,
тез беди, злучестини?

Поетическите детайли – майчината целувка, китката, оросена със сълзи, молбите към Бог, врачуванията – разкриват нюанси, характерни за женската психология и поведенчески модел, свързани с болезнените минути *на изпроводяк*. Съба Вазова запомнящо се разказва преживяното, в центъра на лирическия текст е страдащата майка, стиховете са „оросени" от непрестанните ѝ сълзи – образът на сълзите, характерен за възрожденската поетика, лайтмотивно присъства в цялата творба. Редуват се тревога и надежда, отчаяние и оптимизъм:

ти порони едри сълзи,
па се върна у дома
с пълна, радусна надежда,
чи ще видиш мила сина.
Ти погледна наокулу,
ала го веч там нема!
Ти тогава на колени
падна пред божа икона,
ах, пороя мътни сълзи
теб убливаха страни!
.....
ще да има ден светъл...

Финалът на творбата, на чийто фон се открояват „сдвоените" контрасти – „сухата пустиня"/„оазис зеленей", „бодливити тръни"/„убав стрък", подчертаващи драматичното, внушаващи съхненето, вехне-

нето, самотата и възраждането, началото, живота – художествено илюстрира, че страданието е овладяно от мъдростта и оптимизма:

Ала в сухата пустиня
ся оазис зелине(й)
Вмежду бодливити (тръни)
ся намира убав стрък,
та и в нашта жизън, майко,
ще да има ден светъл,
във когото да са види
майката със син любим! (с. 68)

Обръщението към майката, възклицателните форми, анафората и художественият контраст, инверсиите отново отвеждат към възрожденския тип изказ, близък до народнопесенното творчество. Могат да се разчетат и други възрожденски гласове.

Стихотворението не е датирано и не може точно да се каже кога е написано. Намерено е през 1949 г. заедно с други неща от архива на Вазов в с. Мала църква, Самоковско, скрити там в електрическата юзина, занесени поради бомбардировките по време на Втората световна война[39].

Величко Вълчев предполага, че поводът за написване на творбата е моментът, когато Вазов е принуден да напусне България – през пролетта на драматичната 1876 г., за да се спаси от преследванията на турците и Съба Вазова изпраща първородния си син. Изследователят се базира и на нейните спомени: „*... Боже мой, и сега ми дотисна на сърцето, като си припомних какви минути бяха: изпращам сина си, огън и пред него и зад него!*“[40].

Цветанка Неделчева споделя предположението, че стихотворението е писано във връзка със заминаването на Георги Вазов в Русия, където той живее от 1886 г. до 1897 г., завършва Николаевската инженерна академия и работи в Средна Азия.[41]

Независимо кой от синовете на Съба Вазова визира творбата, тя говори за духовната ѝ потребност да се изразява чрез стихове, да разкрие дълбоко свое преживяване – майчиното вълнение и майчиното страда-

[39] **Вълчев, В**. Иван Вазов. Жизнен и творчески път. С., 1968, с. 68–69.
[40] Пак там, с. 69.
[41] **Неделчева, Цв**. Цит. съч., с. 60–62.

ние – чрез ритъма на словото. Поетичният ѝ опит е свързан с дълбоко провокираното ѝ майчино чувство.

Като се има предвид стилът на авторката, възможно е тази „Песен“ да е написана след *Спомените* или успоредно с тях.

И двамата изследователи обаче посочват художествените достойнства на тези стихове: В. Вълчев отбелязва, че ако се вникне „*в строежа на самата творба, нас ни прави впечатление сравнително огладеният стих, който се различава коренно от посоченото в „Спомените“ от Шишманов „стихотворение“. Наистина за някакво съвършенство тук не може да се говори, дори и когато имаме пред вид постиженията в ритмично и интонационно отношение. Авторката не подражава на народната песен, при все че могат да се посочат отделни народнопоетични обрати и диалектни думи; тя се стреми да изгради своето произведение в самостойна художествена форма*“[42]; Ц. Неделчева е убедена, че „*творбата свидетелства за едно укрепнало вече перо, за стремеж към художественост. Това не е ръка на начеващ творец, а на човек, който има известен опит в писането*“[43]. Тя обръща внимание и на редакционните поправки, които е правила С. Вазова.

В подобен дух са и наблюденията на Видка Танева: „*Написана във фолклорна традиция, „Песен“ не е в никакъв случай подражание. Личи несъмнено дарбата на Съба Вазова да създаде самостойна художествена творба*“[44].

По време на своята сватба за миг Съба Вазова забравя традицията на говеенето (да мълчи), което предизвиква, както сама казва, „*вик, смях по всичките: „Булката продума*!“ Тогава младата невеста се засрамва, без да знае, че години след това думата ѝ ще се чува в семейството, а днес гласът ѝ ще се откроява не само сред тези на великите майки, а и в контекста на силната мемоарна проза в българската литература и дори ще отвежда към първите опити на българката в поетичното слово.

[42] **Вълчев, В**. Цит. съч., с. 69.
[43] **Неделчева, Цв**. Цит. съч. с. 61.
[44] **Танева, В**. „*Ти два пъти ми майка беше...*“ – *Родна реч*, 1989, № 1, с. 53.

IV.
Българска христоматия (1884) – литературноисторическа институция или постигане на културната идентичност?

Сава Сивриев

За сонетите в „Българска христоматия“

ABOUT THE SONNETS IN “BULGARIAN CHRESTOMATHY”

Bulgarian Reader (Plovdiv, 1884) is a collection compiled by Ivan Vazov and Konstantin Velichkov. The collection comprises samples from Slavonic, Germanic and Romanic literatures of the 19th century. Its aim was to create a model for the modern Bulgarian literature after the Bulgarian Revival. Among the samples are some of Adam Mickiewicz’s *Crimean Sonnets*, translated into Bulgarian by Ivan Vazov. The sonnet was a new genre form for the Bulgarian lyric poetry. Thanks to Ivan Vazov the expression of the author’s spiritual experience, the aesthetics of the poetic text and the sonnet as a sign of higher art became a norm for the Bulgarian lyric poetry after the 1880’s. art.

Keywords: sonnet, modern lyrics, Adam Mickiewicz, Ivan Vazov, *Bulgarian Reader*, creative model

Студията на Иван Вазов „Кратък исторически преглед на новобългарската литература“ (Вазов, Величков, 1, 1884: 5–26) може да бъде четена и като опит за история на българската книжнина и литература. Тя е отпечатана преди „История на българската литература“, Пловдив, 1887, на Димитър Маринов. В този исторически преглед Иван Вазов, следвайки родолюбивото си желание да състави фонд на българската литература, прибавя възрожденската книжнина към класа от *литературни* текстове – „История славяноболгарская“ на преподобния Паисий Хилендарски, „Неделник“ на св. Софроний Еписком Врачански, „Огледало“ на йеромонах Кирил Пейчинович и прочие от този клас познати текстове. Това събиране в едно на книжнината и на литературата на Възраждането, именувано в цялост *българска литература*, предложено от

Иван Вазов, става традиция и до днес. Повторено след това от Димитър Маринов, Александър Теодоров-Балан („Българска литература“, Пловдив, 1896), от Боян Пенев („История на новата българска литература“, Т. 1–4, София, 1930–1936) и следващи истории – колективни и авторски, от ново и най-ново време.

Литературата обаче следва да се отдели от възрожденската книжнина. Така, „Неделник“ на св. Софроний Епископ Врачански е сборник от проповеди, които са били четени в църква след св. Литургия. „Огледало“ на йеромонах Кирил Пейчинович е сборник с поучителни в християнската нравственост слова. Литературата в буквалния смисъл на словото (без да подценяваме т.нар. даскалска поезия, лириката на Добри Чинтулов, на Найден Геров) начева с Петко Славейков. В една от своите речи Иван Вазов публично твърди, че не той, а Петко Славейков е достоен да приеме лаврите на народната признателност, че Петко Славейков е учител на Иван Вазов и че Петко Славейков: „...пръв със своя майсторски чук издяла из грубата скала на български език статуи с изящни линии и форми, пръв изкара из моя първобитен, необработен инструмент ония сладки звукове, ония драги песни, които са омайвали нашите юношески души и са поронили в тях първите семена от любов към хубавото, към поезията…“ [1]

Иван Вазов свързва сътвореното от Петко Славейков с ново начало – раждането на новобългарската лирика.

В статията си „Пушкин в България“ (Славейков, 4, 1958: 137–148) Пенчо Славейков също сочи значението на баща си като родоначалник на новобългарската лирика. Образците, по които Петко Славейков твори, са текстове от А. С. Пушкин, а той е, както се знае, родоначалник на руската светска лирика в началото на XIX в. Петко Славейков създава образците на т. нар. тогава *лирическа* поезия, която е израз на индивидуалните, субективни душевни преживявания на поета[2].

---

[1] **Вазов, Ив**. Реч на тържеството в Народното събрание. – В: **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. 1974–1979. Т. 10. С., 1977, с. 394.

[2] Чрез представата *лирическа* и *епическа* поезия се оценяват текстове от Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Боян Пенев. Що се разбира под *лирическа* и *епическа* поезия по времето на Петко Славейков, става ясно от статията „Поезия у евреите“: „Поезията у евреите е била почти лирическа; но била поучителна (дидактическа), оплакателна (елегическа), пастирска, или пророческа, тя пак си е лирическа. Лирическата поезия е живо изражение на вътрешни вълнения, след. тя е *лична* (субективна), т.е. занимава ся с действията и чувствованията на умът; в противоположност на епическата поезия, която е *нелична* (обективна), т.е. говори за външни

От друга страна, заедно с литературата (лирика) се появяват и теоретични текстове, които осмислят новото раждане или новото явление в културата на Възраждането. Работите на П. В. Оджаков – „Наука за песнотворството и стихотворството“, Одеса, 1871, на Т. Н. Шишков – „Елементарна словесност...“, Цариград, 1873, на Д. П. Войников – „Ръководство за словесност...“, Виена, 1874.

В „Кратък исторически преглед на новобългарската литература“, оценявайки значението на българската книга в ниското Възраждане, Иван Вазов пише: „Всичките тия книги способстваха за събуждане любов към прочит у българите и служеха като наставници на юношеството. Никаква черта от оригиналност или художественост в тях не се съглеждаше“. А също и по повод на неговия коментар на възрожденските вестници: „Нъ ний ще оставим изброяването на всичките малотрайни и политически вестници и вестничета, които през цяло едно десетолетие съставляваха българската книжнина, за да се спрем на ония явления само, които са се означили с каква-годе услуга на истинната литература, които са дали някакво побуждение на българското творчество, на българската самостоятелна мисъл“[3].

Кои са текстовете на истинската литература за Иван Вазов?

На първо място, повестта на Васил Друмев „Нещастна фамилия“, част от текстовете, печатани в „Читалище“, в „Периодическо списание...“, списание „Братски труд“, издаваното в Болград списание „Общ труд“, в което печата Димитър Великсин, списание „Мирозрение“. За Иван Вазов Великсин е другият образец за поет и за художество на текст след Петко Славейков. Още повече, че той, Великсин, пише и на румънски и френски език, пише и *сонети*. В „Пъстър свят“ (1902) Иван Вазов включва и отпечатаната във вестник „Мир“ (г. III, бр. 393, 1.06.1897) „животописна беседа“ „Великсин“. Пред проф. Шишманов Иван Вазов споделя, че е срещал на улицата, но лично не е познавал Великсин, че работите му на румънски не е чел.[4] Истината за пред проф. Шишманов е една. Публичната представа за Димитър Великсин Иван Вазов създава чрез въображението си. Тази представа убеждава в края на века възмож-

---

предмети“. (Вж. Речник на Светото Писание. Цариград, 1884, с. 385. Речникът е добавка към Цариградския превод на Библията.)

[3] **Вазов, Ив./Величков, К**. Българска христоматия или Сборник от избрани образци на всичките родове съчинения: За в класовете на градските училища и на реалните гимназии. Ч. 1–2. Пловдив, Свищов, Солун.. Ч. 1. 1884, с. 10; 12.

[4] **Вазов, Ив**. Цит. съч. Т. 9. С.,1976, с. 473.

ния читател (слушател) в ценността на естетиката на словесността, която се налага от Иван Вазов като доминанта в литературните текстове, писани след Възраждането.

> Казах: никой го не познаваше – не, моя отшелник, моя саможивец беше оставил на света няколко сладки стихотворения и всеки, който люби поезията, ще си спомни с услада тия хармонически звукове на една занемяла муза:
>
> *Ти, жена невинна,*
> *ангелска жена,*
> *ти, красна вербина*
> *ти, цвете в градина,*
> *пълно с миризма!*
>
> *При какъв трън гнусен*
> *гниеш сега ти,*
> *при простак безвкусен,*
> *при Терсит намусен*
> *ангелът седи!*
>
> Ние притежаваме поети, които са напечатали и печатат цели томове със стихове ритмувани и неритмувани, и ни един стих не се е запечатал в паметта на някого, защото не са говорили на човешкото сърце, не са будили добрите струни в човешката душа. Великсин е написал само няколко и ние ги знаем. Само затова той има право на нашето внимание и на нашето съжаление. Защото колко са у нас ония поети, които са успели да заронят в душевния ни мир няколко светли чувства, да оставят няколко благородни отклици от добро и милост?
>
> За Великсина Ботев казваше в кафенето на Ганча Габровеца в Галац: „Аз съм поет по душа, Великсин е поет по изкуство“.
>
> Незабравимият герой грешеше в това твърдение за Великсина, което тъй хубаво би се залепило на куп наши нови поети. У Великсина съществуваше *чувство на хубавото*, той обладаваше развит литературен вкус и верен поетически усет. Той беше поет и по душа и доказа това. Ако не беше така, то защо сме чели с такава сладост неговите стихове, защо и днес изпущат те такъв благовонен дъх от нежна поезия, въпреки не дотам пълното съвладание българския език?[5]

[5] Пак там, с. 119.

И това, което е особено важно, е, че Димитър Великсин е автор на сонети. Най-познат е „Сонет за девицата Матилда К. Попович“.

Иван Вазов пръв през 80-те години на XIX в. пише за необходимостта от създаването на литература, различна от литературата на Възраждането. В това време той все още не е „народен поет“, а е политически деятел. През 1885 г. д-р Кръстев се среща с него в столицата, в една студена и неприветлива стаичка на хотел „Люксембург“, и в това време Иван Вазов „…не смееше да мечтае за никаква популярност, макар зад него да лежеше 15-годишна деятелност, отбелязана с дела като „Поля и гори“, „Италия“, „Сливница“. И когато две години по-късно в тогавашното списание „Труд“ [...] затръбих славата му, то беше за Вазова музика, съвсем чужда на неговите уши. Сам политикан и партизанин, той не бе чувал освен хвалби в общи фрази от своите и ругатни и „критики“ – съвсем не в общи фрази – от противниците, политическите противници. Тогава беше още невъзможно да се абстрахира от партията, пък и освен партийни групи никакви други не съществуваха“[6]. Усилията на д-р Кръстев са също в това, доминиращ принцип на съграждане на литературен текст да е естетиката на словесността, и неслучайно „затръбява славата“ на Иван Вазов, чиито усилия са да наложи тази норма през 80-те години – с „Гусла“, „Поля и гори“, „Италия“, „Българска христоматия“, с поведение (пътуване и демонстриране на културна идентичност с Италия). Тези явления са важни в литературата. Даже Пенчо Славейков признава, че Иван Вазов „…отървал е поезията ни от едностранчивия път, път на патриотическите тенденции“ [7].

Особено любопитни в тази посока са някои от текстовете на Иван Вазов, писани в това време – обясняващи неговото творчество и показващи отношение към отпечатаните в духа на Възраждането словесни творби. Представите и програмата му за литература са събрани в цялост и изречени в „Христо Ботев – критическа студия“ („Денница“, г.II, 1891). В 80-те години Вазов се противопоставя на т. нар. от него „патриотическа литература“. В немалка част от текстовете на Възраждането, както се знае, доминира *проповедта* на националната идея, а не се съгражда естетически организиран словесен текст. В 80-те години е отпечатана драмата „Илю Войвода“ на Никола Живков. За нея Иван

[6] **Кръстев, Д-р К**. Иван Вазов. Беседа, казана в Елена на 17. VIII. 1905. – В: Българската критика за Иван Вазов. С., 1988, с. 41.

[7] **Славейков, П. П**. Един стар херой. – В: Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. 4. Критика. С., 1958, с. 9.

Вазов пише: „…У нас, преди войната за Освобождението, на драмата въобще се гледаше не като на *художествено произведение, назначено да захване известно място в литературата (к. м., С. С.)*, но като на едно лесно и практическо средство да се подействува въз умът и чувствата на по-голямата част от народът ни, чрез излагание (на) събития из миналото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснители и следователно воля и въодушевление за борба. Към тая патриотическа цел клонеше тогава всичката ни емиграционна литература, главни представители на която бяха покойните Раковски, Войников, Каравелов с школите си. Тогава и вестници, и драми, и песни, и брошури, може се каза, се съдържаха в тия думи:

Българе юнаци,
ще ли още спим?
Вдигайте байраци
да с'освободим...

Друго народът не искаше. Потреба от по-висока храна, от по-*естетическо (к. м., С. С.)* наслаждение не можеше да чувствува той, той нямаше свобода, не можеше да търси *изящно (к. м., С. С.)*! Нему му говореха, пишеха, пееха за **свобода**, това удовлетворяваше ожаднялата му душа и литературата постигаше целта си.

Днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът. Великите събития, които минаха като молния пред очите ни, докараха друго настроение в нашето общество: омразата към тирана и любовта към свободата станаха несъмнено достояние на всичките класове в народът; девизата **българе юнаци, грабвайте криваци** вече не е нова и не повдига някогашните пориви на буйно въодушевление; тя вече не отговаря на новите изисквания [...] г. Живков трябуваше да я напише и напечати преди 10–15 години. Тогава да разправяш с драма, че турците са лоши, че мъчили българите, *макар това да бъде изказано глупаво (к. м. – т.е., неестетически изречено, С. С.)*, то си имаше смисълта: то беше **родолюбие**“.[8]

Очевидно е разделянето на културното време надве: на *преди* и на днес (*сега*). Нещо, което прави и Пенчо Славейков в известната си работа „Българската поезия“ (преди и сега). Подялбата на времето на *преди* и *сега* е изходна категория в езика на модерната българска лирика след Иван Вазов. А и в известната работа на Симеон Радев „Д-р Кръстев

[8] **Вазов, Ив**. Цит. съч. Т. 19. С., 1979, с. 24–25.

като литературен критик“ („Художник“, 1907) д-р Кръстев е оставен във времето на *преди*. За Иван Вазов *преди* литературата е проповядвала националната идея, внушавала е омраза към тиранина, любов към свободата, патриотизъм, родолюбие. Това е било доминантата в речевите актове. *Днес (сега*) подобно речево поведение няма референция към менталното поле поради това, че то е организирано по нов начин и изискванията към съставянето на речевия акт би следвало да са други.

За второто издание на „Райна Княгиня“ (1881) в Браила на Добри Войников Иван Вазов пише: „Появлението във второ издание на едно от произведенията на Д. Войникова, мислим, ще зачуди мнозина по причината, че произведенията на наший припознат драматург изключително с *агитационно направление (к. м., С. С.)* имаха своето значение само в епохата на турското владичество. Това бяха творения, основани само на ефектни декорации и декламации и разчитиващи само на простодушието на разлюбопитствуваната народна маса. От *изкуство (к. м., С. С.)*, от дарование в тях имаше твърде слаби признаци и покойний Войников, който праведно се счита основател на наший народен театър и един от най-плодовитите на времето си книжовници, не по-малко заслужено може да се нарече безталантен писател. Впрочем той никога не е мислил да създава *художествени творения (к. м., С. С.)*, нито е гледал да изяви творчески талант. […]

Ние бързаме да обявим, че тук ние погледнахме на деятелността на Войникова от *художествена точка (к. м., С. С.)* [...] Колкото за практический резултат от духовната деятелност на Войникова, никой не може да откаже, че той е бил огромен и неговите драми немалко съдействуваха за разбуждането на националното съзнание в народа ни“.[9]

Възможната реконструкция на представата на Иван Вазов за художественост би отнела време и място. Нов поетичен език той не създава, както това прави Кирил Христов. В лириката си, писана след неговите възрожденски книги, Иван Вазов използва лексиката – тезаурус от възрожденското време. В поетичната реч влага нов смисъл. От типа на: *„Граббайте телата!“ – някой си изкряска / и трупове мъртви фръкнаха завчаска* / *кат* ***демони*** (подч., С. С.) *черни над черний рояк / катурят, струпалят, като живи пак! / И турците тръпнат, друг път не видели / ведно да се бият живи и умрели, / и въздуха цепят със* ***демонский*** (подч., С. С.) *вик*“ („Опълченците на Шипка“ – „Епопея на забравените“, 1885).

[9] Пак там, с. 396–397.

И *„Отидох в тъмните гори. / „На вас, извиках поне мога / да изповядам кат на Бога / пожара, дето в мен гори. / В мен има* ***демон, демон*** *(подч., С. С.) страшни: аз искам щастие, но то / не е ни в користи, ни в злато, / ни в мир, ни в радости домашни...“* („Ековете“ – „Италия“, 1884). Демон (в сравнителна конструкция и епитет – цветови символ: *„кат* ***демони*** *черни“*) в „Опълченците на Шипка“ е с външно, свързано с историческото събитие от Възраждането значение на словото. Демон (*„в мен има* ***демон, демон*** (подч., С.С.) *страшни...“* – в конструкция на епитет, свързан с емоционално състояние) е състояние на душевното време на изговарящия поетичните слова в „Ековете“.

В рецензията си за второто издание на „Райна Княгиня“ Иван Вазов отново прокарва границата между *преди* и *сега*. Преди е време на *агитация (произведенията на Войников са с агитационно направление)* на национална идея чрез формите на литературата. Драмата е нещо съвсем ново за културата след 40-те години на XIX в. и ефектът на рецепцията на тази новост се използва от авторите за съграждане на национална идентичност. Драмата е акт на убеждение. Риторичен акт, а не акт на изкуство, на естетика на словесността. Постигането на художественост в творението не е било цел на Възраждането. Така е било *преди.*

Сега обаче е друго. Какво е то, четем в предговора към „Гусла“ (1881): „...мисла, че *литературата (изящната) у нас е твърде много пренебрегната (к. м., С. С.)*, твърде много изоставена, твърде много неразбрана и презряна;[...] мисля, че това забвение, в което е оставена *изящната литература* (к. м., С. С.), е незаслужено, е несправедливо, и, [...] аз днес имах куражът да пусна сред *неприветната шумотевица (к. м., С. С.)* на страстите и борбите между егоизмът и суетата това беззащитно произведение, моя слаб глас на *моят вътрешен мир* (к. м., С. С.), с рискът да бъде заглушен и забравен още в първата минута,[...] както е била общата съдба на всяко нещо, *клоняще да даде живот на литературата у нас* (к. м., С. С.)“.[10]

В този кратък текст има три опорни думи, които стават източник на следхождащата Иван Вазов българска лирика: изящна литература (живот на литературата), вътрешен мир, неприветната шумотевица. Последната Кирил Христов, Стоян Михайловски и особено Пенчо Славейков препоръчват да бъде избягвана от творците, а изкуството на словесността, т.е. естетиката като доминиращ принцип за съставяне

[10] **Вазов, Ив**. Цит. съч. Т. 2. С., 1975, с. 446–447.

на литературен текст, и изразяването на „вътрешния мир“, т.е. на душевните състояния, но на индивида, душевната антропоцентричност са норма в лириката на българския индивидуализъм и символизъм в началото на XX в. Още по-ясно Иван Вазов изрича представите си години по-късно, в известната си „критическа студия“ върху поезията на Христо Ботев: „Това, като обяснява еднообразието в темите на патриотическата поезия, ще ни обясни и факта защо с течението на времето, при постоянното изменение условията на живота ни, на вкусовете ни, при разширочаването хоризонта на нашите потребности и обществени идеали, тя, патриотическата поезия въобще, като запазва винаги своята ценност и историческо значение, губи от своя жизнен интерес за новите поколения и не може да бъде отклик освен все на по-тесен и по-тесен кръг от обществото. *Мицкевич (б. м., С. С.)* не би живял вечно – не в историята, а в сърцата на поляците, – ако да се беше ограничил да остане само полски поет-патриот и не беше ни оставил ония разкошни китки от поезия, накъсани и набрани от дъното на неговото страдално и любвеобилно сърце. Защото човек, колкото и да люби отечеството си, не може всякога да мисли и чувствува през ума и през душата на патриота. Има области в нашата душа, има кътчета в нашето сърце, до които не могат да пристигнат никакви отзиви от политико-националните интереси и идеали или ако стигнат там, те се раздават някак си фалшиво и остават непонятни и безследни. Патриотическата поезия, прочее, носи печатът на временност. Отклик на идеалите и страстите на известна епоха от живота на един народ, тя пази своето животрепещуще обаяние само през траенето на казаната епоха. Чувството, което я поражда, е наистина честно и възвишено, но то не е вечен елемент на поезията...“ [11]

Вечния елемент на поезията и това, че не само с патриотизъм живее човек, Иван Вазов вижда у един изключителен полски поет и патриот – Адам Мицкевич, който е един от образците за поезия и на Пенчо Славейков. [12]

Времето на *преди* е отминало безвъзвратно и *сега* е нужно конституирането на нов тип култура, с което се заема Иван Вазов. Като първото негово дело, заедно със знаковото му пътуване до Италия и стихосбирката „Италия“ (1884), е издаването на „Българска христоматия“ (1884). Идеята била на Константин Величков. В част втора на христоматия-

[11] **Вазов, Ив**. Цит. съч. Т. 20. С., 1979, с. 37.
[12] **Славейков, П. П**. Цит. съч. Т. 4. С., с. 78–94.

та са отпечатани в превод „Утихнало море“ („Cisza morska“), „Аюдаг“ („A Judah“), „Гробът на Потоцка“ („Grób Potockiéj“) из „Кримски сонети“ („Sonety krymskie“) на Адам Мицкевич – в превод на Иван Вазов, вероятно от руски. Преводът дотолкова е отдалечен от оригинала на „Кримски сонети“, че може да се каже, че Иван Вазов пише сонети върху тема от Адам Мицкевич. От друга страна, сонетът „Cisza morska“ („Морска тишина“) е по „Морска тишина“ на Гьоте. Темата за странстващия сонетен сюжет през XIX в. изглежда интересна, докато се стигне до „Утихнало море“ на Вазов. Иван Вазов, а по-късно и Пенчо Славейков виждат в Адам Мицкевич образец, подобен на онова, което са те. Едно, заради това, че след втората половина на XVIII в. и през XIX в. българите се себеосъзнават като част от славянството, друго – че България, подобно на Полша, отсъства от политическата карта на Европа. И най-сетне – поляците са страдалци, каквито са и българите, с тази разлика, че полският месианизъм и страдание са и неразбираеми за Иван Вазов[13].

В „Българска христоматия“ (Ч. II) са отпечатани и други преводи от Адам Мицкевич. В раздела „Балади“ – „Алпухара“. В раздела „Поема“ – част от „Пан Тадеуш“. Под линия, в допълнение към преведената част, четем много любопитна бележка за Адам Мицкевич: „Мицкевич е първокласен поет не само в полската, но и в европейската литература. Поезията му се отличава с дълбоко съдържание, изразено в художествена форма; стихът му е бляскав, силен, хармоничен и богат с типични обрати и положения. Като е чувствувал силно, поетът е предавал в силни картини ентусиазмът си към всички велики, макар и непостижими идеи[...] *Недостатките на Мицкевича произтичат от беззаветната му любов към отечеството, славното минало на което го увлече и го направи да падне в изстъпление…“ (к. м., С. С.).*[14]

[13] В биографията на Мицкевич в „Българска христоматия“ (Ч. II, 1884, с. 32–33) Вазов пише: „…На следующата година издаде в Авинйон *„Книгата на полското пилигримство“*, род емигрантско евангелие. Това е странно съчинение: в него той съвсем пада в мистицизъм и с един библейски стил представлява Полша като изкупителница на светът[...] На 1839 г. френзкото правителство предложи Мицкевичу новооткритата катедра за славянските езици в Collège de France. Мицкевич прие и от тогава се забележи още по-ясно *неговото умствено падение* (к. м., С. С.). Тука се развиха в него до висока степен семената на мистицизъм, които отначало още се кореняха в особеностите на психическата му организация; много гибелно повлия на него знаменитий мечтател и мистик Товянски, комуто поетът стана горещ последовател. Това бе причина да се закрие курсът, и Мицкевич изгуби службата си“.

[14] **Вазов, Ив./Величков, К**. Българска христоматия. Ч. 2. Пловдив, Свищов, Солун. с. 78–79.

Подобно изказване, в което недостатъците да произтичат из любовта на автора (Адам Мицкевич) към Отечеството, а ценното в него – из единство на съдържание и форма и из качества на поетичното говорене, би било немислимо във времето на Възраждането. В 80-те години на XIX в. подобно говорене съгражда принципите на новата българска лирика и култура в цялост. В частта „Антологически пиеси, сонети и други стихотворения“ на „Българска христоматия“ са отпечатани: „Утихнало море“, „Аюдаг“, „Гробът на Потоцка“ из „Кримски сонети“ на Адам Мицкевич.

Ето как изглежда текстът на тези творби в превод на Иван Вазов:

Утихнало море

Ветрец игрив подухва, трепти морето гладко,
вълната се повдига, кат' моминski гърди;
тъй млада годеница, унесена в мечти,
пробуди се, въздъхне и пак заспива сладко.

Кат' знамена победни, след кървавия бой,
на мачтите високи увиснали платната,
корабът се полюшва спокойно над водата,
матрозът си отдъхва и весел става той.

Море! Във тебе има чудовище грамадно;
то в часове бурливи на дъното се тай,
но ти кога си тихо – повдига се, играй!

О, мисъл! В теб живее въспоминанье ядно;
то спи в беди големи, но в мир е – безпощадно
и с кървави си но̀гкте гърдите ми копай.

Аюдаг

Облегнат на скалите на дивий Аюдаг,
аз гледам как се борят талазите шумливи,
как пръскат се пенливи о каменния бряг
и се превръщат в искри, в ялмаз, в дъги светливи.

Кат' китове безбройни със шум и рев голям,
талазите искачат по бреговете диви,

и пак назад се теглят, като оставят там
корали ясноцветни и бисери красиви.

Така и твойте гърди, разпалений певец,
налитат тайни мъки и ядове проклети,
но щом светата лира ти земеш във ръцете,

на тяхното беснило настанува конец:
те бягат и оставят след себе си в сърце ти
прекрасни, нови песни – с тях свиваш си венец.

Гробът на Потоцка

Изгонена в далечната чужбина,
кат' росно цвете рано клюмна ти,
кат' пращаше на мила си родина
последний дъх, последни си мечти.

На север там, като с брилянти бели,
небето е засипано с звезди;
не са ли туй блестящите следи
на твоя взор към полските предели?

Полячко, като теб ще умра сам
във таз чужбина, гол, забравен странник,
но сè ще мине някой брат насам,

подобно мен блуждающ тук изгнаник,
ще помечтай при твоя гробец ням
*и родна песен ще запее нам.**

Непрофесионалното сравнение на преводите на Иван Вазов със сонетите на Адам Мицкевич и с превода на Димитър Горсов дават основание да се мисли, че Иван Вазов прави *свой* текст по сонетите на Адам Мицкевич. Онова, което той вижда и цени у Димитър Великсин, това той вижда и цени и у Адам Мицкевич – субективното преживяване и изразяване на това преживяване чрез естетиката на поетичното слово.

В този превод на Иван Вазов има особености, които заслужават внимание.

На първо място – интересът към *морето* („*Утихнало море*“, „*Аюдаг*“) като реалия и реалии, които четем и в „Италия“. И да има нейде из възрожденската лирика *море* и всичко онова, което да е свързано с него, то това би било по-скоро поетичен оказионализъм, отколкото поетична норма[15]. Морето, морската фактура (*кораб, вълни, остров, бряг, фар* и пр.) обаче след „Италия“ се четат и в лириката на Константин Величков, Кирил Христов, Пейо Яворов, Димитър Бояджиев и не само у тях. А в една от най-шумните в 80-те и 90-те години творби на Иван Вазов – „Ековете“, след скиталчеството („*Скиталец беден по светът...*“) и монолозите, които води със себе си и с възможния четец и слушател на говоренето му, и като пребивава в разни топоси (*тъмните гори, задрямалия дол, усои страшни*), лирическият аз стига най-сетне в „*пространното море*“ и нему задава онези екзистенциални въпроси, които са без отговор и чрез които той изрича своето емоционално и мисловно страдание: „*Море! Вълни! Стихия, вечност! / Дълбоки бездни, безконечност! / Кажете ми: що е живот?/ Що е човек? И кой го праща / в света за мъки, скръб и пот? / Защо той мре, защо се ражда? / Къде е висшата му цел? / Дали в задгробния предел? / Или в борбите на живота? / Или на страстите в хомота? / Защо е той – безсилен роб – / от люлката до самий гроб / проклет за битка непрестайна? / Морето рече: „Тайна!...Тайна!...*“

А възрожденската еротика след това морско, да го наречем, сравнение: „*вълната се повдига, кат' момински гърди*“, получава обем и пространственост, които ги няма у Петко Славейков. В „Аюдаг“ „*разпален певец*“ държи в ръцете си не гусла, а *лира* вече, при това не каква да е, а *свята* („***светата*** (подч., – С.С.**)** лира“). У Мицкевич „*разпалений певец*“ е поет („*Podobnie na twe serce, o poeto młody!*“). Знае се каква знаковост имат *певецът и пеенето* в българската лирика[16]. От друга страна, *гуслата*, като знак за избраност, а и принадлежност на певеца, е заменена с *лира*, и то не каква да е, а *света*. Заработва познат културен механизъм, по правилата на който във Възраждането символът на българското – *лъвът*, става сакрален, като го позлатява (златото, както се знае, е символ на светлината за християнството, а у Христофор Жефарович българският лъв не е златен): „*с левове **златни*** (подч.,С.С.) *на чело*“ – „На

[15] Вж. **Колева, В**. „Морски сонети“ на Кирил Христов. – В: Ракла на културни кодове. Сб. в чест на 65-годишнината на проф. дфн Дечка Чавдарова. В. Търново. 2016, с. 536.

[16] Срв. известната работа на Никола Георгиев (**Георгиев, Н**. От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“. Из „Тезиси по българска историческа поетика.“ – В: *Литературна история*. 1983:, № 11, с. 3–16.)

прощаване в 1868 г.“ – Христо Ботев; „*И върху гергьофа балканският лев / излазяше **златен*** (подч., С.С.) *и зинал за рев*“ – „Каблешков“ – Иван Вазов, и пр., и пр.).

А в ново време Иван Вазов прави лирата, т.е. поезията, културата *свети*.

Светостта е духовна, както се знае, в християнско време, историческа – във възрожденското, и културна – в годините на модерността. Лирата оттук насетне съпътства образа на поета. Така в „Автобиография“ на Пенчо Славейков в „Епически песни“ от 1896/1898 четем: *„Щастливец! Между ни той, тук, на земята, / небесно е чедо и с **лира*** (подч., С.С.) *вълшебна в ръката, / за песни изпратен, той само във песни живей, / и лавров венец над челото му гордо се вей*!“. Певецът е избраник (*небесно* е *чедо*), а *лирата*, принадлежаща му, го означава. В лириката на Пейо Яворов – *„доспехите на воин, на поета **лирата*** (подч., С.С.), / *благослови ги! – шепнех, в тих молитвен стон*“ („Проклятие“). *Лира* е изобразена и върху корицата от първата стихосбирка на Пейо Яворов „Стихотворения“ (Варна, 1901). А тази част от „Аю-даг“: *Така и твойте гърди, разпалений певец,/ налитат тайни мъки и ядове проклети,/но щом светата лира ти вземеш във ръцете,/ на тяхното беснило настанува конец: / те бягат и оставят след себе си в сърце ти / прекрасни, нови песни – с тях свиваш си венец*“ четем отново в „Звукове“ (1893): *„И леко мойте стихове текат,/ и всяка песен е едно мъченье / изляно, едно сладко облекченье / за раните, в душа ми що горят. / Благодаря ти, творче, в тоз час тежки,/ че дал ми си за песните дарът; / и песните, като сълзите жежки,/ скръбта услаждат, мъките церйът*“ („Като пчели...“).

Преводите на Иван Вазов на тези три сонета показват в каква посока ще се строи новата българска лирика, литература и култура в цялост – към антропоцентризъм, т.е. към доминиране на субективното и индивидуалното в поетичното изказване, към доминанта на естетиката в поетичната реч, към въвеждането на поетичната реч във форми с утвърдена във времето естетическа памет – сонета и пр.

Това се чете в „Българска христоматия“, която има за цел да е книга, пораждаща нова литература през 80-те години на XIX в.

* За сравнение предлагаме и новия превод от полски език на същите сонети, направен от Димитър Горсов, както и оригинала на текстовете:

МОРСКА ТИШИНА
На височините на Тарханкут

Едва потрепва флагът… В знойното затишие
се вдига с бяла гръд избистрена вълна –
така невеста млада трепва сред съня,
протегне се и нежно в полусън въздиша.

Подобно знамена след битка, върху мачтите
дремливо виснат умерените платна,
отдъхват си матросите и в тая тишина
спи в леност корабът над бездната прозрачна…

Море безгрижно, в глухите ти дълбини
полип се крие. Той под рев на бури дреме,
но пипала към нас протяга в тихо време.

И в теб тъй, мисъл – като хидра в мрачини! –
спи споменът в дни трудни и горчиви,
но стихне ли сърцето, жило в него впива.

АЮ-ДАГ

Обичам да следя играта на вълните,
облегнат върху тъмните скали на Аю-Даг.
Как шумно се кълбят те – бели като сняг,
как с грохот мятат струи – на дъги извити…

И как като гигантски риби в далнините
се вдигат нови, и над слисания бряг
се вкопчват в люта схватка, но се връщат пак,
оставили седеф и перли по следите си…

Подобен си на тях и ти, поете млад!
В сърцето на страстта ти бурите кипят.
Но лира вземеш ли, под приказни лазури

нов мир се въдворява и утихват бурите…
И чудни песни в теб се раждат и искрят…
Те името ти от забрава ще спасят!

ГРОБЪТ НА ПОТОЦКА

Сред тези стени в пищна пролет ти увяхна,
о, нежна розо! Но най-прелестните дни
на младостта ти в Полша, в родни долини,
безгрижно като пеперуди отлетяха.

Защо звездите пак тъй ярко заблестяха
и все летят на север в тия висини?
Не са ли сълзи те, из чуждите страни
от теб проляни в скръб по бащината стряха?

В изгнание и аз ще свърша в този свят…
Но ако тук и мен случайно погребат,
щом странници до гроба ти се спрат смирено,

ще чувам на речта ни милото звучене…
И млад поет, запял за теб в стих вдъхновен,
съзре ли кръста ми, ще спомене и мен.

CISZA MORSKA
Na wysokości Tarkankut.

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie mużnie,
Cichymi gra piersiami rozjażniona woda;
Jak marząca o szczężciu narzeczona młoda
Zbudzi się, aby westchnąć, i wnet znowu uśnie.

Zagle, na kształt chorągwi gdy wojnę skończono,
Drzemią na masztach nagich; okręt lekkim ruchem
Kołysa się, jak gdyby przykuty łańcuchem;
Majtek wytchnął, podróżne rozżmiało się grono.

O morze! pożród twoich wesołych żyjątek
Jest polip, co żpi na dnie, gdy się niebo chmurzy,
A na ciszę długimi wywija ramiony.

O myżli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,
Co żpi wpożród złych losów i namiętnej burzy;
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony.

AJUDAH

Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,
Jak spienione bałwany to w czarne szeregi

Scisnąwszy się buchają, to jak srebrne żniegi
W milijonowych tęczach kołują wspaniale.

Trącą się o mieliznę, rozbiją na fale,
Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,
Zdobędą ląd w tryumfie i na powrót, zbiegi,
Miecą za sobą muszle, perły i korale.

Podobnie na twe serce, o poeto młody!
Namiętnożć często groźne wzburza niepogody,
Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody.

Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni
I nieżmiertelne pieżni za sobą uroni,
S których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

GRÓB POTOCKIÉJ

W kraju wiosny, pomiędzy rozkosznymi sady,
Uwiędłaż, młoda różo! bo przeszłożci chwile,
Ulatując od ciebie jak złote motyle,
Rzuciły w głębi serca pamiątek owady.

Tam na północ ku Polsce żwiecą gwiazd gromady,
Dlaczegoż na tej drodze błyszczy się ich tyle?
Czy wzrok twój ognia pełen, nim zgasnął w mogile,
Tam wiecznie lecąc jasne powypalał ślady?

Polko! - i ja dni skończę w samotnej żałobie;
Tu niech mi garstkę ziemi dłoń przyjazna rzuci.
Podróżni często przy twym rozmawiają grobie,

I mnie wtenczas dźwięk mowy rodzinnej ocuci;
I wieszcz, samotną piosnkę dumając o tobie,
Ujrzy bliską mogiłę i dla mnie zanuci.

Николета Пътова

Христоматийното признание на драматурга Добри Войников през критическите аргументи на Иван Вазов и Константин Величков

THE ANTOLOGOCAL ADMISION OF THE PLAYWRIGHT DOBRI VOYNIKOV IN THE CONTEXT OF IVAN VAZOV AND KONSTANTIN VELICHKOV'S CRITICAL ARGUMENTS

The text is part of a larger research dedicated to the phases and the arguments that the reception of Dobri Voinikov undergoes, until he is acknowledged as a founder of the Bulgarian drama and theatre. The text presents the critical arguments of Ivan Vazov and Konstantin Velichkov about his joining to the Bulgarian Chrestomathy, compiled in 1884. Voinikov's place in the chrestomathy does not stop the critics about his plays (including those of the collection's authors), but stabilizes his perception as an important author in Bulgaria's literature and cultural history's presentation.

Keywords: D. Vojnikov, critical reception, Vazov's and Velichkov's critical opinion, Founder of the Bulgarian drama and theater;

Добри Войников е сред книжовниците, които получават своята заслужена популярност още през активните си творчески години – 60-те и 70-те години на XIX в. Първата му авторска книжка е христоматията „Сборник от разни съчинения“ (1860). Това учебно помагало е последвано от още две – „Кратка българска история“ (1861) и „Кратка българска граматика“ (1864). През 1874 г. издава значително по-обемния учебник по теория на словесността „Ръководство за словесност“. От 1866 г. започва да публикува своите драми: неподписаната с името му

„Стоян войвода“ (1866), „Райна княгиня“ (1866), „Покръщение на Преславский двор“ (1868), „Велислава, българска княгиня“ (1870), „Възцаряването на Крума Страшний“ (1871), „Криворазбраната цивилизация“ (1871), „Поевропейчване на турчина“ (1876), побългарената комедия „По неволя доктор“ и неиздадената приживе „Диманка, или вярна пръвнинска любов“. Издава две стихосбирки, като своите опити в поезията публикува и в пресата. Редактира браилския вестник „Дунавска зора“, където публикува и фейлетоните си. Войников е журналист и публицист. Две от статиите му са рецензии – за драмата на В. Друмев „Иванку, убиецът на Асеня“ и за поемата на Н. Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“, които се нареждат сред образците на възрожденската литературна критика. Учебниците и драмите му се преиздават.

Това обемно и разнообразно творческо присъствие не може да бъде подминато от съвременниците му и името и писателската работа на Войников стават сред най-коментираните във възрожденската периодика. Само през Възраждането публикациите за него и за разнопосочната му творческа активност са десетки. Преобладават литературнокритически или публицистични текстове, които го представят най-вече като драматург и театрал.

Критиките, които търпи Войников от своите съвременници, са остри, а похвалите – редки. Но това е обичайната критико-публицистична практика на възрожденския периодичен печат. Търсенето на правилните, удовлетворяващи модели във всички посоки на обществения живот първоначално преминава през яростно отрицание на това, което не трябва да бъде следвано, за да се откроят и посочат образците, към които българите да се стремят. В най-ранните си прояви критическото писане за всичко през Възраждането е хаотично и несистематизирано. Липсата на ясен критерий води след себе си до липса на толерантност в публичното обсъждане на политически или културни ситуации. Книжовните опити от периода попадат в широк диапазон от оценки. За едно и също произведение могат да се изпишат прекомерни възхвали (често пъти заради самия факт на появата му) и прекалени критики, несъобразени с възможностите на новосъздаващата се млада българска литература.

Естествено, името на Войников попада в този кръговрат на мнения. Той е в центъра на няколко публични дебата през своето съвремие. Около книжовника, по това време – учител в Шумен, се оформя първата литературна дискусия в българския периодичен печат. Поводът е „Сборник от разни съчинения. Изчерпени из французката литература

и преведени с прибавления на няколко български съчинения за пример на младите, что ся занимават с писменост“ (1860). Ситуацията се повтаря 14 години по-късно със съставеното от него „Ръководство за словесност“ (1874). Книгата и съставителят ѝ отново са разпънати между одобрението и отрицанието. Освен в тези странични за драматургията диспути, в които вниманието се насочва към Войников, още във възрожденската преса името му се свързва най-често с неговата работа като драматург и театрал. Плътната му ангажираност с театралното дело го превръща в център на критиките срещу идеята то да се развива сред българите. Първият етап от публичната дискусия за театъра започва непосредствено след поставянето на сцена на Войниковата пиеса „Райна княгиня“. Така, още с ранните Войникови театрални прояви, името на драматурга става нарицателно за български театър.[1]

На Любен Каравелов принадлежи първото авторитетно признание за Войников, когото критикът определя като „първия драматург български!“. Разбира се, и то не е похвала в чиста форма, защото отзивът му за „Велислава, българска княгиня“ във в. „Свобода“ е придружен с множество забележки. Изказва се ласкаво за „Криворазбраната цивилизация“. Когато излиза „Иванко“ (1872), в оценките му за българските автори на драми се появява безспорен фаворит в лицето на Друмев и Каравелов сякаш „оттегля“ добрите си думи за Войников. В сравнението с Друмевата драма за Войников остават само критиките.

Критическите мнения за драматурга във възрожденската периодика варират между по-редки поощрения и по-чести нападки към театралните и книжовните усилия на автора. Минават десетилетия, докато Добри Войников получи стабилна оценка за своето място в културата на Българското възраждане. Както и да се възприема книжовното му дело, той остава сред най-изучаваните и популяризирани дейци от историята на българския театър. Независимо дали и колко е харесван, той е поставен трайно в позицията на първи за българската драматургия и театър от гледна точка на тяхната хронология.

Определението на Каравелов за Войников като „първи български драматург“ се повтаря в неподписана статия на „Българска илюстрация“ от 1882 г., като този път титулуването му като такъв е подчертано в заглавието. Анонимният автор обобщава ценността на Войников

[1] Вж. по-подробно за възрожденските дебати около Д. Войников в: **Пътова, Н**. Добри Войников – от критиките до признаването му за „баща на българската драма и театър“. Достъпно на: http://balkansbg.eu/content/privileged-voices.html

като драматург по следния начин: „Първият Български драматург умря и празното му място не е още запълнено от другиго, нито самоук, нито специалист някой наш книжевник“[2]. Въпреки забелязващата се тенденция към оценностяване на Войниковото драматургично дело, тя остава твърде аморфна, защото ѝ липсва институционална опора. Такава би могла да се търси в създаващите нормативност христоматийни учебни помагала. От издадените до началото на XX в. четири христоматии[3] драматургът присъства в две.

Съставителите на първата Българска Христоматия, Иван Вазов и Константин Величков, в раздела „Драми“ включват „Велислава“, а в „Комедии“ – „Криворазбраната цивилизация“ от Д. Войников. Сред избраните от авторите на Христоматията образци от световната драматургия намират място Войниковата драма, „Иванко“ на В. Друмев и „Отечество“ на К. Величков. Сред комедиите обаче, единственият български пример е „Криворазбраната цивилизация“ на Д. Войников. Включването на драматурга в *Българска Христоматия* стабилизира рецепцията за него. Диапазонът от критики към пиесите му продължава да е все така широк и през 80-те години. Но от Христоматията нататък мястото на Войников в представянето на българската литературна и културна история става далеч по-стабилно и се сдобива с относителна установеност.

***

Христоматията като вид педагогическо четиво по своята естествена функция прави признание, ако не за високата художествена, то поне за базисната стойност на включените в нея текстове. Такъв е случаят с Войниковата драматургия. В съпътстващите литературните при-

---

[2] Добри Войников – първи български драматург. – *Българска илюстрация*. Год. II, 1882, бр. 8, с. 192.

[3] Българска христоматия, или Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списатели. Съставиха И. Вазов и К. Величков. Книжарница на Д. В. Манчов. Пловдив, Свищов, Солун, 1884; Христоматия по изучаване словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища в два тома. Съставили Ст. Костов и Д. Мишев. Издание и печат на Христо Г. Данов. Пловдив, 1888; Величков, К., Христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения за горните класове на градските училища и на гимназиите. Изд. 1-во. Солун, 1890; Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност. Съставил Ив. П. Церов, Скоропечатница „Зора“. Варна, 1901.

мери биографично-критически бележки е явно разграничението между художествена и практическа значимост на неговото театрално присъствие. И именно Вазов/Величков успяват да примирят отрицанието с признанието. В оценките им за Войников се съдържа възрожденското двуполюсно мнение за автора. Но те намират баланса между липсващата естетическа стойност в творбите му и достойнствата на съзидателното начало. Критиките им са безкомпромисни, но проникновени, отчитащи контекстите и, в този смисъл, толерантни.

Като ключ към възприемането и приемането на драматурга Войников би могло да послужи изречение от Предисловието към *Българска Христоматия*: За целта на преподаването на словесността е необходимо „да имаме на езикът си сбор образци от списанията на великите европейски списатели... както и образци от всичко, каквото имаме добре написано на родний си език.“[4] Превъзходната степен е за произведенията на европейската литература. За примерите от българската изискването е те да са „добри“, т.е. прилични. Повечето видни български книжовници са представени в книгата биографично и чрез „справедливи съждения въз произведенията им“. Ето как звучи „справедливата“ според Вазов и Величков оценка за Войников:

> „Добри П. Войников, из Шумен, е основателят на българската драматургия. Той пръв написа и постави на сцената драми, на които темите бяха взети от народната ни история. В продължение на няколко години неговите драматически произведения се представяха в по-главните градове на Румъния и България. Тии имаха голям успех, защото изкарваха пред очите на българинът, в живи образи, давноминалата славна старина и възбуждаха в душите непонятен възторг. Тии отговаряха на нуждата на времето, тии повдигаха посърналата българска душа чрез наумяването на светли дни; тии пробуждаха в сърцата големи чувства чрез изображението на големи събития. Ето защо името на Войникова беше така популярно на времето си, а драмите му, при всичката си слабост в художествено отношение и отсъствие на талант, ще останат и занапред почетни паметници в нашата драматическа литература. – Изброени са историческите драми на автора. – Освен това той е написал две комедии..., които са по-сполучливите му творения...“[5]

[4] **Вазов, Ив., К. Величков**. Предисловие. В: Българска христоматия..., с. 3–4.

[5] **Вазов, Ив./Величков, К**. Кратък исторически преглед на новобългарската литература. В: Българска Христоматия..., с. 23–24.

Така, лаконично, меко критично, но почтително звучи поместеният в Българска Христоматия словесен портрет на драматурга. Той се допълва индиректно и от следващата непосредствено след думите за Войников характеристика на Друмев:

> „Първата добра драматическа пиеса на български е написана от Василя Друмева („Иванку“). При всичко, че в нея се срещат важни недостатъци, особено в развитието на характерите, тя е едно сполучено съчинение...“[6]

Стойността в оценките на съставителите на Христоматията е „слабо“ в художествено отношение, съчетано с „отсъствие на талант“ за историческите драми на Войников. Комедиите му са „по-сполучливи“ от слаби, или с други думи – не толкова слаби, както драмите. А Друмевата драма достига до ниво на оценяване „добър“.

В бележките към том 19 от *Събрани съчинения* на Ив. Вазов, където са поместени Предисловие и Кратък исторически преглед на новобългарската литература от Част I на Христоматията, е отбелязано, че неподписаният исторически преглед най-вероятно е дело и на двамата съставители. Но стилно-езиковият анализ насочва към авторството на Вазов например в пасажите за Раковски, Верковић и Войников.[7] Ако приемем, че Вазов е писал изцяло пасажа за Войников, то този и други аналогично създадени откъси, едва ли са издадени без пълното съгласие на другия съставител, К. Величков. Въпреки че си партнират действително като „верни сратници“ (изразът е на М. Цанева), няма как мненията им да съвпадат напълно. Любопитно би било да се проследи личната позиция на всеки от съставителите на Христоматията чрез други техни публикации за Добри Войников.

***

В течение на цялото десетилетие на 80-те години на XIX в. Ив. Вазов активно пише по въпросите на българската драма, която той обичайно коментира през нейното сценично съществуване. „Публицистичната“ критика на автора от пловдивския му период намира трибуна в редактираните от него в. „Народний глас“ и списанията „Наука“ (1881–1884) и „Зора“ (шест броя от март 1885).

---

[6] Пак там, с. 24.

[7] **Вазов, Ив**. Събрани съчинения в 22 тома. Т. 19. С., 1979, с. 654.

В различни статии, не непременно посветени на Войников, Вазов дава оценката си за значението на драматургията на възрожденеца за българския театър. Най-често коментира състоянието на съвременната му българска литература, поставяйки я в контекста на процесите, които я формират още от предосвобожденските десетилетия. Повод за такива ръсъждения става издаването през 1880 г. на драмата „Илю Войвода“ от Н. Живков. Според Вазовата преценка тя е литературен факт, изостанал от времето си с 10–15 години. Действително „Илю Войвода“ е съчинена, а също е играна в средата на 70-те години и Вазов се възмущава, че отпечатването ѝ я представя като актуално произведение на българската драматургия. Разсъжденията в статията продължават с изтъкване на разликите в очакванията за културните прояви в предходното и в настоящото десетилетие. Преди Освобождението на драмата „у нас се гледаше не като на художествено произведение“, а като „на лесно и практично средство да се подейства въз умът и чувствата на по-голямата част от народът ни, чрез излагание събития из миналото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснители и следователно воля и въодушевление за борба“.[8] Тогава подобни драми са имали своето място и са служели като „източник на родолюбие“, както и „цялата емиграционна литература с главни представители Раковски, Войников, Каравелов с школите си“, заключава авторът. В друга своя статия, в която агитира за отпускане на субсидия от Румелийското правителство за създаване на българска театрална трупа, Вазов припомня патетичното патриотично въздействие на възрожденските театрални изяви:

> Помним още какво поразително действие произвождаха в последното десетилетие оня дълъг ред представления в отечеството ни и в Румъния, на които предначинателят беше покойний Войников, истинний основател на български народен театър, комуто името, уви, е вече забравено, а делото прекъснато и занемарено.[9]

В случая името на Войников се употребява като символ за български театър. Призивът на Вазов съвсем не е да се поставят Войниковите драми и да се играе Войниковият театър, а да продължи да се развива интересът към театъра, който той е разпалил. Вазов е последователен

[8] **Вазов, Ив**. Цит. съч., с. 24.
[9] Пак там, с. 37.

в убедеността си, че времето на възрожденската драматургия е отминало заедно с десетилетието на 70-те. Затова появата на драми като „Илю Войвода“ единствено илюстрира липсата на „изкуство, граматика и драматизъм“ в „драматическата литература у нас“, пише Вазов. Срамно е подобни текстове да представляват съвременната българска драматургия и да се разчитат като знак за духовното развитие на народа ни, а под линия отбелязва: „Чети „Славянская литература от Пипина и Спасовича.“[10] В нея като представително за българската драматургия изпъква името на Н. Живков – факт, който с право възмущава автора.

Следващата Вазова статия, публикувана в раздела Книжевен дял на в. „Народний глас“, е „Г. Т. Х. Станчев, Драматург“. Изброявайки над десет заглавия на негови драми, Вазов обобщава: „Ние гледаме на драматическата деятелност на г. Станчев, така да се каже, от материална точка зрение; а от художествена точка да се гледа на нея е немислимо“[11]. Тук той употребява понятието „станчевщина“, производно от името на плодовития драмописец, с което в следващи критични материали назовава проявите на бездарие и лош вкус в българската драматургия. Използва го включително за остарялата по идеи, емоционален тон и стилистика драматургия на Войников. Когато споделя с читателите на „Народний глас“ радостната вест за отпусната от Дирекцията на просвещението сума за сформиране на българска театрална трупа, Вазов е обнадежден, че финансовата подкрепа ще даде възможност да се привлекат даровити люде, „които да работят успешно по драматургията“. Обобщаващата му преценка за създаденото от българските автори на драми поставя в един ред с Т. Станчев и Д. Войников:

> По тоя начин ще бъдат погребени всичките Райни княгини, Велеслави, Страшни Крумове и Станчевските бездарности, за да се даде място на истинно драматически произведения у нас.[12]

В очакване да се сформира субсидираната театрална трупа, българските представления в Пловдив продължават да се организират от любителски трупи. Вазов следи изявите им и споделя впечатления от всяко представление във в. „Народний глас“. Когато се играят български пиеси, той прави кратки, но оценяващи коментари не само на „актьор-

[10] Пак там, с. 25.
[11] Пак там, с. 27.
[12] **Вазов, Ив**. Цит. съч., с. 97.

ската“ игра, на състава и реакциите на публиката, но и на драмите, които се поставят. За „Невянка и Светослав“ на К. Величков той пише, че е „едно от малкото добри драматически съчинения в нашата книжнина“.[13] За „Стоян войвода“ на Д. Войников „признава“, че пиесата „не се отличава много с литературно и драматическо достойнство“. Но „се изигра крайно сполучливо. Повечето актьори играха с истински талант. В първата сцена публиката не се уморяваше да ръкопляска.“[14]

Статия от началото на 1882 г. е поредният призив на Вазов да не се забавя организирането на субсидираната трупа в Пловдив. Авторът споделя впечатленията си, че сред българското общество започва да се развива „чувството за по-естетически наслаждения, за по-висши ощущения“. А то трябва да се поощрява. Вместо това на публиката се предлагат „Райна княгиня, Прекрасна мохамеданка, Крум Страшний, Покръщение на Преславский двор, Княз Потемкин. Видяхме даже, че разкопаха из гроба Велисария и го представиха в един значителен град! Изкопаха също и Многострадална Геновева! С изключение на две-три драми, които правят чест на книжнината ни, всичко друго е нищожно. А нищо ново не се являва!“[15]

Друг повод за мнение върху Войниковата драматургия става второто издание на драмата „Райна княгиня“, излязло в Браила през 1881 г. В отдела „Критика и библиография“ на сп. „Наука“ Вазов споделя недоумението си относно преиздаването на драми, които имат „своето значение само в епохата на турското владичество. Това бяха творения, основани само на ефектни декорации и декламации и разчитиващи само на простодушето на разлюбопитствуваната народна маса. От изкуство, от дарование в тях имаше твърде слаби признаци и покойний Войников, който праведно се счита основател на наший народен театър и един от най-плодовитите на времето си книжовници, не по-малко заслужено може да се нарече безталантен писател. Впрочем, той никога не е мислил да създава художествени творения, нито е гледал да изяви творчески талант.“[16]

Според приведения по-горе цитат само „две-три“ са българските драми, в които може да се намери художествена ценност. „Две-три“ са и драмите от български автори, които съставителите поместват в Христоматията. Представянето на Войников там е по-меко, отколко-

[13] Пак там, с. 95.
[14] Пак там, с. 98–99.
[15] Пак там, 106.
[16] Пак там, с. 396.

то в публикациите на Вазов за него в периодичния печат. Същевременно то е достатъчно справедливо, защото не премълчава художествената слабост на драмите му, но изтъква историческото им значение за създаването на българските драматургия и театър.

Както във възрожденското писане за театър, и при Вазов, без да е нарочен обект на неговите театрални критически текстове, в тях неизменно присъства Войников. Независимо че не е хвален, а напротив, Войников е мерилото, за това, което е сторено; работата му като драматург и театрал бележи нивото, което трябва да бъде надскочено. Тази своя (споделяна и от Величков) оценка Вазов повтаря с по-меки думи и емоционално сдържано също и в представянето на Войников в Христоматията.

***

По въпроса за първия български драматург и неговата христоматийна позиционираност е по-вероятно К. Величков да има друго мнение, или поне – известно колебание, при което да е надделяла преценката, че Войниковите драми (и изобщо българските драми) нямат място в представителна извадка на литературата ни като образци от своя жанр. Когато, през 1890 г. подготвя като съставител излязлата в Солун „Христоматия или сборник от избрани образци по всичките родове съчинения за горните класове на градските училища и на гимназиите“, Величков не добавя нито едно българско драматургично произведение. Всички примери за драми и комедии са от световната литература.

Най-ясната оценка, която К. Величков прави на Д. Войников, намираме в очерка за него, издаден посмъртно в тома „Български писатели“[17] и подготвен от верния му приятел Вазов. Сред избрани 26 имена на български автори е и това на Д. Войников. Статията за драматурга започва с една неоптимистична прогноза за отмиращия интерес на читатели и публика към драмите му: „Не ми се вярва, че се намират мнозина, които още да ги четат и, при всичката ни оскъдност от драматически произведения, незная дали се сещат още някъде да ги представляват по някога. Може да се предвиди, че скоро ще станат чисто достояние на историята, като самото име на автора им. Нищо не може да ги спаси от тая участ“[18].

---

[17] **Величков, К**. Български писатели. София, 1914.

[18] **Величков, К**. Цит. съч., с. 127.

Статията на Величков е едно от малкото представяния на драматурга, които не преразказват произведения, а оценяват техните литературни качества. По въпроса за хронологичното първенство на авторите на драми у нас Величков смята, че Войников не е първият възрожденски книжовник, който е започнал да пише драматически пиеси, но е първият, който е посветил своята литературна дейност главно на драматургията. Като автор на „цял ред оригинални пиеси, удостоени на всички любителски сцени с най-горещ прием, в едно време кога можеха да се четат на пръсти колко оригинални преводни драми и комедии съдържаше бедния ни литературен багаж, и той заслужи да го нарекат създател на българския театър. Тая титла, която не е загубил и до днес, може да се оспорва и не зная дали ще я запази в литературната ни история. Във всеки случай неговото име ще остане. За жалост едва ли ще остане от него нещо друго, освен името му.“ Според Величков, както и според Вазов, присъствието на Войников в българската литература е съпроводено от отсъствие на творчески талант. „Никога у него мисълта не възниква доброволно и естествено. Той е длъжен винаги да я търси, намира я с голяма мъка, а когато му се удаде да я намери, не успява да ѝ даде оная форма, която най-много ѝ прилича.“[19] Величков отличава само „Криворазбраната цивилизация“ като драматургичен текст с „известна литературна окраска“. Дори го оценява по-високо от следващите го комедийни опити в българската литература.

С множеството критики към Войников обаче, пише авторът, не цели да „събори“ авторитета му. „Войников заслужава уважение, както всички ония, които в началото на възраждането ни са се подвизавали на литературното ни поприще.“[20] Критиките към него са опит за трезва оценка на „това, което наричаме сега своя литература“. Най-вече по своята хронология драмите на Войников имат „голямо значение“. Такава е личната оценка на К. Величков за възрожденския драматург. В своя основен смисъл тя не се отличава от представата за Войников, която изгражда *Българска христоматия*. И все пак, собственото му мнение за българската драматургия изключва всеки автор, включително и себе си, от христоматийна номинация.

[19] Пак там., с. 128.
[20] Пак там., с. 135.

***

След появата на *Българска христоматия* на Вазов и Величков в „Периодическо списание“ излиза рецензия за изданието.[21] Авторът П. Пешев оценява положително труда на съставителите и ползите от предложената книга. Има и забележки, които се отнасят към подредбата на дяловете на Христоматията, към озаглавяването, към цената ѝ. Пешев отчита като слабост, че авторите според него проявяват пристрастие в подбраните текстове от български поети и писатели. Вероятно Пешев има основание за тази своя бележка. В случая с Войников обаче, преценката на Вазов и Величков е точна и с избора на „Велислава“ и „Криворазбраната цивилизация“ те предлагат извадки от най-добрите му драми.

Като своеобразни рецензии на първата българска христоматия биха могли да се разгледат следващите най-близки по време христоматийни издания – на Ст. Костов и Д. Мишев (1888) и на Ив. Церов (1901). Сравнителният поглед между христоматиите тук ще бъде ограничен само върху частите от книгите, които се отнасят до драматургията.

В „Христоматия по изучаване на словесността“ на Костов и Мишев са публикувани откъси от една-единствена българска драма и това е „Иванко“. Те предлагат по-безкомпромисно в художествен план решение от това на Вазов и Величков: насочват погледа към високите образци, а не се стараят задължително да попълнят картината на жанра с български примери. Подходът в *Българска христоматия*, с представяне на няколко примера от родната ни драматургия, несъмнено дава повече информация за нея.

Иван Церов, който във времето на издаване на „Христоматия по българска литература за средните училища“ е инспектор към Варненското учебно окръжие, съставя своята антология с по-намален периметър – само с примери от български текстове, взети от фолклора, от старата българска литература и от произведения на книжовници от по-ново време. В частта *Новобългарска литература* избира да представи дваесет автори от Паисий до П. П. Славейков. Към почти всички имена Церов добавя рубрика „Животопис“, след която дава примери от произведенията им. Драматургията е съвсем бегло представена. Илюстрират я единствено откъси от две драми на Войников („Възцаряването на Крума Страшни“ и „Криворазбраната цивилизация“) и от „Иванко“

[21] **Пешев, П**. Рецензии: Българска христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения. Части I и II /Проза и Поезия/. – „*Периодическо списание*“. Кн. IX, 1884, с. 140.

на Друмев. Под името на Друмев стои и извадка от повестта „Нещастна фамилия“. Разбира се, Вазов и Величков също са включени в Христоматията. При това, с немалко откъси из произведенията им. Но нито „Невянка и Светослав“, нито „Отечество“ на К. Величков или някоя от Вазовите драми намират място сред представителните за творчеството им произведения.

В Животописа на Войников Церов пише, че той „ изобщо се счита за пръв български драматург. Ала така също изобщо може се рече, че неговите драми не представят нищо истински драматично: в композицията владеят големи несъобразности, отделните действия не дават нищо завършено, действията на лицата са безжизнени, троми – и всичко, тукуречи, е основано върху най-нищожните вънкашни ефекти: хора, каране, бой и грубости на слуги. Средище на борбата у драмите съставят фигури, без характер и страсти, на български царе, на царски съветници, велможи, на коварни чужденци – гърци и татари, завистници на българската национална независимост. [...] Тъй че драматичният успех на Войникова почива не върху някакво художествено достойнство на пиесите му, а изключително на националния техен сюжет.“[22]

Огледан в едни от първите антологийни издания, в които присъстват български автори, Д. Войников заема периферна позиция. Но от друга страна, тези издания все още не открояват централни за литературата ни фигури. Фактът на самото присъствие на драматурга сред имената на онези, които съставят „българската литература“, е остойностяване и признание за неговото дело. Критиката след първата четвърт на XIX в. сякаш се успокоява и преодолява колебанията по въпроса, заслужава ли Войников отредената му роля на „родоначалник“, на „баща на българския театър и драма“. Този статут е заслужен, тъй като Войников е авторът, който пръв пише драми не просто, за да ги публикува, а с нарочната идея да постави български произведения на българска сцена с български изпълнители и пред българска публика. Затова и преценката на Вазов и Величков за него като христоматиен автор е вярна.

[22] **Церов, Ив**. Христоматия..., с. 372–373.

Татяна Стойчева

„Българска христоматия“: преводите, българското приобщаване към европейската литература и култура и българската културна идентичност

“BULGARIAN CHRESTOMATHY”: THE TRANSLATIONS, THE BULGARIAN CONNECTION TO EUROPEAN LITERATURE AND CULTURE AND BULGARIAN IDENTITY

The paper analyses compilers Ivan Vazov and Konstantin Velichkov’s contribution in *Bulgarian Chrestomathy* (1884) to the history of modern Bulgarian literature. The putting side by side of Bulgarian literary texts and the translated excerpts of classical texts of the European canon aimed to introduce high school Bulgarian students to the European literary inheritance.

Leaning on Lawrence Venuti’s and Clem Robyns’ theoretical insights in order to problematize Bulgarian literature and culture on the threshold of modernness, the paper highlights the compilers’ selection of the texts for translation, theirtranslation strategy as well as the requirements for translation Vazov and Velichkov imposed in their translation reviews. Examples show that the inability of the target literature to exert control over the foreign texts led to the dominance of the latter over the former thus inverting the relationship between target and source. Moreover, it endorsed the West European geopolitical hierarchy.

Keywords: Bulgarian literature; cultur identity; translation; European literature and culture; masterpieces;

Появата на „Българска христоматия“ (1884) е събитие в българската следосвобожденска литература; ролята ѝ се оценява високо и в наши дни.[1] „Христоматията“ поднася български текстове и преводи на откъси от световната литература и култура – първо по характера и мащабите си начинание в историята на българската литература. Чуждите текстове се вместват в заявената като цялост национална литература и я представят пред световната литературна общност. Семантиката на “христоматия“ (гр. χρηστομαθεια от χρηστές – полезен и μαθεια – учение) трансформира и възрожденския ентусиазъм в полезна наука за новите условия.

Книгата има не само образователна цел. Заглавието „Българска христоматия или Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения“ видимо сплотява политически разединените българи в общоприета национална принадлежност с обединена територия. Българите представят пред себе си и другите най-добрите постижения на културата си и се въобразяват с тях като неделима национална цялост. Те заявяват, че населяващата свое пространство общност има своя литература, че литературата се определя като „българска“, че фактът на съществуването ѝ позволява да представи корпус от избрани текстове и че тя трябва да ги приобщи към световното културно наследство.[2]

---

[1] За ползваните модели, вж. **Вазов, Ив**. Събрани съчинения. Т. XVIII, 1957, с.1034–1036; 782–83; Т. XIX, с. 98. За рецензента П-в [Пешев] най-сериозният принос е в събирането на преводните прочути откъси от текстове от чуждите литератури на български и съпоставката между свое и чуждо (Вж. **П-в, П**. [Пешев, Петър]. „Българска христоматия“. – В: Периодическо списание, г. III, 1884, №11, с. 143). За подробно представяне: вж. **Георгиева-Тенева, О**. „Българска христоматия“. Моделиране и културна идентичност. – В: С възрожденски дух и модерен поглед. Сб. в чест на член-кореспондент проф. Милена Цанева. С., 2012, с. 238–250. Що се отнася до съвременни оценки, вж. **Цанева, М**. Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 140–143; **Динеков, П**. Размисли върху българската литература. С., 2001, с.205; **Тиханов, Г**. Тълкувания. С., 1994: 94–96; **Курташева, Б**. *Българска христоматия* – открития и отсъствия (в настоящия сборник) За Ничев ролята на книгата за българската литература е национално и европейско явление (**Ничев, Б**. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986, с. 202), а за Радев, „четиво-енциклопедия на нашата нова и европейска литература“ (**Радев, Ив**. „Българска христоматия“ – творческо-естетическа рецепция на естетическия ни развой до 80-те години. – В: *Литертурна* мисъл, 1985, кн. 1, с. 117).

[2] За „нация“, културните проекции на етничността и за ангажимента на всяка нация да докаже жизнеността си с принос към историческата еволюция и прогреса, вж. **Хобсбом, Е**. Нации и национализъм от 1780 до днес. Пр. М. Пипева, Ем. Георгиев. 1996: 24–26; 48–52.

Сътрудничеството с превода е изпитано средство при създаването и обновлението на национални литератури: периодите на активно творчество взаимодействат с чуждите традиции – като имитация или превод[3]. Съставителите също се стремят към обновление на българската литература. Ала практиката на взаимодействие с превода показва, че при превод се поражда и сблъсък с „чуждите“ дискурси: своя и чужди литератури създават сложни отношения – израз на специфични интереси и ценности на приемащата култура, докато тя конструира репрезентации на чуждите култури и свои културни идентичности със съответни ограничения за възприемателите.[4]

Сблъсъкът при превод е сблъсък на дискурси, проява на присъщите на дискурса, дискурсивната практика и превода свойства.[5] Формираните по определени правила и според условията на съществуване чужди изкази извършват насилие над нещата, налагат и своята практика над приемащата литература.[6] Казано иначе, анонимните правила на чуждата дискурсивна практика, обусловени от време и пространство и обвързани с политически, икономически, културни дискурси, застават на пътя и на пожелалата власт българска литература.

С помощта на теоретични ракурси на Лорънс Венути ще покажа създадените с преводите в „Христоматията“ зависимости между родна и чужди литератури, съответстващите репрезентации на чужда и своя култура, конструираната с превода българска културна идентичност и присъщите ѝ ограничения.[7] Ще се позова и на критериите на Клем Робинс за позициите на „чуждото“ в системата на българските дискурси, избора и селекцията на чуждите елементи, преводаческите стратегии

---

[3] **Пас, Октавио**. Вж. **Woodsworth, J**.Translators and the emergence of national literatures. – В: *Translation Studies – An Interdiscipline*.Vol. 2. Eds. Mary Snell Hornby et al., Amsterdam: John Benjamins. 1992, 55–63; 57.

[4] **Robyns, C**. Translation and Discursive Identity 1994, 405; Venuti, L. The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference. London: Routledge. 1998, 67.

[5] **Robyns, C**. Цит. съч., с. 405–406.

[6] **Фуко, М**. Генеалогия на модерността. Пр. Вл. Градев. С., 1992, с. 24; **Фуко, М**. Археология на знанието. Пр. А. Колева. С.,1996, с. 134–136.

[7] Вж. Венути за преводната литература като комплексна и многостранна практика с установяване на отношения между „свое“ и „чуждо“ и създаването на културни идентичности с превода (**Venuti, L**. The Scandals of Translation. Towards an Ethics of *Difference*. London: Routledge. (2005), “Local Contingencies.“Nation,Language and the Ethics of Translation.“ Eds. Sandra Berman, Michael Wood. Princeton,N.J. UP. 177–202).

и намесата им при адаптирането на имплицитните и експлицитни правила на чуждите дискурси.[8]

Културната идентичност по смисъла на Стюарт Хол не се фиксира в някаква даденост, а постоянно се мени, като запазва разпознаваемостта на своето едно и също в културното наследство и обръща посоката на традицията по модерните изисквания; новите субекти се дефинират в хода на изпълняване на задачата.[9]

„Христоматията" търси да усвои чуждите достижения с помощта на преводи на чужди текстове, но и с обявяването на своята идентичност като предхождаща появите на преводните текстове.[10] За Вазов общуването на българската литература с европейските шедьоври като равноправна, без да се омаловажава състоянието ѝ за момента, е съвсем в реда на нещата. От друга страна обаче, той приема, че „вървежът на новата ни, младенческа още, литература" трябва да следва външните изисквания за статут, а създаването на текстове – да се ръководи от спечелилите безспорен авторитет чужди понятия и критерии. Т.е., въпреки заявената идентичност, българската литература признава както отсъствието на сравними със зададените в западноевропейските литератури свои постижения от най-ново време, така и отдалечеността си от предписанията на естетическата култура, чиито правила се спускат от културите и литературите на политически и икономически най-развитите европейски държави.

Протомоделът за нова културна идентичност се задава от Търновската конституция: в нея нацията се преоткрива като част от европейската модерност с различен от дотогавашния си живот и с шанса да усвои и превърне опита от сегашното в своя (бъдеща) традиция.[11] Загърбването на миналото прави примамливото „европейско" желано, обяснява авторитетните му позиции в различните области, нетърпеливостта за по-бързото му усвояване и изблиците на нихилизъм към своето. Всестранното изграждане на образа става държавна полити-

[8] **Robyns, C**. Цит. съч., 408.

[9] **Hall, S**. Thinking the Diaspora. Small Axe 6. 1999, 3; 16.

[10] За Венути предпоставената национална идентичност не издържа пред желаното обновление на своята литература: лингвистичната и културна другост на чуждия текст отправя заплаха към есенциалистката хомогенност на националната идентичност (Вж. **Venuti**. L**.** Цит. съч., с.179).

[11] Срв. Лотман за необходимостта от системна промяна като съществен импулс за промяната. **Лотман, Ю**. Поетика. Типология на културата. Пр. Татяна Танчева. С., 1990, с. 257.

ка: задействат се административните, образователни, научни, културни и др. дискурси.[12] Сред първите заявки за новост е българският превод на „европейската“ мода на облеклото и празничността (зимата 1879–1880).[13] Те онагледяват непозната социална действителност, в която участниците виждат за себе си гаранция за социално положение и роли.[14] Усвояването на европейското като че изглежда безпроблемно, не буди съмнения в постижимостта си, не поражда въпроси за цената си. Дискурсивните структури не търсят обосноваване на идеи и мнения (начини на поведение), а обсъждане, възпроизвеждане и оглеждане в тях.[15] Поради това образът на „европейското“ вероятно добива ореол въпреки или поради липсващата конкретика в българския образ.

По присъщия на дискурса неконкретизиран начин и „Предисловието“ на Вазов-Величков въвежда културната мисия на превода и преводната литература:

> [Д]а се запознае ученикът с бескрайно разнообразните форми, в които се изобразява и изразява човеческата мисъл..., да добие нагледно представление за изящното и високото, за да му се формира вкусът и слогът и истънчи способността да схваща вярно истината и красотата, и да се наслаждава от тях...[16]

Политическата практика утвърждава авторитета на европейското с опозицията „старо“/“ново“, а „Христоматията“ го трансформира в „недостиг“/„изобилие“. При оскъдния потенциал на българската литературна практика преводната литература се обособява като почетно и интригуващо означаващо за неизвестното естетическо и скритите му компенсаторни сили. Уводните думи респектират: имаме „великите европейски списатели“, „великите имена от всичките епохи“, елитните образци и т. н., но без ясни описания как да се усвоят желаните чужди стойности. Съставителите рекламират достъпността на чуждото в

---

[12] За европейските характеристики и политики на българския образ вж. **Стойчева, Т**. Български идентичности и европейски хоризонти 1870 – 1912. С., 2007, с. 148 и сл.

[13] **Иречек, К**. Политически скици от българските земи. – В: *Родина*. 1.3. С., 1939, 143–161; 149.

[14] **Барт, Р**. Въображението на знака. Пр. Н. Дионисиева, Г. Меламед, П. Гълъбов. С., 1991, с. 494.

[15] **Mills, S**. Discourse. London. 1997, 17.

[16] **Вазов, Ив./Величков** К. Българска христоматия. Пловдив, Свищов, Солун. 1884, с. 3.

превод и масовото ползване на книгата в училище и от „всичките възрасти и звания“ (силовите функции на образователните дискурси и привидно лесния, но по-властен ефект на популярното). Най-важно е „запознаването“, останалото ще дойде от само себе си.

Усвояването на шедьоври ще спазва утвърдения смисъл на европейското културно наследство в очакване на благотворния му ефект за обновление и създаване на равностойни свои постижения, а чрез тях – и достойно място на българската култура и българите в световната културна йерархия. Стремежът е оправдан, Вазов и Величков избират откъсите за превод не като текстове от национални литератури, а като активи в европейския канон. В европейската цялост вечните автори и текстове имат алгебричния статут „европейски шедьоври“ в чужда за тях и българите система. С този етикет те ще показват монолитния, общовалиден и универсален идеал-еталон за общочовешкото, а българската литература ще чака да ѝ връчат магистралните модели за неговото разкриване. Но ако поради изискваното скъсване с всичко от миналото тя не бива или няма смелост да се съзре и в своето като част от общочовешкото, как би се овътрешностила абстрактната формула на универсалното?

Алтернативата би била при изваждането от контекст преводът да историзира дискурси, теми и стилове в новата среда, като ги насочва към съответни теми и стилове от родната традиция, но не се допуска възможността литературата-цел да няма достатъчно свои текстове.[17] Имплицираният чудодеен ефект всъщност казва, че българските дискурси са отворени за нахлуването на чужди елементи и че самата чуждост (европейскост) е изворът им на стойност. Предписанията към потребителите също внушават пасивност. Вникването на читателя в тайните на шедьоврите си остава тайна, и той прябва да се отнася с тях като с увековечени паметници от мъртъв порядък, вместо да ги осмисля като участници в желаното обновление.

В подкрепа на доминиращата роля на европейските критерии при подбора на текстове е и отказът на съставителите да коментират качеството на преводите. Научаваме, че те са извършени „грижливо“, но за Вазов смисълът на превода и изискванията към превеждането стават постоянна тема още в първите рецензии в „Народний глас“ (1880) и формират цялостна преводаческа политика. В рецензиите (1957, XVIII) той

[17] **Venuti**. **L**. Цит. съч., с. 67.

определя обществено-възпитателната роля на литературата (370, 465, 632); изисква преводите да представят автори със световна известност и представителни за своята литература текстове или текстовете да внасят художествен елемент в българската (24, 41, 465); задължава преводача да съхрани оригинала, да предаде вярно стила на автора, да запази размера на оригиналния стих, да се ръководи от изяществото, добрия вкус и смислеността, а готовият текст да сочи името на автора, езика, от който се превежда и целостта на текста (пълен или съкратен) (344, 466; 41, 404–405). Той не пропуска и задължителното условие за владеене на родния език, правописа и граматиката, спазването на езиковите норми при предаването на български. (578, 582, 148–149, 309), гневи се от вмъкнатите чуждици, ако употребата на чужди думи не изисква да се въведе ново понятие, дразни се от неуместните стилови регистри и транскрипции на собствените имена (9, 594, 598, 712). Взискателността е изричана многократно по различен повод и време, има я и в рецензиите за превода на „Ревизор“ и „Аз“ – Вазови образци за преводаческото изкуство (598, 806–808).[18]

Величков споделя изисванията. В рецензия за превода на „Илиада“ (1893) с цел да реабилитира заклеймения някога превод на Пърличев и той държи преводачът да запази цялостния характер на произведението, преводът да поднася оригиналния контекст с подходящи еквиваленти на български, за да пресъздава контекста на оригинала, а четенето да доставя наслада.[19]

Рецензентската взискателност няма много общо с „Христоматията“,[20] дори ако подминем неустановеността на правописа („весели ни“, но „направини“ /„направи ни“ II, 262, и неувереността в книжовния език („ѝзлека“ 3, „гудени“ 4). В съставителството и редактирането на преводите също има пропуски.[21]

Няколко примера:

---

[18] **Вазов, Ив**. *Народний глас* (1880). – В: Вазов, Ив. Цит. съч. Т. 18, 1957.

[19] **Величков, К**. Преводът на „Илиада“ от Григор Пърличев. – В: Величков, К. Съчинения. Т. IV. 1987, с. 155–166.

[20] Цанева вижда небрежности в съставителството и ги отдава на първенството на националистическото в цялостната дейност на Вазов (**Цанева, М**. Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 140–141).

[21] Рецензентът П-в: „Преводите на Вазова, Величкова и др. са по-буквални, понатегнати и на места с иностранна конструкция“. И още: „Поради голямото значение, което образците имат за изучване български език, ние считаме за голям недостатък кьопавите и несполучливи преводи“ (Вж. **П. П-в**. Цит. съч., с.141–142).

[В] продължение на два месеца, не биде зето ни пряпорец, ни пушкала, ни корпуси войски...

Наполеон спря конят си и пак падна в същата замисленост, из която го беше извадил Бертие.

Лев Толстой „Бородинский бой“ I, 366, 367.

Писмото на Пол Луи Корие до генерал Доден мъчно би наложило изящен стил:

Господине, височината на положението не освобождава от учтивост особено лицата, които ценят естественото правдолюбие. Вашите спрямо мене отношения не приличат вече като на началник, но като на приятел

I, 140.

Бележките за Валтер Скот смесват изявително и преизказно наклонение (I, 289–92).[22] Текстът на откъса и бележките към „Из историята на Френската революция“ от Жул Мишле (I, 240–253) редуват сегашно, минало свършено/ несвършено и минало неопределено време; необявеният преводач се придържа към чужди езикови конструкции, които читателят би разбрал, само ако познава добре езика на оригинала:

Швейцарци, които никой скрупул не възпираше да теглят върху френци... На 13, вън от псувните, които миновачите хвърляха въз Бастилята, нищо не се случи.

Печелеше върху виното им, върху жалното им облекло.

И упорито тръгнаха... против гърмежът..., като вярваха, че от (sic) да умират, ще сполучат да ги съборът.

Людете от Пане Роял и от окръгът Сен Рош, като бяха най-ожесточени, Фоше затече се при тях да моли за милост.

I, 243, 245, 247, 249.

[22] Преводът на Шекспировия „Юлий Цезар“ (1882) от Иван Славейков показва и прецизна употреба на български. Проблемът не намира бързо решение; и Славейков се възмущава (вж. **Славейков, Ив**. За някои времена на глаголите. – В: Мисъл, 1898, кн. 8, с. 685–697) от преводаческата немара към употребата на наклоненията. Балан също не разграничава техните функции (**Теодоров [Балан], Ал**. Българска литература. Пловдив. 1896: 82–84, 87–88; вж. и **Кьосев, Ал**. Присвояване на своето. – В: *Литературна мисъл*, 2005, №2, с.15–31).

Макар че принципът да се обявяват имената на преводачите на поезия е горе-долу спазен (Вазов постоянно настоява за това), в разделите по история, роман и повест, писма има пропуски. Пренебрегнато е и категоричното изискване преводачът да превежда прочутите поети само от оригинала, без да изменя формата или да съкращава текста (405).[23] Въпреки това Вазовите преводи на Бърнс, Байрон, Шели, Тенисън, Шилер, Хайне са от руски, при това и съкратени.[24] От руски е и преводът на „Аюдаг“ от Мицкевич.[25]

В рецензиите Вазов и Величков ратуват за обогатяване на българската литература чрез разнообразяване и усъвършенстване на нейния потенциал, а в „Христоматията“ преводаческата им стратегия възпроизвежда заявения при подбора и препоръките за усвояването на текстовете пиетет към чуждото. Буквалният превод всред уж самостоятелна българска литература означава, че преводът и заявеното национално нямат еднакъв статут. При прекодиране на оригинала със средствата на езика цел, той се превръща в помощно звено за обслужване на идеологическото.[26] Принизената роля на своето не задейства властовата функция на литературата да привежда преводите към нормите в езика-цел, ако

---

[23] Вазов: „един голям списател не може и не трябва да се превожда освен в стилът и във формата, в която е писал той“ или „Непростимо е да се превежда Шилер от друг език (405;395–396). Съкращенията в „Дон Кихот“ са „насмешка над гения“; Шекспиров превод в проза е „оскръбление за изящното“ (404–405).

[24] За съкращенията и оценка на преводите на английските поети вж. **Терзиев, Л**. Поети романтици. В: Преводната рецепция на европейска литература в България. Английска литература. С., 2000, с. 122–124; 126; **Трендафилов, Вл**. Викториански поети. Пак там, с. 2000, с. 179–189;180; **Любенов, Л./Трендафилова, Р**. Преводна рецепция на европейските литератури в България. Английска литература 2000: 106–107; **Букорещлиева, М**. Поетическите преводи на Вазова. – В: Иван Вазов. живот и творчество. С., 1921, 175–194.

[25] За защита на Вазовия превод на Мицкевич от нападките на Боян Пенев въпреки признатите отклонения от оригинала вж. **Даскалов, Н**. Вазов като преводач на Мицкевич.–В: Иван Вазов. Колоквиум „Проблеми на българската литература – 1983 година“. С., 1987, с. 135–145; 144; за различен коментар на същия превод вж. у **Биолчев, Б**. Отвъд мита. С., 2001, с. 245–246. Сестримски изказва резерви по Вазовите преводачески постижения: разминаването между теория и практика и редките гастроли на Вазов в превода на поезия, но в крайна сметка дава най-висока оценка за превода на „Слон и мъниче“ и откъса от „Пан Тадеуш“. Вж. **Сестримски, Ив**. Преводаческото изкуство на Иван Вазов. – В: Българската критика за Иван Вазов. С., 1988, с. 416–425.

[26] За идеологическо-естетическото вж. у **Eagleton, T**. Criticism and Ideology. London. Verso. 1976, с. 20.

не като „главна езикова лаборатория“, поне като елементарен качествен контрол.[27] Ситуацията моделира и отношенията между българска и чужди литератури. Българската „Пепеляшка“, уж овластена в своето поле, не изпълнява задълженията си. Тя само свещенодейства като ревнив пазач на собствеността на привилегированите си доведени „сестри“, без да смее да я докосва, да не би да похаби вълшебните ѝ свойства.

Стратегията за историческо самопознание на литературата дава първенство на националното, а идеологическият ефект на естетическото задава спояващ център за читателската публика. Дефинираното общо минало и интереси от авторитетни личности, които налагат институционализирането на българската литература, предопределят гледище, което по презумпция всички приемат и ще превърнат в действие.[28] „Христоматията“ претендира да обхване в продуцирането на българи всички без разлика, независимо дали и доколко обществата на двете български държави поотделно и заедно са хомогенна цялост. Концепцията очертава всеобхватни граници и претендира да обгръща колективната енергия за културно единство/единомислие на нацията, а учебникът задава устремена към висшите европейски стойности, есенциалистка българска идентичност. Ала хомогенната културна идентичност налага и ограничения.

На практика обединението на нацията не стига по-далеч от пожеланията; тя се отъждествява с представителите на заможния интелектуален и професионален елит. Не би и могло да бъда друго: след Освобождението на 68 души в селата от Княжеството се пада средно по един „книжен“, а през 1890 г. в двадесетте средни училища ученичките са четири пъти по-малко от ученициите.[29] В името на престижна и сравнима с чуждите (не по-малко въображаемо хомогенна) идентичност със-

---

[27] За Робинс подобна дискурсивна практика е „дефективна“: вместо да действа върху кодовете цел, които биха трансформирали нахлуващите елементи, тя им позволява да насилват кода на своето (**Robyns.** С. Цит. съч., 408).

[28] Серто напомня, че при четенето институционалният авторитет предопределя единствено правилните (буквални) значения на текста, а социално овластените професионалисти и интелектуалци сочат едничката възможна интерпретация (Вж. **Серто, М. дьо**. Изобретяване на всекидневието. Пр. Евг. Грекова. С., 2002, с. 274).

[29] **Йорданов, В**. Материали за изучаване на учебното дело в България. Кн. 2. Развитие на нашето просветно дело от Освобождението до войните (1878–1913). 1925, с. 20; 67–68.

тавителите отнасят по-голямата част от нацията (бедните селяни и жените) към малобройната висша и средна прослойка.

Културно-историческа оценка на „Христоматията“ се разкрива най-добре във Вазовата равносметка:

> Има произведения от творчеството на человеческия дух, които притежават неувеdаема, вечна красота и младост, които държат нащрек удивлението на всички поколения и служат за гордост на оня народ, който ги брои в склада на своите литературни богатства. Такива творения имат общечеловеческо значение, защото в тях се отражава цялата душа, целият мир на человека, независимо от средата, времето и предразсъдките на тая или оная епоха. Те принадлежат на всичките народи... Когато една литература ги притежава, като оригинални творения или в превод – достоен за тях, – то тая литература може да се нарече вече богата литература. Утешително явление са у нас попълзновенията да се сдобием с преводите на гениалните и образцовите творения; един ред опити повече или по-малко несполучни, доказаха *добрата ни воля да ги заграбим с пълни шепи от това духовно богатство, като доказаха, уви, в същото време и нашето безсилие*
>
> (Рецензия за откъса от „Фауст“, 1891: 586–587 курс., Т. С.)

„Архитектът на нацията“ може да е таил илюзия, че *присвояването на чуждото* в преводи ще стори чудо и че родната литература в миг ще се превърне от „беден роднина“ в щастлив притежател. Очакванията може би са нашепвали, че разковничето е в масираното полагане на чуждите текстове в пространството на „младенческата“ литература. Дали притежаваните елитни образци и общуването с тях не биха предизвикали културен взрив, литературата да добие сравнимост с чуждите и сбъдне час по-скоро заветната мечта за поевропейчване?[30] Може да се е прокрадвала и надеждата, че чуждите текстове не само биха запълнили свободните полета от територията на българското, а и биха преобразили родната литература със собствени стойностни гласове. В подкрепа на подобна мисъл са двойните преводни версии (напр. Лермонтовият „Пророк“ от Вазов и от Петко Славейков).

---

[30] Подобно на Кант (вж. **Кант, Им**. Критика на способността за съждение. Пр. Ц. Торбов. С., 1993), и Сартър коментира способността за пожелание като лековерно усилие да се притежава на нивото на репрезентативното, което емоционалното вече е установило (**Sartre**, The Imaginary. Transl. Jonathan Webber. N.Y.: Routledge, 2003, 71. http://www.questia.com/PM.qst?a =o&d = 107377880; пос. 15.07. 2014.

Аналогичен пример за присвояване ни дава началото на новата чешка литература (1820–1830). Владимир Мацура твърди, че формулираната от чешката общност задача търси „навакса̀не“ спрямо Европа и че инициативата за възпроизвеждане на естетическа стойност с преведените чужди текстове се превръща в заместване на липсващите свои текстове в маркираните по европейски модел празнини в родната култура; недостигът се видоизменя в агресия за доставката на ценна плячка за неразвитата своя култура. [31]

Насилственото обсебване и притежаване солидаризира реториката на Вазов с наблюдението на Мацура. В аналогична ситуация двете литератури си поставят общи задачи: нациите им да притежават световните шедьоври на своя език и преводите да подпомогнат израстването на националния език. Но и в двата случая преводът фиксира стереотипите на превъзходство и потвърждава геополитическата реалност.[32]

В защита на Вазов можем да кажем, че той нито съзнава, нито има подръка днешната теория на преводознанието. Може разочарованието му да го е отклонявало по-късно от преводачество; признанието му за заграбване е силно самокритично. Съблазнителното присвояване-притежаване на европейските стойности и оперирането с тях като със свои собствени би трябвало да превърне и общуващите с вечно живите общочовешки постижения българи в субект на естетическо преживяване и по-богат духовен живот. И ако Вазов прокарва връзка между създадените естетически ценности и условията на живот на създалите ги нации, може би тъкмо тази убеденост го кара да зове за спечелване на уважението на Европа дори с цената на отказ от народното творчество.

Отказът е в отговор на сказките на европееца Безеншек, че с народните си песни българите ще имат европейско признание (1881). Поетът отхвърля идеята фолклорът да представя своето пред чуждото и му отрежда домашна употреба, а на нацията възлага да овладее ценностите на модерността и прогреса, за да се хареса на „просветената класа в Европа“ (XVIII, 390).[33] Пак пример за неуместност от гледище на покъсното развитие, но и за искрена убеденост, че нацията трябва да се откаже от миналото и да поеме по нов път. В тази светлина примерите

[31] **Macura, V**. Culture as Trans1ation. – В: Translation, history and culture. Eds. Susan Bassnett, Andre Lefevere. London. 1992, с. 68.

[32] **Venuti**, **L.** Цит. съч., 67–68.

[33] За Вазов и народното творчество, Безеншек и смисъла на фолклора в „Христоматията“, вж. **Цанева, М**. Поет и общество. С., 1985: 184–85; 187–88.

от фолклора в „Христоматията“ по-скоро би трябвало да попълват с обем историята на българската литература и култура, а българската култура да съзре сериозен проблем в непридирчивото раблезианско поглъщане на чуждото за сметка на своето.

Вазовият възглед на разочарование отчита краткросрочния резултат: запознаването с чужди образци не е довело до създаването на качествени български текстове, а до възможното за времето и ситуацията сближаване на читателите с европейската култура. Затова пък съставителите утвърждават националната литература и си създават авторитета на институция.

Съвременното схващане за това как символните системи правят и преправят действителността се гради върху продуктивната референция на текстовете към света като негово изобретяване и откриване.[34] Следователно съпоставянето и сравнението с чуждото ще се появят, когато българските модели се разглеждат със самочувствието на равностойни участници, а оценката на естетическото, по уместното наблюдение на Самюъл Уибър, се задвижи от способността за представяне. [35] В продължение-потвърждение на изреченото от Кант можем да допълним, че чуждите текстове ще надмогнат чуждостта си, когато реципиращите читатели се заемат да ги препрочитат, обсъждат, подлагат на интерпретации според своите нужди и задвижват въображението си с инерцията на собствените си търсения.[36] Сходна идея изказва обучаваният по „Христоматията“ Петко Росен (род. 1880 г.): той и съученикът му Атанас Яранов искат да преведат Байроновия „Чайлд Харолд“, защото Вазовият превод „е съвършено неточен и нефелит“.[37] Младото поколение вече търси други ценности и пре-преводът би ги повел към нов модел на четене и възприемане на изходния текст и евентуално, и към различно прекодиране на Байроновите културни различия.[38]

В практиката „Христоматията“ вероятно се утвърждава с изпробвания модел-усвояване на откъси от европейските шедьоври и установените ограничения. Тя и съставителите имат ролята на инициатори,

---

[34] **Ricoeur, P**. The Ricoeur Reader. Toronto. 1991, 121.

[35] **Weber, S**. The Foundering of Aesthetics: Thoughts on the Current State of Comparative Literature. –В: *The Comparative Perspective on Literature*. Eds. Clayton Koelb, Susan Noakes. Ithaca: Cornell UP. 57–72. 1988, 65.

[36] При Кант вкусът не е лишен от цел, той трябва да подпомага играта на въображението (Вж. **Кант, Им**. Цит. съч., 1993: 121–124).

[37] **Росен, П**. Спомени и размисли. С.,1963, 47–48.

[38] **Venuti, L**. Цит. съч., с. 107.

най-вече в областта на културата, като повишават информационната ѝ вместимост.[39] Откъсите визират пасивния възприемател, нуждите му от знания и желанието му да се информира с достъпни на масово ниво източници. Следващата „Христоматия по изучване словесността“ (Костов, Мишев 1887) въвежда по-изобилен материал от автори и личности с европейска слава.[40] Учебникът има количествени и същностни различия с предшественика си в механизма на културата. Той включва и метатекстове с акцент върху съвкупността от правила, гради и по-сложен код на културата: компетентността за създаване на текстове.[41] Годините, които делят двете христоматии, също отбелязват ръст в развитието на българската култура. С преповтарянето на установения модел и допълненията концепцията Костов–Мишев цели да мобилизира обществената енергия за културно единство/единомислие на българската нация под знамето на естетическите тежнения.

В заключение: анализът на „Българска христоматия“ посочи историческата ѝ роля за новата българска литература. Книгата вдъхва на нацията увереност в нейната единност, а преводите поставят нови предизвикателства пред българската литература. Стимулът за преводи слага началото на специални издателства за превод, правят се по-обемни преводни текстове, понякога и преводи на цели текстове.[42] Очакваният политически ефект за утвърждаване на българското пред европейското остава непостигнат. Трезвата преценка на Вазов подканва да се дирят нови пътища.

---

[39] **Лотман, Ю**. Цит. съч., с. 274; 283.

[40] Античността и славянските автори като цяло са с повече тежест, разнообразено е английското участие, появяват се Америка и видни американци. Допускам, че различните интерпретации са и опит преводите да се възприемат от читателите като символни обекти, а преводачеството да се заяви като част от процеса на продуциране на стойности (превеждането да създава читатели и вписва усилията на преводача редом с усилията на автора на оригинала). На амбициозните читатели се подсказва шанс за сътрудничество, а може би – и за конкуренция.

[41] **Лотман, Ю**. Цит. съч., с. 274; 28.

[42] За размаха в създаването и издаването на преводи след „Христоматията“, вж. **Теодоров [Балан], Ал**. Цит. съч., с. 250–251.

Биляна Курташева

„Българска христоматия“ – открития и отсъствия

“BULGARIAN CHRESTOMATHY” – DISCOVERIES AND ABSENCES

The paper presents an overall survey of the first Bulgarian chrestomathies – school readers that gathered exemplary texts of all genres both by domestic and foreign authors. These books started to appear in the early 1880s after the country gained its independence and before there was any institutionalized national literary cannon. Their function was not only to educate school children but to create aesthetic criteria for a much broader audience. The tension between domestic and foreign texts in the contents, between folklore and literature, between genre divisions of classic rhetoric type, the Hegelian genre hierarchies and the new mythologies of the author figure are traced in order to reveal the gradual formation of the literary institution. Special accent has been put on the first edition of this kind – Bulgarian Chrestomathy (Българска христоматия, 1884) edited by Ivan Vazov and Konstantin Velichkov, its impact and its subsequent marginalization (most probably for political reasons). Another interesting question is how the chrestomathies anticipate the first literary anthologies with their higher selection and representation.

Keywords: chrestomathy, genre, anthology, translation, canon, Vazov, Velichkov, Pencho Slaveykov

„Българска христоматия“ на Вазов и Величков е книга с висока мисия и заедно с това със съвсем прагматична насоченост. За разлика от песнопойките и разните прочитни сборници, излизали до 1884 г., тя е водена от по-амбициозния жест да се очертае и подреди полето на „словесността“, да се зададе мяра, да се форматира вкусът не само на учениците от горния курс, но и изобщо на четящата публика. Общият

обем на христоматията е близо 1000 страници. Милена Цанева припомня писмо на К. Иречек, според което това е най-дебелата книга в тогавашната българска книжнина, като се изключат дневниците на Народното събрание.[1] „Кратък исторически преглед на новобългарската литература“, поместен в началото на първия том, е един от първите подобни литературноисторически опити, както отбелязва Светлозар Игов.[2]

Така христоматията задава едни по-високи критерии на подбор, стреми се не просто към редови текстове, а към „образци“ – „да имаме на езикът си сбор от образци от списанията на великите европейски списателе... както и образци от всичко каквото имаме добре написано на родний си език...“ За да ги набавят, съставителите преди всичко извършват една инвентаризация на наличното. Христоматията се превръща в компендиум на възрожденската (и ранната следосвобожденска) книжнина. В нея влизат отделни подбрани откъси (оригинални и преводни) от предходни периодични и сборни издания. Така, като източници под някои материали, са указани: сп. „Български книжици“, „Читалище“, Славейковият вестник „Гайда“, „Периодическо списание на Българското книжовно дружество“, Сборникът на Л. Каравелов (т.е. „Памятники народного быта болгар“), по-късните книжни поредици за по-малките „Бащин език“ и „Детский свят“ и др. Много от останалите текстове са специално преведени. Именно чрез „Българска христоматия“ се развива и изпъква талантът на Вазов и на Величков и като преводачи.

Да припомним как е структурирана Христоматията. Прозата в Том първи включва разделите: *Приказки; Басни; Описания и пътешествия; Писма; История; Роман и повест; Красноречие; Разсъждения*. Делението на поезията в Том втори е по-сложно, с раздели и подраздели и обхваща: *Епическа поезия (Басни и приказки; Балади; Идилии; Поема), Лирическа поезия (Оди; Елегии; Песни: I. Народни песни, II. Художествени песни; Сатири и епиграми; Антологически пиеси, сонети и други стихотворения); Драматическа поезия (Трагедии, Драми, Комедии*). Съчетава се жанровата матрица на старите реторики, идваща още от античността, с една по-нова хегелианска и пост-хегелианска йерархия на жанровете. Пораждат се неизбежни противоречия, припокривания; на места се разколебават представите за част и цяло, за род и вид. Например басните и приказките се явяват в началото и на първия, и на втория том веднъж

[1] **Цанева, М**. Иван Вазов в Пловдив. С., 1966, с. 140.

[2] **Игов, Св**. За тази антология. //Антология на българската поезия. Съст. Св. Игов. Пловдив. 1995, с. 561.

поотделно, втори път заедно. Това подрива макроделението на проза и поезия – оказва се, че едни и същи жанрове могат да се явят и в мерена, и в немерена реч (т.е. неволно се проблематизира едрата корелация между жанр и тип дискурс, казано на днешен език). Самостоятелният статут на някои видове, като „Описание“, изглежда несигурен: „описанието влиза като съставна част на повечето разкази, романи, разсъждения, стихотворения, поеми и драми“, – затова е излишно да му се отделя много място, отбелязва д-р Кръстев по повод малко по-късната, но в много отношения сродна христоматия на Костов и Мишев (Кръстев 1894: 271). Същото би могло да се каже и за обособеното в самостоятелна рубрика „Разсъждение“.

Сянката на Антологията – по-висша и още предстояща, нереализирана – се мярва във втория том на христоматията, където в раздел „Песни“ последният подраздел е озаглавен „Антологически пиеси, сонети и други стихотворения“ (с. 289). В него са включени текстове на Гьоте, Шилер, Хайне, Добролюбов, П. Славейков, В. Попович, Мицкевич, Бърнс, Каравелов, Вазов, Ц. Гинчев, А. Франгя, Тенисън, които хем са „антологически“, т.е. избрани, известни, хем (според съставителите) очевидно не се поместват в останалите раздели и подраздели и се явяват в рубриката „и други“. По този начин **„антологическото“ се явява нещо като притурка, апендикс в христоматията.**

Към класификатора „жанр“ се наслагват и категориите автор, предмет (тема) и пр. Христоматията надхвърля преподаването на „словесност“ в тесния смисъл на думата, защото в нея има и географски, исторически, естествоизпитателски материал. По този път не сме далеч от възможността да видим прегледната жанрова схема като „китайска енциклопедия“ (по Борхес и Фуко).

Но това е начинът, по който Христоматията осъществява сложната операция да съположи, от една страна, свое и чуждо (оригинални и преводни текстове), а от друга, фолклор и литература. И това съполагане, което имплицира и конкуренция, се осъществява именно през матрицата на жанра. Именно жанрът като „възможност за писане“ (Джон Гилъри) разчертава литературното поле, картографира наличностите, но и липсите в него.

Натрупаната до момента българска книжнина – от Паисий и Софроний през Венелин, Раковски, Петко Славейков до Каравелов, Ботев и Войников – първо е „линейно“, наративно проследена в началния „Кратък исторически преглед...“, след което нейната „христоматийност“ е про-

изведена чрез жанровото ѝ моделиране, като по този начин българските примери се съизмерват вече отвъдисторично с европейски образци от античността до романтизма. **Така младата българска традиция едновременно се валидизира и релативизира.** Този двойствен ефект е осъзнат от съставителите: „Чуждите списателе, както по изобилието си, така и по достойнството на съчиненията си, естествено захващат по-широко място“, се казва в предисловието (с. 4). (Ако трябва да сме точни, **от включените над сто автори българските са общо двадесет и един**.)

Да вземем подраздел „Поема“ от раздел „Епическа поезия“. Там фигурират откъси от Омир, Данте, Тасо, Мицкевич, Байрон, Пушкин, Лермонтов, Юго, наред с Никола Козлев, Петко Славейков, Жинзифов, Вазов, както и епически народни песни. Така Хектор и Андромаха застават до Мирчо и Бояна, Мазепа до Бойка Войвода, Ахил и Агамемнон до Крали Марко и Цеко от „Грамада“. Фолклорните текстове в своята старинност и вече установена, легитимирана ценност изпълняват ролята на своеобразен буфер между високата класика и по-скорошните, ценностно неулегнали български примери.

Изобщо, от днешна гледна точка, един от най-интересните въпроси е как Христоматията конструира съседствата на „своето“ и „другото“, как вписва българското не само в литературния, но и в историческия, географския и пр. пейзажи на европейското и световното. Така в раздела „Описания и пътешествия“ след „Изглед на Египетските пирамиди“ от Волней и „Пустините на камениста Арабия“ от Бюфон следва описание на Копривщица от Каравелов (из „Българи от старо време“); след „Величието на океанът“ следва „Дели Орман“ (от И. Блъсков), след Везувий – Стария Преслав (от Велтман) и т.н. Родното и близкото е редоположено до далечното и екзотичното. При това изглежда неслучайно, че китната Копривщица се явява точно след пустинната Арабия. Но тук идва и изненадата – началото на Каравеловия откъс описва Копривщица именно като... пустиня: „В Копривщица няма плодовита земя – само каменье, пясък и глина.“ Така чрез новите контексти, които Христоматията хитроумно създава, се провокират установените читателски нагласи (включително и днешни). Което не пречи на едно следващо ниво да бъдат прокарани (очакваните) патриотични внушения. Защото ако Арабската пустиня поражда чувства у човека „като че е негов гроб“, то „по причина на тая неблагодатна и сиромашка почва, Копривщица е едно от най-живите и най-деятелните села“. (Българска христоматия 1884: I, 66–67)

В раздела „История“ наред с откъси от „Историята на цивилизацията в Англия“ (Бокл), „Историята на руското господарство“ (Карамзин), „Историята на Карл XII“ (Волтер), „Историята на Рим“ (Тацит); „Историята на Френската революция“ (Мишле) четем „Цар Симен пред Цариград“ (Ю. Венелин), откъс от „Няколко речи о Асеню Първому и проч.“ (Раковски), „Основание на българското царство“ и „Сношения на цар Йоанн I с папа Инокентий III“ (М. Дринов), „Цар Петр“ (Иречек) и др. Така българското историческо време и фигури се синхронизират спрямо европейските, наместват се в техните редове, мерят ръст с тях. Форматът на христоматията позволява да се компенсира липсата на съвместимост между европейския и българския исторически опит – проблем, пред който се изправя още Възраждането, доколкото България или отсъства, или само бегло се споменава в преводните общи и европейски истории, ползвани тогава за преподаване. Разделът „История“ в този смисъл е и компендиум на историографските съчинения по българска история, писани през късното Възраждане. А самата Христоматия, стъпила с един крак във Възраждането и с един – в следосвобожденските времена, е не само помагало по словесност (още не може да бъде само това), а може да се причисли към „учебниците на нацията“, за които говори Десислава Лилова.[3]

Кои са обаче онези места в жанровата схема, които остават непопълнени с български текстове, задават неосъществени „възможности за писане“? Преди всичко това е романът. В съответния раздел „Роман и повест“ родното участие е само с повести: след Сервантес, У. Скот, Лесаж, Пушкин, Гогол, Юго, Дикенс, Тургенев и Толстой са включени Каравелов с откъси от „Българи от старо време“ и „Мамино детенце“, В. Друмев с „Нещастна фамилия“, Светослав Миларов със „Спомени от цариградските тъмници“ и Вазов с „Митрофан и Дормидолски“. Българският роман, предвещаван още от Петко Славейков като „повест из дружествений наш живот“, предстои. И именно жанровата матрица на „Българска христоматия“ очертава и напомня тази липса, макар и по един дискретен, омекотен начин. **Неслучайно дялът е формулиран като „Роман и повест“. Само това сдвояване гарантира вписването и на български текстове в него.** Този жест едновременно скрива и оголва липсата. В този смисъл Христоматията функционира и като програма. Сякаш не е случайно, че именно един от съставителите я реализира – пет години след излизането на Христоматията Вазов публи-

[3] **Лилова, Д**. Възрожденските значения на националното име. С., 2003, с. 148–261.

кува първата част на „Под игото“. Бих изказала хипотезата, че именно работата над Българска христоматия дава тласък на многожанровата реализация на Вазовото писане, за да се превърне то, по думите на д-р Кръстев, в една „литература в миниатюр“.

Интересен е и въпросът **какво е присъствието на женското творчество в Христоматията**. Мотивирайки съдържанието ѝ, в предисловието съставителите заявяват: „Великите имена от всичките епохи фигурират там“ (Българска христоматия 1884: I, 4) и в последвалото изреждане от Омир до Дикенс и Гогол е спомената и една жена, макар и с мъжки псевдоним – Жорж Санд (като Жорж-Занд). В самото съдържание обаче тя е включена не с откъс от някой от своите романи, а с писмо до сина си Морис, т.е. не толкова като авторка, а като майка. В същия раздел „Писма“ фигурира още едно женско име – Анна Болейн с писмото ѝ „към английский крал Хенриха VIII, нейний мъж“. Доколкото епистоларните текстове все пак остават в периферията на литературното поле дори когато имат моралистична и историческа стойност, двете жени са в позицията не толкова на авторки, колкото на огласяващи две традиционни женски социални роли – на майката (на син) и на съпругата (и то онеправданата, отхвърлената).

Съставителите са включили и една пишеща българка – Елена Мутева със стихотворението „Бог“ в подраздела „Оди“ (от „Лирическа поезия“). Но и нейният авторски статут е разколебан, доколкото творбата ѝ е подражание (или частичен превод) на известната едноименна ода на Державин[4]. Тогава изкушаващо е да заключим, че **първата и единствена българска поетеса според Христоматията е... руски поет.** Трябва обаче да отчетем, че случаите, когато преводна творба се представя като собствена авторска от преводача, не са инцидентни в Христоматията.[5] Това е естествено следствие от характерната възрожденска практика, продължила и след Освобождението, на побългаряване-присво-

[4] Мнение, изказано още от Иван Шишманов (Вж. **Станева, К**. Жените-писателки през Възраждането. – В: Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война. Съст. и ред. Милена Кирова. С., 2009, с. 74). Съответно и в справочника на К. Ставрев на сборниците и антологиите в съдържанието на „Българска христоматия“ Елена Мутева е означена не като автор, а като неуказана преводачка. (Вж. **Ставрев, К**. Литературно-художествени сборници и антологии 1878 – 1944. Библиографски указател. Т. I. Част I. Аналитична част. С., 2003, с. 76).

[5] Например в дял „Басни и приказки“ няколко басни на Крилов са приписани на Петко Славейков, на Величков и на Вазов. (**Ставрев, К**. Цит. съч., с.75)

яване на чуждоезични текстове – онова, което Катя Станева назовава „подражанието като практика на себе си“ .[6]

Стихотворението „Бог“ на Елена Мутева трайно се е враснало в неголямото ѝ по обем поетическо наследство и е придобило определена популярност. К. Станева посочва, че то влиза във възрожденския образователен ресурс, откъс от него е ползван от С. Радулов в „Начална граматика за изучение на български язик“, Болград, 1870.[7] Със същото стихотворение (и с „Басня“) – и отново като единствена поетеса – Мутева е представена в антологията „Първи стихотворци“, съставена от Васил Пундев (1922), чак до пространната антология „Българска възрожденска поезия“ на изд. „Български писател“ от 1980 г. (ред. К. Топалов). **Така че за българското око отдавна не Мутева е Державин, а Державин е Мутева.**

Ако трябва да обобщим, **на своите близо 1000 страници „Българска христоматия“ включва три пишещи жени, които обаче не успяват да въплътят фигурата автор(ка) достатъчно категорично**.

Като цяло, Христоматията е **осъзнато новаторска** – „такъв един мъчен и нов в литературата ни труд“, както хем скромно, хем със самочувствие отбелязват съставителите (Българска христоматия, 1884: I, 4). Но заедно с това е особен вид междинно, преходно издание, маркиращо движението към постепенно отграничаване на литературата от по-широкото книжно поле, към конструирането на родна литературна традиция, към модерно митологизиране на авторовата фигура (наличието на биографии на по-известните писатели е специален акцент в концепцията, изведен и в самото заглавие). При все че, както отбелязва Св. Игов, Христоматията „надхвърля образователната си цел“, при все че е търсена и в българските земи, останали в границата на Османската империя, например ползва се „с особена почит сред местното училищно общество“ в Солун, където е „четена и препрочитана тайно“, та при все това книгата има не особено благоприятна издателска съдба.[8] Хипотезата ми е, че причините за това са политически. Тя излиза в годината

---

[6] Вж. **Станева, К**. Цит. съч., с. 48.

[7] **Станева, К**. Пак там, с. 68.

[8] Вж. **Илиева, А**. Нещо за Солун, за солунските български училища, учители, книжовници и книжари в края на XIX век. // Материали от научна конференция „Българската книга и библиотекарите през Възраждането. – Солун, 7–8 юли 2005. Виртуална библиотека „Книжовно наследство“ (http://zora.sliven.net/res_bvk.php?Bres=3&chapter=5).

преди бурните обрати на Съединението и Сръбско-българската война. В създалата се сложна политическа ситуация двамата съставители – като русофили – изпадат в немилост и дори се принуждават да емигрират (Вазов – в Русия, а Величков – в Италия, после в Солун и Цариград). Изглежда, затова тяхната „Българска христоматия“ няма преиздания.

С много по-голям издателски успех се ползва по-късната **„Христоматия по изучване словесността“ на Костов и Мишев** (отново двама, но далеч по-неизвестни, нехаризматични съставители) от 1888–1889 г., която претърпява три издания до 1900 г. и формира литературните представи на поколения ученици. Като концепция тя не се различава особено от тази на Вазов и Величков, подчинена е на сродна жанрова схема, съвпадат и част от подбраните автори/текстове. Новото в нея е видимо по-големият брой български произведения (възрожденски и поствъзрожденски), което е знак, че самочувствието на родната традиция укрепва буквално с всяка следваща година. Самите Вазов и Величков участват в Христоматията на Костов и Мишев и като автори, и като преводачи.

Влиянието на втората христоматия може да се проследи през частни свидетелства, при това отдалечени във времето с десетилетия. Например Гео Милев, вече като студент в Лайпциг, я споменава в писмо до баща си, цитира христоматийния първи стих на Хораций от „На Мелпомена“ („Exegi monumentum“), преведено от Вазов. Любопитното в случая е позоваването на Вазовия превод именно по христоматията на Костов и Мишев, макар че той е включен преди това и в „Българска христоматия“ на Вазов и Величков (1884: II, 178). Това демонстрира, че училището твърдо е наложило едната за сметка на другата христоматия.

За важността на Христоматията на Костов и Мишев можем да съдим и по това, че е рецензирана не от кого да е, а от самия д-р Кръстев. Той ѝ посвещава статията си „Случайни литературни бележки“, която, въпреки неглижиращото заглавие, всъщност е една подробна и като цяло положителна рецензия, включена в първата му литературоведска книга „Етюди и критики“ от 1894 г. Рецензията косвено свидетелства за пълното засенчване и дори забвение, в което е изпаднала „Българска христоматия“ по това време. Липсва каквато и да е отпратка, съпоставка с нея като първи знаменателен опит в този специфичен пропедевтичен формат. Тук едва ли става дума за някакво съзнателно, тенденциозно премълчаване от страна на рецензента, доколкото по това време д-р Кръстев още не е на антивазовски позиции. Нещо повече, Вазов и Велич-

ков са споменавани по-нататък в текста и дори когато се коментират най-добрите преводи у Костов и Мишев, рецензентът поставя на първо място Вазовия на „Прощаваньето на Хектора с Андромаха“ от песен IV на „Илиада“.

Размишленията по повод Христоматията нататък се разгръщат в една по-мащабна медитация на тема състоянието на българската литература и дефицитът на класичност в нея. Тук темата за отсъствието е, така да се каже, повдигната на степен, разсъждава се в един по-едър, структурен план за липсата на мяра, на критерий.

> Другите народи имат в изобилие такива класически автори и могат с доста абсолютен критериум да мерят стилистическите и други хубости на един писател, когато ние сме принудени съвършенно релативно и без никаква общеприета мярка да ценим нашите.[9]

Не можем да „мерим“ собствената си литература спрямо чужди класици. Така в тези „Случайни литературни бележки“ се стига до един неслучаен и голям въпрос: а какъв би бил българският класик? Според Кръстев родният класик, предпазливо назован само „писател-образец“, се проектира в единството на език и мироглед, като езикът трябва да е едновременно правилен и „сладостен“, а мирогледът да съчетава българско и общочовешко. Свидетели сме на едно **раждане на идеята за класик от духа на христоматията.**

В началото на XX век моделът на христоматиите съществено се променя. През 1901 г. излиза „Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност за средните учебни заведения“, съставена от Ив. П. Церов и отпечатана във Варна. Заглавието отразява еманципацията на литературата от по-общото поле на „словесността“, изкристализирането на българската литература като самостоятелна учебна дисциплина и изобщо като самостоятелна ценност. Христоматията е вече не по словесност, а по литература, и то конкретно „по българска литература“. **Липсва „патерицата“ на преводните текстове**. Така да се каже, в изданието на Церов **българската литература за първи път постига своята „христоматийност“ без помощта и на чужди примери**. Кратките съставителски предговор

[9] Вж. **Кръстев, Д-р К**. Случайни литературни бележки. – В: Кръстев, Д-р К. Етюди и критики. С., 1894, с. 271.

обаче няма програмен, концепиращ характер, звучи така, сякаш въвежда фолклорен сборник, а не модерно учебно помагало по литература. Но дори това да е симптом за недостатъчно (мета)литературно самочувствие и компенсаторно преакцентиране на фолклора, тук самата матрица на организиране на христоматията е сменена. **Водещ е вече не жанрът, а категориите *период* и *автор*, които именно структурират националната традиция.**

На преден план в новобългарския период особено отчетливо изпъква фигурата на автора, който е не само снабден с животопис, но и се явява организиращ принцип предвид оформените авторски цикли, а не разпръснатото включване на отделни откъси и творби под рубриките на жанровете, както е в предишните христоматии. Във вече цитираната рецензия за Христоматията на Костов и Мишев д-р Кръстев заявява, че „нашите домашни писатели никак не обгръщат нито минималното число на писателските индивидуалности. Те дори и нямат никакви напълно самобитни, оригинални индивидуалности“.[10] **Христоматията на Церов чрез самото си структуриране прави крачка към едно индивидуализиращо мислене и представяне на литературата**. Т.е. **персонализмът, който Михаил Неделчев формулира като водещ принцип на първите антологии, може да се проследи като частично възникващ още в христоматиите в самото начало на XX в.**

През 1899 г. Пенчо Славейков пише рецензия по повод издание на поемата „Кървава кошуля“ от Р. Жинзифов. Покрай разгромяващия анализ на самата творба той критикува остро и „Ръководство по българска литература“ на А. Теодоров-Балан затова, че я отбелязва и коментира. Прицел на Славейков обаче е не само Балан, но и изобщо „българските литературни христоматаджии“, както той ги нарича. Те са иронизирани по протежение на целия текст за това, че „имат пристрастие към всякакъв род литературен смет“, който „изхвърлят – в училищата“.[11] И тук не става дума за някакъв абстрактен събирателен негативен образ,

[10] Вж. **Кръстев, Д-р К**. Цит. съч., с. 268. Да забележим странното логическо построение в тези изречения. От него излиза, че има някакви предпоставени, предварително дадени „писателски индивидуалности“, които тукашните писатели не само че не успяват да „обгърнат“, но нямат и свои „самобитни“ такива. Отново ефект на „самоколонизирането“ (по А.Кьосев) – според който един вече наложил се, постигнат културен модел (в Европа, при „по-напредналите народи“) се налага върху тукашната действителност.

[11] Вж. **Славейков, П. П**. Събрани съчинения. Под ред. на А. Тодоров. Т. IV. С., 1958, с. 169–172.

защото съставителите на христоматии, макар и неназовани в текста, са добре известни. Още повече, че злополучната поема „Кървава кошуля“ фигурира в христоматията на Вазов и Величков, както и в тази на Костов и Мишев. Знаменателно е, че в по-късната (и от рецензията) христоматия на Церов поемата на Жинзифов вече не фигурира, а нейният критик Пенчо Славейков е включен с две стихотворения.

Славейковият текст оформя едно **противопоставяне на (бъдещия) човек на антологията срещу човека на христоматията**. **Т.е. делението между „млади“ и „стари“ е прокарано и по линията между антология и христоматия, между естетската нагласа за избиране и просветителската за събиране.** Бъдещият homo antologicus Пенчо Славейков въдворява Вазов и Величков в отминаващия етап на христоматията. Тук едиповското справяне с литературните бащи несъзнателно придобива и съвсем буквалистко измерение предвид това, че сред „христоматаджиите“ е и Славейков-баща: Петко Славейков е съставител на една „Христоматийка“ (Пловдив, 1882).

Разривът обаче е по-скоро преход. Според някои съвременни тълкувания на Вазов и Величков също не им е чужд известен антологиен опит. Така Милена Цанева определя като антологичен характера на Вазовата стихосбирка „Поля и гори“ от 1884 г.[12] А Юлиан Жилиев реконструира едно сериозно антологийно намерение на Константин Величков по негови наброски за антология на българската литература, публикувани в деветтомното му издание, което започва да излиза през 1910 г. под редакцията на Ст. Чилингиров. Планът предвижда да бъдат включени автори от Раковски до съвсем актуални имена от началото на XX в., като Яворов, Траянов и Трифон Кунев.[13]

При все това напрежението между антология и христоматия, между антологисти и „христоматаджии“ остава, а отпук и изкушението то да бъде проблематизирано и деконструирано. Ефектно „късо съединение“ между двата модела, двете митологии прави постмодерната „Българска христоматия. Избрани образци от всичките родове съчинения“ на Б. Пенчев, Г. Господинов, Пл. Дойнов и Й. Ефтимов от 1995 г. В заглавието, дяловете и някои от езиковите си стилизации тя рециклира в умален вид христоматията на Вазов и Величков от 1884 г. Но накрая

[12] Вж. **Цанева, М**. Иван Вазов. Поетически път. С., 1992, с. 59.

[13] Вж. **Жилиев, Ю**. За незавършения антологичен проект на Константин Величков. – В: Антологии и антологийно – между автора и текста. 1910 и след това. Съст. Пл. Антов, М. Димитрова, Г. Господинов. С., 2012, с. 85–89.

четиримата съставители са се снимали в позата на четворката от „Мисъл“ от известна тяхна фотография. Този литературноисторически бриколаж карнавално омесва христоматаджии и антологисти, млади и стари; превръща децата в бащи, апострофирайки едновременно литературноисторическите построения от началото и от края на XX в.[14]

Христоматии

***Българска христоматия**, или Сборник от избрани образци по всичките родове съчинения, с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите списатели. За в класовете на градските училища и на реалните гимназии.* Ч. I-II. Вазов, Иван и К. Величков (съст.). Пловдив: книж. Д.В. Манчов, 1884.

Христоматия по изучавание словесността в горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовни у-ща. Т. I-II. Костов, Ст. и Д. Мишев (съст.). Пловдив: Хр. Г. Данов, 1888–1889.

Христоматия по българска литература в две части: устна и писмена българска словесност за средните учебни заведения. Ив. П. Церов (съст.). Варна, 1901.

[14] В два успоредни кратки поздравителни отзива оттогава Миглена Николчина и Михаил Неделчев формулират залозите на този жест. «...тези enfants terribles на българската поезия (...) са се поставили не само като свои собствени, но и като наши всеобщи родители“, пише М. Николчина (**Николчина, М**. Тези enfants tirribles. – *Литературен форум*, 1–7. 11. 1995, с. 1). „Хващайте се за каруцата на *Христоматията*, братя литературоведи (...), преглъщайте дълбочинния си ужас от омесването на митологиите около Вазов и Четворката от „Мисъл“ едновременно...“, призовава М. Неделчев (**Неделчев, М**. Сез ужасни деца. – Пак там, с.1), който акцентира върху литературноисторическия аспект на карнавално инсценирания скандал.

Автори

Биляна Курташева. Доктор по теория и история на литературата, главен асистент в Нов български университет. Автор на книгите „По ръба на сравнението. Яворов и Ролинг Стоунс и други не/възможни интертекстове“ (2018, номинация за национална награда „Христо Г. Данов“) и „Антологии и канон: антологийни модели на българската литература“ (2012, Националната награда „Южна пролет“ в категорията литературна история и критика). Печелила е изследователски стипендии в ЦАИ, София (2014) и IWM, Виена (2016). Съосновател и редактор на независимото списание за литература „Витамин Б“ (1996–1999). От 2000 г. е главен редактор на „Следва“, списание за университетска култура и хуманитаристика, издавано от НБУ.

Бисера Дакова. Доцент, доктор по Нова българска литература, Институт за литература – БАН. От есента на 2016 г. – лектор по български език и литература в Университет Виена. През януари – юни 2003 специализира във Виенския университет при проф. Алфред Пфабиган. През 2006–2011 преподава български език и литература в Института по славистика, Университет Виена и в Йенския университет „Фридрих Шилер“, Германия. Автор е на множество литературоведски публикации в специализираната периодика и в научни сборници, както и на монографиите: „Яворов. Археология на автора“ (2002), „Век и краевековие“ (2007), „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache“ (2009). Преводач на голямата австрийска авторка Фридерике Майрьокер – „Само ЖЕСТОКО седя“ (2019).

Венцеслав Шолце. Магистър по литературознание от СУ „Св. Климент Охридски“ и докторант по история на българската литература в същия университет. Интересите му са в областта на новата българска литература и българската културна история.

Калин Николов. Уредник в Графичния кабинет на Националната художествена галерия, София. Негови самостоятелни изложби са организирани в

София (1978, 1979, 1985, 1991, 1999, 2000, 2004, 2009, 2013), Габрово (2014, 2016), Хамбург (1984, 1988), Атина (1991), Будапеща (1996), Скопие, Щип, Прилеп, Охрид (2013–14), Димитровград, Сърбия (2015) и др.; участва в редица общи художествени изложби у нас и в чужбина. Работи в областта на живописта, графиката, илюстрацията, карикатурата, оформлението на книгата и на редица периодични издания. Художник на вестниците „Антени“, „Вечерни новини“, „Репортер 7“, „La Stada“, „О писменах“, на списание „Усури“ и мн.др. Автор на редица статии с изкуствоведска и историко-художествена насоченост. Куратор на изложбите „Южнославянски художници в колекцията на Националната галерия“, „Тадеуш Айдукевич и Антони Пиотровски от колекцията на Националната галерия“, „Европейската графика. Историята на една колекция“.

Катя Зографова. Главен уредник в Националния литературен музей от 1989 г., директор на НЛМ в периода 2010–2016 г., понастоящем уредник на музея „Никола Вапцаров“, София. Литературен историк и критик, автор на 16 книги, сред които: „Вечните странници (Из тайните на митологичното в българската литература)“ (1996), „Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта“ (2001), „Интелектуалецът Емануил Попдимитров“ (2001), „Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни“ (2006), „Никола Вапцаров: Преоткриване (Документална сага)“ (2009), „Неканоничният Вазов“ (2010), „Елисавета Багряна. Играещата със стихиите“ (2013), „Знаменити. Забравени. Забранени“ (2015), „Българската одисея на Весна Парун“ (2016), „Словозографии“ (2017), „Световете на Яворов“ (2019), „Хроники на Вазовия род“ (2020).

Людмила Христова Малинова. Доцент, доктор в Института за литература – БАН. Автор на книгите „Български поетеси между двете световни войни. (Елисавета Багряна, Дора Габе, Пенка Цанева-Бленика, Магда Петканова, Мария Грубешлиева, Весела Василева)“ (1999) и „Лирически изяви на българката: XIX – началото на XX в.“ (2017). Съставител на антологията „Дъждът (Мотивът за дъжда в българската поезия)“ (2001), „Мозайката на спомените. Весела Василева през погледа на съвременниците си“ (съвм. с Ангелина Огнянова, 2004), „Димчо Дебелянов. Юбилеен сборник с нови научни изследвания по случай 120 години от рождението му“ (съвм. със Свилен Каролев, 2009); „С възрожденски дух и модерен поглед. Сборник в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева“ (съвм. с Маринели Димитрова, Свилен Каролев и Кристина Йорданова, 2012), „Елисавета Багряна. Писма“ (2013). Съвместно с Кристина Йорданова и Маринели Димитрова е съставителка на сборниците „Жените в българската литература и култура“ (2018) и „Елисавета

Багряна. 125 години от рождението ѝ“ (2019). Автор на студии и статии в областите литературна история, българска литература, създадена от жени, изворознание.

Мая Горчева. Доцент, доктор в Университета по библиотекознание и информационни технологии. Работи в изследователските области: модерна българска литература, литература и емиграция, теория на превода, история на европейските култури. Авторка на над сто статии и есета, включени в няколко монографии: „Между текста и цитата“ (2004), „Иконите спят“ от Гео Милев: превъплъщенията на модерната душа“ (2006), „По стародавни мотиви. Следите на народната песен в модерната българска литература“ (2013); „Новите български книги: успехът на обитаването“ (2014), „Вселената е крайна и все пак няма граници: физика и поезия. Есета“ (2019).

Милена Цанева. Дългогодишен професор и преподавател във ФСФ на СУ „Св. Климент Охридски“, а в периода 1980–1993 г. и ръководител на Катедрата по българска литература. Член-кореспондент на БАН. Две десетилетия работи и в Институт за литература към БАН. От 1976 до 1990 г. е заместник главен редактор на сп. „Литературна мисъл“, а от 1991 г. – зам.-главен редактор на сп. „Език и литература“. Член е на Съюза на българските писатели. Изследователските ѝ интереси са главно в областта на Новата българска литература, творческото дело на Иван Вазов, българската поезия между двете световни войни. Милена Цанева е един от първооткривателите на писателя Светослав Минков през 60-те години на XX век. Автор е на многобройни студии и статии, както и на 14 монографии за автори, творби и проблеми от българската литература, сред които етапни за българската литературна историография са: „Светослав Минков. Литературно-критически очерк“ (1961), „Иван Вазов в Пловдив“ (1966), „Профили и етюди“ (1968), „Иван Вазов. Творчески портрети“ (1973, 1983, 1995), „Петима поети“ (1974), „В търсене на героя. Иван Вазов на прелома между две епохи“ (1979), „Поет и общество“ (1985), „Иван Вазов. Поетически път“ (1992, 1994), „Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов“ (2000). Милена Цанева е носител на националната литературна награда „Иван Вазов“ (2000), на орден „Стара планина“ (2004), на наградата за критика „Нешо Бончев“ (2009).

Михаил Неделчев. Професор по българска литература, литературен историк, теоретик и критик, културолог, есеист и публицист, общественик и политик. От 1999 до 2010 г. е ръководител на Департамента „Нова българистика“ в Нов български университет, а след това продължава да ръ-

ководи литературноисторическата школа в департамента. Основните му интереси са в областта на българската литературна история, текстологията, литературния, политическия и културния персонализъм, геопоетиката и актуалния литературен живот. Автор е редица изследвания, сред които: „Критически страници“ (1978), „Социални стилове, критически сюжети“ (1988), „Етюди за Яворов“ (1998), „Писатели-преображенци и техни спътници“ (1999), „Размишления по българските работи (Културологическа, политическа и литературоведска публицистика)“ (2003), „Яворов. Литературна личност, истории на книги и стихотворения“ (2004), „Литературноисторическа реконструкция“ (2011), „Цензурираните класици“ (2011), „Ефектът на раздалечаването. Студии за литературата на Народна република България“ (2015), „Слова за Яворов. (2018) и др. Носител е на орден „Св. св. Кирил и Методий“ I степен, Национална награда „Хр. Г. Данов“, на националните литературни награди „П. К. Яворов“ и „Тодор Влайков“.

Николай Аретов. Доктор на филологическите науки, професор в Института за литература, БАН, главен редактор на списание „Литературна мисъл“, преподавател в Софийския университет. Автор е на книгите: „Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията“ (1990), „Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления“ (1994; 2007), „Българското възраждане и Европа“ (2001), „Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век“ (2006), „Българската литература от епохата на националното възраждане“ (2009), „Асен Христофоров: От Лондон до Мацакурци през Белене“ (2011), „Софроний Врачански. Живот и дело“ (2017). Председател е Академичния кръг по сравнително литературознание. Научните му интереси са в областта на литературната история, сравнителното литературознание, историята на културата.

Николай Чернокожев. Професор в СУ „Св. Климент Охридски“, доктор на науките. Преподава литература на Българското възраждане и българска литература след Освобождението в бакалавърска и магистърска степен. Изследователските му интереси са в сферите на българската литература, разглеждана и в съпоставителен план, проблемите на „другия“ и неговите образи, културната антропология, визуалната култура. Автор е на книгите: „Българската литература – диалогични прочити“ (в съавторство, 1994), „Любен Каравелов и българското възрожденско време“ (1995), „От Възраждане към прераждане“ (2003), „Българска литература XVIII – XIX

век. Един опит за история“ (съвм. с Н. Аретов, 2006), „България: стереотипи и екзотика. Техники на сглобяване на български образ в немскоезичната книжнина от XIX век“ (2012), „Видяна България. Визуални образи на страната/земята и хората в немскоезичната книжнина до 1879“ (2016).

Николета Пътова. Доктор по филология, главен асистент в Института за литература при БАН. Научните ѝ интереси са в областта на българска литература и култура на XIX в., зараждане на българската национална идентичност и отражение на процеса в литературата на XIX в.; драматургия на Българското възраждане; поява и развитие на театъра в България. Автор е на монографията „Драматургия на българското. Националната идентичност във възрожденската драма“ (2012).

Огняна Георгиева-Тенева. Доцент доктор, преподавател в Нов български университет. Изследователските ѝ интереси са в сферата на новата и съвременната българска литература, детско-юношеската литература и методиката на литературното образование. Автор е на монографиите „Литература и исторически мит“ (2002), „История славянобългарска“ от Паисий Хилендарски. Методически модел“ (2003), „Граждански идеи на българската поезия за деца и юноши“ (2014), „Литературното образование в гражданска перспектива“ (2020) и „Детската литература и раждането на личността“ (2020).

Петър Велчев. Доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН, където е бил научен секретар по международната дейност и ръководител на секция „Сравнително литературознание“. Поет, критик, литературовед, преводач на поезия от испански, руски, немски и френски език. Автор на студии по поетика на българската поезия, компаративистика, стихознание, проблеми на художествения превод. Основоположник в изследването на българо-испанските литературни отношения. Чел е лекции по тази дисциплина в СУ „Св. Климент Охридски“. Член-учредител на Съюза на преводачите, член на Съюза на писателите, член на Международния ПЕН център, член на Международната асоциация по компаративистика. Носител е на множество литературни награди.

Пламен Антов. Доктор на науките, доцент в Института за литература – БАН. Има широки изследователски интереси, свързани с процесите в съвременната българска литература, а също в области като антропология и теория на културата, философия на Просвещението и българска възрожденска литература, модерност и постмодерност, символизъм, теория на

романа и др. Автор е на около 200 научни публикации, както и на монографичните изследвания „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (2016), „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“ (2019). Ръководител е на научния проект „Геопоетика: литература и география“. Съставител е на сборниците „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ (2015), „Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“, (2017), „Магическият реализъм“ (2019). Автор на 13 книги с поезия, разкази и пиеси; причисляван към направлението на българския постмодернизъм. Носител на национални награди за поезия и драматургия.

Росица Чернокожева. Доктор по филология в Института за литература – БАН. Изследванията ѝ са в интердисциплинарното пространство между психоанализа, психодрама и литература. Последните ѝ проучвания са върху сънищата в Библията и тяхното психоаналитично и психодраматично тълкуване.

Румен Шивачев. Доктор по филология в Институт за литература – БАН. Съставител на книгите „Другият доктор Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003), „Алеко Константинов – вечният съвременник“ (2006, в екип), „Доктор Кръстев в писмата си“ (2007), „Неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев“ (2007), „Доктор Кръстев. Съчинения. Т. III“ (2007, в екип), „Енциклопедия: герои на световната литература“ (2008, в екип), „Сублитературният мит Бай Ганьо“ (2016). Автор на редица статии и студии в литературната периодика и в научни сборници.

Сава Стоянов Сивриев. Филолог и богослов. Професор, доктор на науките. Преподавал е в ШУ „Епископ Константин Преславски“, ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Будапещенския университет „Йотвьош Лоранд“. Автор е на книгите: „Чудесното раждане (Работи по литературна история)“ (1995), „Опит върху българската литература от миналия век“ (1999), „Книга Псалтир и българската поезия“ (2004), „Литературна археология“ (2006), „Екзегези (Из историята на българската литература)“ (2012), „Индивидуализмът в българската лирика от края на XIX и началото на XX век“ (2017). Автор е на над сто научни публикации у нас и в чужбина.

Светлана Стойчева. Редовен професор по теория и история на литературата в Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ от 2011 г., където преподава българска литература и митология. В периодите 2000–2004 и 2009–2011 г. работи като лектор по българска литература и култура в Пекинския университет за чужди езици, Китай. Научните ѝ интереси са в областта на модернизма, антропологията, литературата за деца, синтеза между различните култури и между различните изкуства. Има над сто научни публикации, между които монографиите „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“ (1995), „Приказката в българската литература през XIX век. Опит върху емпирията на приказката“ (2009), „Литературата за деца – промени в завещаното. Сборник статии“ (2014), „Боян Магесника. Изследване на литературния мит“ (2017).

Татяна Стойчева. Професор в Катедрата по англицистика и американистика в СУ „Св. Климент Охридски“, където е водила лекции по дисциплината „Британско общество и култура“; магистърски курсове по Теории на идентичността, Постколониални прочити на английската литература и култура, Сравнително литературознание, Културната традиция в англоезичните литератури. Автор е на книгите „Траектории на сатирата“ (1999) и „Български идентичности и европейски хоризонти“ (2007).

Цветан Ракьовски. Професор в ЮЗУ „Неофит Рилски“ от 2007 г. Доктор по филология от 1997 г. През 2004 г. защитава доктората си „Образи на българската памет“. Автор е на книгите „П. К. Яворов и българските поетически силуети“ (1998), „Отвъд каноните“ (2001), „Образи на българската памет“ (2004), „Класика и литературна история“ (в съавт., 2005), „След края на класиката“ (2006), „Сирак Скитник и българската култура“ (2010), както и на „Работни листове по литература за 9. клас“ (съвм. с Елена Азманова, 2013).

Яни Милчаков (1955–2017). Литературен теоретик и историк, българист и славист. Доктор на Ягелонския университет в Краков, Полша (1990), професор по теория на литературата в ШУ „Епископ Константин Преславски“ и в катедра „Книга и общество“ на УниБИТ, София. Лектор по български език, литература и култура в Ягелонския университет, Краков, Полша (1987–1991). Посланик на България в Полша (1992–1996), Словакия (1998–2001), Сърбия и Черна гора (2001–2005). Интересите му са профилирани в областите теория на стиха, социология на културата и медиите, история на цензурата, балканистиката и славистиката. Автор на книгите: „Стих и поезия“,

1990 – един от емблематичните трудове в развоя на българското стихознание; „Социология на литературата“ (2001), „Българска стихотворна култура XVII–XX век“ (2006), „Социални полета на литературата“ (2009), „Паралитературата: социология, текстология, медиатори“ (в съавт. с Евдокия Борисова и Павел Шуликов, 2009).

ИВАН ВАЗОВ И КОНСТАНТИН ВЕЛИЧКОВ – ВЪВ/ОТВЪД ХРИСТОМАТИЯТА

българска, първо издание

Съставител и редактор *Бисера Дакова*
Коректор *Емилия Алексиева*
Дизайн и предпечат *Георги Иванов*
Отговорен редактор Елена Борисова

Формат 70x100/16
Печатни коли 20,25
Тираж 150

Институт за литература – БАН
Издателски център „Боян Пенев“
e-mail: director@ilit.bas.bg
www.ilit.bas.bg
www.ilitizda.com

Печат Дайрект Сървисиз ООД