П 7973

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО КАТО ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ИЗБОР

СБОРНИК

В ЧЕСТ НА РАЯ КУНЧЕВА



издателство
контекст

82.01(082)+
820/899.09(082)

В462009

Настоящото произведение е издадено с финансовата подкрепа на Фонд „Научни изследвания“ при Министерството на образованието, младежта и науката

БАН - Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

II 7973
Инв. № 119650/14

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО КАТО ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ИЗБОР
СБОРНИК В ЧЕСТ НА РАЯ КУНЧЕВА

Рецензенти:
доц. д-р Ана Стойкова
доц. д-р Цветана Хубенова
Коректор на резюметата на английски език: Еньо Стоянов
Българска. Издание I. 2012 г.

ISBN 978-954-8238-40-3

ДАР

БАН БИБЛИОТЕКА

© Издателство „Контекст“, Пловдив, 2012 г. Всички права запазени.

Всяко копиране на настоящото издание на хартиен или дигитален носител без разрешението на издателство КОНТЕКСТ е нарушение на ЗАПСП и подлежи на правни санкции съгласно закона.

Адрес на издателство КОНТЕКСТ
Пловдив 4000, ул. „Ц. Дюстабанов“ 10
тел. 032 260 977, context.bg@gmail.com
Интернет книжарница: www.knigite.net

СЪДЪРЖАНИЕ

Значимо интелектуално присъствие в литературознанието 13

СТИХ И СМИСЪЛ

ДАРИН ТЕНЕВ
Стихът като възможност и литературната археология 18

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ
Към въпроса за ритъма в Ботевата поезия 33

TERESA DOBRZYNSKA
The motives of eyes, blindness and light in late poetic works of Czeslaw Milosz 57

ДЕЧКА ЧАВДАРОВА
Семантиката на август в руската поезия на XX век 66

АЛЕКСАНДЪР ГЕНАДИЕВИЧ СТЕПАНОВ
О ритмических контекстах стихотворения Бродского
„Испанская танцовщица“ 82

ЕЛЕНА АЗМАНОВА
Ритуалното слово в българската лирика – теоретични аспекти 100

ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА
Миметичност и революционна лирика 114

АЛЕКСАНДРА АНТОНОВА
Онтологичният човек на Борис Христов
в стихосбирката му „Вечерен тромпет“ 124

КАЛИН МИХАЙЛОВ
Преводът като възможност за набавяне на смисъл
(„Молитва“ на Ст. Михайловски в лириката на К. Христов) 131

ПЛАМЕН АНТОВ
Ритъм и изказ. Езикът-„Безсъници“ в сюжета на българския модернизъм 143

КАМЕН МИХАЙЛОВ
Ботев – Пенчо Славейков: мотивен и стихов паралелизъм 162

ИВАН ХРИСТОВ
Дебатът „Стрелец“ – Лилиев и въпросът за края
на българския символизъм 180

ПАНАЙОТ КАРАГЬОЗОВ
Полската Сафо. Мария Павликовска-Ясножевска 190

ДЬОРД ТВЕРДОТА
С чисто сърце ... 198

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА
Изказва ни стихотворението ... 204

ИДЕИ И ПОДХОДИ В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

GALIN TIHANOV
Framing Semantic Paleontology: the 1930s and beyond ... 212

ИВАН МЛАДЕНОВ
Прагматизъм и литературен анализ ... 233

ДОБРОМИР ГРИГОРОВ
Литературната история между еволюцията и социологията (1920–1935).
Роман Якобсон, Вилем Матезиус, Ян Мукаржовски ... 241

КАЛИНА ЗАХОВА
Гледни точки към проблема за рецепцията ... 249

ТОДОР ХРИСТОВ
Единствата на теорията ... 258

ИШТВАН ГРАНИЦ
О проблеме точности в литературоведении ... 266

ЛИТЕРАТУРА И ЦЕННОСТИ

СТОЯН АТАНАСОВ
Тодоров или моралът срещу морализма ... 278

АНГЕЛ АНГЕЛОВ
Едуард Саид: критическата почит към Ерих Ауербах ... 305

ЯНИ МИЛЧАКОВ
Текст и ценност: полската литературна аксиология през XX-XXI век ... 325

МОРИС ФАДЕЛ
Изкуство и зло ... 342

РОСИЦА ДИМЧЕВА
Решаващата инстанция на духа.
Пиесата на Иван Радоев „Човекоядката“ ... 347

ЕНЬО СТОЯНОВ
Етическите измерения на изкуството между Бадиу и Дельоз ... 358

МИРЯНА ЯНАКИЕВА
Литература и етика ... 369

СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ЙОНКА НАЙДЕНОВА
Сравнително литературознание и превод.
(Културологичното битие на превода) 386

ЛИЛЯНА МИНКОВА
Начални стъпки на културните и литературните връзки на България
с Хърватия и Словения. Пътуванията на Константин Петкович 399

РАДОСЛАВА ИЛЧЕВА
Монументалните сюжети на руската култура 410

ГЕОРГИ ЦАНКОВ
Българските превъплъщения на Шатобриан 422

ЕМИЛИЯ СТАЙЧЕВА
Портретите на Ленау в лириката на Пенчо Славейков
и Теодор Траянов в междутекстов диалог 431

РУМЯНА СТАНЧЕВА
Преобличането на политическата сатира в поема-приказка 440

ДИНА МАНЧЕВА
Фолклорни сюжети във франкофонската и славянската
символистична драма 449

ПРОЧИТИ

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ
Творецът на хармония или как и защо пеят колелетата 462

КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА
„Мечо Пух“ и „Фиеста“ или за възможностите
на интерконтекстуалния прочит 471

НИКОЛАЙ АРЕТОВ
Два иронични пътеписа:
Асен Г. Христофоров и Джером К. Джером 483

БЛАГОВЕСТ ЗЛАТАНОВ
Изчезването на народа от поемата „Септември“ на Гео Милев 492

ИРЕН АЛЕКСАНДРОВА
Вапцаров и Достоевски: „Човекът във новото време“ 505

СЕРГЕЙ АКИМОВИЧ КИБАЛЬНИК
Гайто Газданов и Джеймс Джойс. (О романе „Вечер у Клэр“) 516

АНДРЕЙ ТАШЕВ
Лицата на морето в прозата на Матвей Вълев 522

БИСЕРА ДАКОВА
Читатели и четива в романа „Тютюн“ на Димитър Димов.
Тъждества и разподобявания 531

ЕЛКА ДИМИТРОВА
Модернизъм и емоция
(Няколко тези) 543

МАРИ ВРИНА-НИКОЛОВ
„Защо сме такива?“ Напрежението ориенталско (балканско) – европейско
в българската литература (XX в.) 553

АННА НАШИЛОВСКА
Чеслав Милош – трудната полска идентичност 561

ХРИСТО МАНОЛАКЕВ
Идеология и литература.
Романът „Кой е виновен?“ на А. Херцен 569

НИКОЛАЙ ЧЕРНОКОЖЕВ
Там, на/в Балкана. Калейдоскопна картина от един роман 582

АННА АЛЕКСИЕВА
(Анти)романтически реплики на/за Възраждането 603

НЕДКА КАПРАЛОВА
Библейските антропогонични митове: симетрия и инверсия 618

МИЛЕНА КИРОВА
Матриархатът и неговите бащи. Марксизмът, еволюционистката
антропология и „Женският въпрос“ от втората половина на XIX век 627

ПЕТЯ АБРАШЕВА
Метафорични употреби на болестта в „Осъдени души“
на Димитър Димов и „Вълшебната планина“ на Томас Ман 641

РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА
Хуморът в българската литература за деца – психоаналитични
наблюдения 650

СИРМА ДАНОВА
„На острова на блажените“: краевековни прочити 658

ВИХРЕН ЧЕРНОКОЖЕВ
Въпреки соцреализма
Приписки към романа „Мацакурци“ („Вуцидей“) на Асен Христофоров 672

АНИСАВА МИЛТЕНОВА
Оптика на извадките: „За благодарността към Бога“
от Василий Велики в старобългарската литература 683

РЕГИНА КОЙЧЕВА
Раят според старобългарската химнография 697

ЕЛЕНА ТОМОВА
Проложните жития на търновските светци в сръбската ръкописна традиция през XIV–XVII век 708

БОЖАНА ФИЛИПОВА
„Аз, аз и аз. Аз.“ – немският идеализъм и авторовите присъствия в „Сцила и Харибда“ 717

МАРИЕТА ИВАНОВА-ГИРГИНОВА
Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски 727

ЛЮДМИЛА МАЛИНОВА
Непубликувани писма на Елисавета Багряна до Дора Габе 740

ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ
Други градове, други истории 749

МАГДА КАРАБЕЛОВА
Ибис: скритото познание в градината на науките 753

Резюмета 768

Справки за авторите 783

Библиография на Рая Кунчева 794

CONTENTS

A significant intellectual presence in the field of literary studies 13

VERSE AND MEANING

DARIN TENEV
Verse as Possibility and Literary Archeology 18

ALEXANDER PANOV
Towards the Question of the Rhythm in Botev's Poetry 33

TERESA DOBRZYŃSKA
The Motives of Eyes, Blindness and Light
in the Late Poetic Works of Czeslaw Milosz 57

DECHKA CHAVDAROVA
The Semantics of August in the 20th century Russian Poetry 66

A. G. STEPANOV
Rhythmic Contexts of the Brodsky's poem „Spanish Dancer" 82

ELENA AZMANOVA
Ritual Word in Bulgarian Lyrics: Theoretical Aspects 100

GALINA GEORGIEVA
Mimeticism and Revolutionary Lyrical Poetry 114

ALEXANDRA ANTONOVA
The Ontology Man in Boris Christov's Book "Evening trumpet" (1977) 124

KALIN MIHAYLOV
Translation as a Way of adding Extra Meaning:
Prayer by Stoyan Mihaylovski in Kiril Hristov's Lyric Poetry 131

PLAMEN ANTOV
Rhythm and Expression: The "Sleeplessnesses"-language
in the Subject of the Bulgarian Modernism 143

KAMEN MIHAYLOV
Botev – Pencho Slaveïkov: Motif's and Line's Paralelism 162

IVAN HRISTOV
The Debate Sagittarius Circle – Nikolay Liliev
and the Question of the End of Bulgarian Symbolism 180

PANAYOT KARAGYOZOV
Polish Sappho: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska 190

GYÖRGY TVERDOTA
With a Pure Heart 198

AMELIA LICHEVA
The Poem speaks out for us 204

IDEAS AND APPROACHES IN THE LITERARY RESEARCH

GALIN TIHANOV
Framing Semantic Paleontology: the 1930s and beyond 212

IVAN MLADENOV
Pragmatism and Literary Analysis 233

DOBROMIR GRIGOROV
How to think the Literary History between Evolution and Sociology (1920-1935).
Roman Jakobson, Vilém Mathesius, Jan Mukařovský 241

KALINA ZAHOVA
Perspectives towards Reception 249

TODOR HRISTOV
Theoretical Entities 258

ISTVAN GRANITZ
About the Problem of Accuracy in Literary Studies 266

LITERATURE AND VALUES

STOYAN ATANASSOV
Tzvetan Todorov: Morals vs Moralism 278

ANGEL ANGELOV
Eduard Said: the Critical Adherence towards Erich Auerbach 305

YANI MILCHAKOV
Text and Value: Polish Literary Axiology in the 19–21th Century 325

MORIS FADEL
Art and Evil 342

ROSITSA DIMCHEVA
The Crucial Instance of the Spirit. Ivan Radoev's Play "The Cannibal Female" 347

ENIO STOYANOV
The Ethical Dimensions of Art between Badiou and Deleuze 358

MIRYANA YANAKIEVA
Literature and Ethics 369

COMPARATIVE STUDIES

YONKA NAYDENOVA
Comparative Literary Studies and Translation
(The Cultural Existence of Translation) 386

LILYANA MINKOVA
Getting Started with the Cultural and Literary Relations between Bulgaria
and Croatia and Slovenia (The Trips of Constantine Petkovich) 399

RADOSLAVA ILCHEVA
Monumental Plots of Russian Culture 410

GEORGI TSANKOV
Bulgarian Reincarnations of Chateaubriand 422

EMILIA STAYCHEVA
Lenau's Portraits in Pencho Slaveikov's
and Teodor Trayanov's Lyrics in Intertextual Dialogue 431

ROUMIANA STANCHEVA
Disguising Political Satire as a Fairytale in Verse 440

DINA MANCHEVA
Folk Stories in the Francophone and the Slavic Symbolist Drama 449

READINGS

RADOSVET KOLAROV
The Creator of Harmony or how and why the Wheels sing 462

CLEO PROTOKHRISTOVA
"Winnie the Pooh" and "Fiesta". The Perspectives of Intercontextual Reading 471

NIKOLAY ARETOV
Two Ironical Travelogues: Asen Christophorov and Jerome K. Jerome 483

BLAGOVEST ZLATANOV
The Disappearance of the People from the Geo Milev's Poem "September" 492

IREN ALEXANDROVA
Vaptzarov and Dostoevsky: "Man in the New Age" 505

S. A. KIBALNIK
Gayto Gazdanov and James Joyce 516

ANDREY TASHEV.
The Faces of the Sea in Matvey Valev's Prose 522

BISERA DAKOVA
Readers and Reading Matters in the Novel "Tobacco" by Dimităr Dimov 531

ELKA DIMITROVA
Modernism and Emotion (A Few Theses) 543

MARIE VRINAT-NIKOLOV
"Why are we such as we are?" The Tension "Oriental (Balkan) – European" in Bulgarian Literature (20th century) 553

ANNA NASIŁOWSKA
Czesław Miłosz, difficult Polishness 561

HRISTO MANOLAKEV
Ideology and Lirerature: A. Herzen's novel "Who is to blame?" 569

NIKOLAY CHERNOKOZHEV
There, on/in the Balkan. A kaleidoscopic image, taken by a novel 582

ANNA ALEXIEVA
(Anti)Romanticisms' replica about/by Bulgarian National Revival 603

NEDKA KAPRALOVA
Biblical anthropogenic myths: symmetry and inversion 618

MILENA KIROVA
Matriarchy and Its Fathers: Marxism, Evolutionary Anthropology and "The Woman Question" during the Second Half of the 19th Century 627

PETYA ABRASHEVA
Metaphorical Uses of Illness in "Doomed Souls" by Dimitar Dimov and "The Magic Mountain" by Thomas Mann 641

ROSITSA CHERNOKOZHEVA
The humor in the Bulgarian literature for children – psychoanalytic observations 650

SIRMA DANOVA
On the Isle of the Blessed: Readings from the End of the Century 658

VIHREN CHERNOKOZHEV
Despite the socialist realism. Notes on Asen Hristoforov's novel *Matsakurtsi* (*Vutzidey*) 672

ANISAVA MILTENOVA
Optics of the excerpts: "In gratitude to God" by Basil the Great in the Old Bulgarian literature 683

REGINA KOYCHEVA
Paradise according to the Old Bulgarian Hymnography 697

ELENA TOMOVA
The Prolog Vitae of the Turnovo Saints in the 14th–17th Century Serbian Manuscript Tradition 708

BOJANA PHILIPOVA
"I, I and I. I" – the German Idealism and the author's Presences in "Scylla and Charybdis" 717

MARIETA GIRGINOVA
Modernism's Plays in the dramatic Visions of Boyan Danovsky 727

LYUDMILA MALINOVA
Unpublished letters of Elissaveta Bagryana to Dora Gabe 740

GEORGI GOSPODINOV
Other Cities, other Stories 749

MAGDA KARABELOVA
Ibis: the secret Knowledge in the Garden of Sciences 753

Summuries 768

Information about the authors 783

Raya Kuncheva – Bibliography 794

Значимо интелектуално присъствие в литературознанието

Рая Кунчева е едно от най-авторитетните имена в българското литературознание и хуманитаристика. В началото на нейната многогодишна научна кариера стоят интересите ѝ към една от най-специализираните литературоведски области – тази на стихознанието. След Мирослав Янакиев, който поставя тази дисциплина в България на съвременни научни основи, главна заслуга за нейното поддържане, развиване и задълбочаване имат неколцина български литературоведи. Рая Кунчева е сред тях, при това една от най-талантливите и изявените. Приносният характер на нейните стиховедски трудове се е доказал през годините и продължава да се доказва. От публикуването на основните ѝ стиховедски монографии до днес никое българско литературоведско изследване, независимо дали е тясно специализирано в полето на стихознанието, или по-периферно се докосва до стиховедската проблематика, не може да не се позове на нейни трудове като „Стихът като възможност за избор" и „Метрика, свободен стих, сонет: Стихознанието преди и сега". Към тези монографии се прибавя и внушителен списък от десетки статии и студии в български и чужди периодични издания или сборници.

Научната продукция на Рая Кунчева е колкото разнообразна и многопосочна, що се отнася до конкретните проблематики, на които е посветена, толкова и единна от гледна точка на концептуалните си основи. В трудовете на Рая Кунчева изследването на стиховите, римовите, ритмическите и звукови свойства и особености на художествената реч далече надхвърля описанието на определени формални компоненти на тази реч и се издига до проникновен анализ на техните смислови функции. Както на чисто теоретично ниво, така и в блестящите стиховедски анализи, които Рая Кунчева е направила на много български и чужди поетически образци, ярко изпъква нейната способност да тълкува и осмисля художествените явления от една надредна хуманитаристична позиция. Оставайки вярна на изследователската област, в която е постигнала изключително висока специализираност – стихознанието, – Рая Кунчева е автор на научни съчинения, с които се приобщава към съвременната тенденция за отваряне на литературните изследвания към максимално широка интердисциплинарност. *Литература и култура, литература и общество, литература и ценностно изграждане на човека, ли-*

тература и образование, литература и етика – това са само част от въпросите от общохуманитарен порядък, над които Рая Кунчева работи и като автор, и като ръководител на голям брой успешни национални и международни научни проекти на Института за литература. Нейните трудове върху стиха на първите ни възрожденци, върху епистемологичните възгледи на Карл Попър от гледна точка на съвременното стихознание, върху идейното наследство на Михаил Арнаудов, изключително ценната съставителска работа по създаването на ключови за днешната хуманитаристика сборници с текстове за Цветан Тодоров и на Димитър Аврамов са само малка част от примерите, които сами по себе си говорят за забележителната широта на научните интереси и постижения на Рая Кунчева.

Към утвърдения ѝ облик на учен и изследовател от много висока класа се прибави нейната изключително отговорна мисия като Директор на Института за литература при БАН. Загриженост, колегиалност и благородство са думите, съответстващи може би най-точно на духа, който Рая Кунчева внесе в тази научна институция, чието достойнство и качествено развитие, съобразено с най-високите съвременни международни професионални критерии, тя винаги е отстоявала с рядко срещана отдаденост. Тук, в тези кратки слова на почит и сърдечно колегиално признание за всичко, което Рая Кунчева върши и което самата тя е като личност и учен, не е мястото да се говори за обстоятелствата, поради които днес е толкова трудно и неблагодарно да се отстояват духовни и нравствени ценности. А и тези обстоятелства са добре известни на всички хора, обвързали своя житейски и професионален път именно със създаването и опазването на такива ценности.

На Рая Кунчева се дължи замислянето и довеждането до успешен край на едно изключително важно начинание – създаването на юбилеен сборник по случай 60-годишнината на Института. Сборникът позволява да се проследи историята на Института и на отделните му секции или направления, съдържа изчерпателна био-библиографска информация за всички учени, работили в него през годините, за проектите и всички видове колективните издания. Рая Кунчева е автор на уводната статия, озаглавена „Институтът за литература при БАН и литературознанието като отговорност". Този текст откроява и убедително обосновава най-наболелите задачи, които стоят днес пред литературната наука като наука за човека – работа върху накърнената памет и идентичност, разработване на възможностите на методологическия плурализъм, полагане на изследванията в отворено интердисциплинарно поле, отваряне на проблематиката към болезнени проблеми на нрав-

ствеността в съвременното общество. Под знака на идеята за литературознанието като отговорност премина и проведената през май 2009 г. юбилейна научна конференция на Института за литература, инициирана от Рая Кунчева.

Честването на юбилейни годишнини на изявени личности е отдавнашна традиция. Традициите може да се съблюдават донякъде по инерция, от формално съобразяване с установени ритуали, но може и да бъдат следвани по силата на дълбоко вътрешно убеждение, с каквото всички участници в създаването на настоящия сборник се включиха в него като автори, съставители и редактори. Неговото заглавие „Литературознанието като възможност за избор" е подсказано от заглавието на първата публикувана монография на Рая Кунчева – „Стихът като възможност за избор". Възможността за избор като най-автентична проява на интелектуална и духовна свобода е вътрешно присъща на литературознанието, защото е вътрешно присъща на неговия предмет – литературата. Тази свобода в избора на идеи и подходи е свързващата нишка между многобройните статии, които десетките български и чужди литературоведи предоставиха специално за този сборник, водени от желанието да изразят своето уважение и професионално признание към Рая Кунчева.

От съставителите

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

СТИХ И СМИСЪЛ

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

БАН
БИБЛИОТЕКА

ДАРИН ТЕНЕВ

Стихът като възможност и литературната археология

I. Археологии на смисъла и модели на възможността

Заглавието на този текст не крие препратката към първата книга на Рая Кунчева – „*Стихът като възможност за избор*“[1]. И тази препратка няма за цел просто да се възползва от една добра формулировка. Стремежът ми е да се изведат някои следствия от теоретичния проект на Рая Кунчева, един от най-интересните литературоведско-стиховедски проекти в България, които следствия не са от първостепенно значение вероятно за собствените ѝ занимания, но биха играли изключително важна роля в констелацията на съвременните литературнотеоретически дебати. Всичко, което следва на редовете по-долу, със съвсем редки изключения, е лесно откроимо в много от литературоведските и стиховедските работи на изследователката и в този смисъл приносът на настоящия текст ще е повече от минимален. Ако все пак смятам, че не е излишно той да бъде написан, това се дължи по-скоро на желанието да бъдат подчертани онези по-общи страни, които пряко отпращат към аналогични проблеми в други сфери на литературните изследвания и се вписват в широката рамка на въпроса какво са литературните произведения и как да бъдат четени. Приемем ли, че принцип на работата на Рая Кунчева, както отбеляза навремето Благовест Златанов, е „достатъчно теория за максимум анализационни последствия“[2], то не е излишно отвъд огромната анализационна работа, извършена от изследователката, да бъдат извлечени също и загатнатите теоретични следствия от силните ѝ теоретични тези.

Първото, което ми се струва важно да се посочи, е отказът ѝ от едно традиционно и все още широко прието виждане, според което стихознанието има предимно дескриптивни функции, т.е. задачата на стиховеда е да описва размерите, римите и т.н. на стиховите текстове.

---

[1] **Кунчева**, Р. Стихът като възможност за избор. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1988.

[2] **Златанов**, Б. Това е силна книга. // *Литературен форум*, № 18, 2001, публикувано и в *LiterNet*, 07.06.2001, № 6 (19).

Срещу подобно виждане, Рая Кунчева предлага стихът да се разглежда „като процес, който не е завършил“[3], като „процес на ставане“[4]. Отказът от дескриптивното виждане означава нито повече, нито по-малко отказ от възгледа, че текстът, пък бил той и стихов, е просто наличен, даден, факт. Дали има или няма рима, дали има или няма определен размер – тези и други подобни въпроси не могат да имат абстрактен обективен отговор. Дори на въпроса какво е стих не може да се отговори еднозначно, а тъкмо определено предразбиране за стих ще предопределя и отговорите на останалите.

Това, разбира се, съвсем не означава, че отговорите на тези въпроси са напълно произволни, но подчертава – и на този момент ще се върнем – ролята на субект, конвенция, исторически контекст и т.н. не само например при определянето на стъпката, но също и с оглед на това дали въобще ще се търси стъпка, или ще се гледа нещо друго. Въпреки привидната очевидност на подобна констатация, в действителност тя се противопоставя, както бе отбелязано, на дълга стиховедска традиция, а онова, което влече със себе си, съвсем не е лесно проследимо.

Но, ще запита някой, не е ли ясно поне какво е стих, нима не може всеки литературовед да идентифицира един стихов текст? Тъкмо срещу подобно предразбиране изгражда Рая Кунчева своите теоретични текстове. По-голямата част от първата глава на книгата ѝ „Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега“ (2000) се занимава именно с това да анализира два съвсем различни погледа към стиха: единият, който го мисли през аналогия с езика[5]; и вторият, който го разглежда като изказване или речеви акт[6]. В първия случай всъщност простата аналогия с езика не е достатъчна, защото всичко зависи от това как се разбира езикът. Кунчева изброява различни възможности: езикът да се мисли през система от опозиции (и тогава бинарен ще е „принципът, по който са мислени елементите на стиха“[7]), през идеята за инварианта (и обект на изследване ще е „отношението между метър и ритъм като взаимно обусловени инвариант и варианти“[8]), през неговата знакова функция (където „семиотичният аспект ще стане тема

---

[3] **Кунчева**, Р. Стихът ..., с. 7.

[4] **Кунчева**, Р. Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. С., Аура, 2000, с. 13.

[5] Вж. **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 10–12.

[6] Вж. пак там, с. 12–17, 28–38.

[7] Пак там, с. 12.

[8] Пак там, с. 11.

на стиховедите“[9]) и най-сетне през идеята за езика като конвенция или институция („в тази насока стихът ще бъде трактуван като конвенция, по същия начин както жанра“[10]).

Стихът като изказване, от своя страна, ще обръща изследователското внимание към смисловото насищане, породено от стиховата организация: „За да изразим нашето отношение или да вложим определен смисъл, ние обособяваме думата от нейното обкръжение и я превръщаме във фраза. … Кохерентността на стиховия текст се дължи не толкова на смисловите и синтактични връзки, колкото на това, че всеки стих трябва да бъде отделна фраза, което ще означава, че ще има *повторяемост на процеса на създаване на фраза*, който ще започва за *всеки стихов ред*“[11].

Отделих място за това – несъмнено крайно огрубено – излагане на двете аналогизиращи (с езика и с изказването) виждания за стиха, които Рая Кунчева представя[12], за да подчертая, че какво е стихът остава въпрос без окончателен отговор. Нещо повече, отговорът не стои обективно на повърхността на стиховите произведения; напротив – както видяхме, той зависи от теоретичните предпоставки на изследователя, които Кунчева така добре откроява. Става въпрос всеки път за своеобразен теоретичен конструкт, който актуализира една или друга страна от възможностите на стиховия текст.

Тези актуализации може да не са просто дело на теоретик или най-малкото може да не остават единствено в полето на теорията. Те навлизат и в поетическите практики, което от своя страна води до отваряне на нов тип полета на възможност в стиховите текстове. Приетата *актуализация* бива утаена или *идеализирана*, за да бъде *учредена* като смислов праг при по-нататъшното творчество в рамките на конкретен език и култура. Такива наслоявания несъмнено са и елементите, разпознавани като формални особености на стиха, които от един момент нататък започват да се възприемат просто като дадени (което превръща и задачата на стиховеда в дескриптивно изброяване на конкретните реализации на вече учредените елементи).

Съзнанието на Рая Кунчева за историчността на стиховите текстове обаче, наред с теоретичната ѝ прецизност, не ѝ позволяват да

---

[9] Пак там, с. 12.

[10] Пак там.

[11] Пак там, с. 15, 16–17.

[12] Самата Рая Кунчева вижда първата си книга като представителна за схващането на стиха като език (през анализ на знаковата функция), а във втората развива другото, нека условно го наречем „неопрагматистко“, виждане за стиха като изказване.

приеме наготово вече учредените прагове за стиховите текстове. Тя проследява вътрешните противоречия, следа от различни учредявания, различни конвенции и разбирания, които прорязват различните теории, критики и поетически произведения, за да докаже, че няма едно единствено вярно четене, едно-единствено вярно описание. Така дали ще разкрива противоречието в теорията на Б. Томашевски, дължащо се „на сблъсъка на две аналогии – стихът като звук и стихът като фраза“[13], дали ще анализира начина, по който в книгата на М. Янакиев се конфронтират „постъпателната представа за стиховия ритъм, пряко свързана с акустичния принцип“ и „идеята му за ритмемата като най-голямата единица на копиране на говорните движения“[14], или ще обяснява основанията за различията в критиките върху Ботев от страна на И. Вазов, Д. Страшимиров и Ю. Трифонов[15], Рая Кунчева всеки път ще показва нуждата от историческа реконструкция и в същото време ограниченията на всяко отделно виждане, което претендира за пълна изчерпателност.

Точно това е фонът, на който трябва да се положи нейната идея за стиха като възможност. Доколкото всяка поетическа творба е исторически ситуирана спрямо някакви работещи конвенции, няколко различни учредявания, които невинаги са съвместими или еднородни, стиховата организация също не трябва да се мисли „като даденост, а като процес на избор“ и съответно изследователският интерес ще е насочен към стиха „не като конвенция, а като заемане на позиция спрямо утвърдени конвенции“[16]. Както пише авторката: „Дадено състояние на избор е мислимо само като резултат от действието на няколко конотативни кода“[17]. Само че ако трябва да се анализира стихът като процес на избор, като заемане на позиция спрямо утвърдени конвенции, „то тогава е необходимо да се очертае кръгът от възможности“[18], сред които се избира. Същевременно самата работа по очертаване на този кръг е дело на конкретен изследовател, който привнася своите теоретични очевидности и предразбирания, поради което и този „кръг представлява *теоретичен конструкт*, въпрос на виждане от страна на субекта на

[13] Пак там, с. 10.

[14] Пак там, с. 310.

[15] **Кунчева**, Р. Стихът ..., с. 64–69.

[16] Пак там, с. 6.

[17] Пак там, с. 62.

[18] **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 12.

изследването“[19], а значи е исторически вписан в даден контекст и не може да претендира нито за независима от него обективност на резултатите, нито за изчерпателност. Което означава, че от момента, в който се отказваме да мислим стиховата организация като даденост, тази организация се разкрива като възможност, чиито актуализации неизбежно предполагат субективния елемент и участието на читателя, в частност на стиховеда или литературоведа.

Последното положение обяснява и настояването на интенцията в теоретичните текстове на Кунчева, както и несъмнено привлекателните за съвременното литературознание твърдения като това, че „читателят е въвлечен в римотворчеството“[20] или че „възгледите за свободния стих ще зависят от изходните положения на различните подходи в стихознанието“[21]. Тази линия на мислене в стихознанието неотдавна беше прекрасно изследвана и развита от Благовест Златанов, който пише:

> Не произведението притежава само по себе си характеристики, които да го определят като стихово. Единствено съзнанието е способно чрез ейдетичните си ресурси да му припише тази специфика. Само при положение, че съзнанието разполага със съответната смислова и ноетическа структура, един текст може да бъде интендиран като стихов[22].

Тъкмо защото стиховостта (или конкретната стихова черта) не е дадена по еднозначен начин в произведението, за нейния анализ интенцията (разбирана във феноменологически смисъл) и субектът трябва да бъдат взети предвид.

Това, което подсказват обаче разработките на Рая Кунчева, е, че ние не бива да спираме до този субективен момент. Иначе казано, не всичко е просто избор на читателя или автора. Или в друг речник: *стихът като възможност не се свежда до актуализиращата го интенция, а следователно и до сбора от описващи го актуализации.*

Сега вече може да се премине към едно по-прецизно описание на проекта на Рая Кунчева и неговите следствия.

Когато се говори за стиха като възможност всъщност са отворени едновременно *две посоки на изследване*, които са свързани и зависими една от друга, но несводими.

---

[19] Пак там.

[20] **Кунчева**, Р. Стихът ..., с. 101.

[21] **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 304.

[22] **Златанов**, Б. Интенция и смисъл на стиховия текст. С., Библиотека „Критика“, 2002, с. 173.

I. На първо място стои задачата да се проследяват различните учредявания на смислови (във феноменологически смисъл) прагове, откъм които произведението ще разкрива своите избори. Тези учредявания (съответно пре-учредявания) ще демонстрират вътрешния исторически развой на съзнанието за стих. Не става дума за линейно мислена история, напротив, има паралелно осъществяващи се и невинаги съвместими учредявания, от които следват конвенции и институции, които могат да влизат в различни отношения, отношения на сили, способни да се консолидират до степен на неразличимост, да се конфронтират и т.н.

За да не звучи това абстрактно, нека бъде даден пример с анализирания от Рая Кунчева материал. Тя разглежда преминаването от силабическо към силаботоническо стихосложение в българската поезия и показва много внимателно трудностите, които преходът носи по отношение на мисленето на стихотворения, чийто избор може да бъде разбран само на фона на едновременно функциониращи принципи на стихосложение. От момента, в който обаче силаботоническото стихосложение заема доминираща роля, някои от силабическите стихове започват да предизвикват проблеми при опита да се разбере тяхната организация. Ботевите стихове са един от обектите на подобно объркване. Кунчева проследява критиките на Вазов, Д. Страшимиров и Ю. Трифонов към Ботев като продукт на това объркване:

> Тези три различни рецепции на Ботевия стих показват, че в края на века ясно се осъзнава несилаботоническия характер на неговата поезия и се търси начин той да бъде разбран от позициите на новия стихотворен код. Вазов не открива в него прозодия или разглежда размера 4+4 като хорей с нарушения; Д. Страшимиров подчертава народния характер на метриката, а Ю. Трифонов успява теоретически да опише този стих, но с понятие като стъпка, което е взето от теорията на силаботоническото стихосложение. Опитите да се обясни Ботевият стих всъщност отразяват факта, че той се възприема като особено явление при настъпилото масово разпространение на силаботоническия стих[23].

Тук нещата все още изглеждат твърде просто, но Кунчева показва, че дори опозицията силабически-силаботонически стих е теоретичен конструкт, който би попречил осъзнаването на конкретни исторически движения в разбирането на поезията, доколкото дадени силаботонически стъпки в определен период се схващат като по-близки до народното поетическо творчество и в този смисъл по-близки до силабическото, отколкото до силаботоническото стихосложение:

---

[23] **Кунчева**, Р. Стихът..., с. 69.

Следователно опозицията силаботоническа метрика – народна метрика се конкретизира в опозиция ямб – хорей, амфибрахий, народни размери. Хетерогенността на културната ситуация през средата на XIX век ще се осъществява включително и на метрично равнище, *защото, от една страна, ще функционира опозиция между стихосложения, но, от друга, ще се наблюдават явления, които могат да бъдат описани чрез преминаване на границата на семиозиса вътре в пространството на силаботониката.* Хомогенната в нашето съзнание представа за културната ситуация от средата на XIX век не работи[24].

От цитираните редове става ясно, че има разцепление в рамките на самото силаботоническо стихосложение. Това ясно обяснява защо в определени моменти хорей и силабическо стихосложение ще се окажат смислово свързани, както е в стихотворения на Ботев.

Важното следствие обаче ще е, че не може да се говори просто за един или друг размер без да се вземат предвид функциониращите в съответната културна ситуация конвенции. Това ще рече – и изследователката го посочва нееднократно –, че трябва всеки път да се има предвид и конотацията, която един или друг размер, например, носи: дали ще препраща към народно творчество и фолклорни стилизации, към интимност и индивидуалност, или нещо друго може да се окаже фактор, който да позволява да видим по един или друг начин стихосложението и всички останали формални елементи, за които традиционно си мислим, че са просто дадени. Казано прибързано и опростено, стихът е пряко свързан със смисъла.

И така, първата посока на изследване ще представлява проследяване на функциониращите конвенции и етапите на тяхното учредяване и пре-учредяване, както и анализа на тяхната роля при изграждането на конкретни метрически или други модели от даден автор.

Подобна работа може и трябва да бъде извършена не само в рамките на стихознанието, но също и в областта на жанровите теории и в наратологията. Става дума за разкриване на праговете на смисъл, конститутивни за определени текстове и по-общо – за нашето разбиране за литература. *Тази работа можем да определим като литературно-феноменологическа археология и нейният залог е да покаже в исторически план стъпките, които водят до едно или друго схващане за стих, жанр и пр., открояват един или друг пласт на творбите и формират констелациите на литературността.* В този смисъл, едната посока, по която вървят изследванията на Рая Кунчева, е тази на стиховедската археология. Тя показва, че всяко виждане е исторически обусловено и контекстуално

[24] **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 66–67. Курсивът мой – Д. Т.

зависимо от (колкото и смътни да са понякога) теоретическите предразбирания на поета, стиховеда или критика. Никога не можем да разглеждаме стиха само формално и обективно. Дори и независещите от стиховеда данни ще трябва да бъдат добивани по предложен от него метод, а резултатите не са саморазбираеми – отново той е, който трябва да ги тълкува. Именно в светлината на тези размишления може да се осветли настояването на Кунчева за несводимостта на субективното, за това, че теоретичният конструкт е „въпрос на виждане от страна на субекта на изследването“[25].

Но както бе посочено, това не изчерпва нещата. Има нещо, което остава и именно то е обект на втората насока на изследване.

II. Втората задача ще е да се осветли възможността, *полето на възможност*, която самото произведение носи. Точно защото произведението не е сводимо до никоя от актуализациите си (т.е. до интерпретациите на текста), нито до техния сбор, то не следва да бъде схващано нито просто като даденост, наличност, нито като изцяло зависимо от читателя. Без да навлизам в проблематиката за онтологичния статут на литературната творба, бих отбелязъл, че според мен литературоведът трябва да се съобразява поне с две неща: 1) че творбата е поле на потенциалност[26]; и 2) че творбата е уникална. Ако имахме само едно от двете условия, би могло потенциалността на творбата да се редуцира да чисто езикови или по-общо формални черти, чиято интерпретация е изцяло в ръцете на анализатора или читателя и лесният изход от това положение е строгото формално описание на твобрата (решението на формалистките и структуралистки подходи в по-голямата им част). Свързването на полето на потенциалност с уникалността или единичността на творбата обаче подсказва, че става дума за нещо повече. Своеобразието на творбата е такова, че позволява различните четения, но не бива изчерпано от тях. Доколкото е възможност, то е непредзададена възможност. Самата непредзададена възможност не е абсолютно безусловна, тя трябва да бъде създадена и се разкрива по различен начин в замисимост от различните прагове на смисъл. „Едип цар“ ще изглежда по един начин, ако възприемателят знае какво е трагедия и знае, че това е трагедия, и по съвсем друг, ако не знае тези неща; Ботев ще звучи по един начин, ако чуваме стиховете му като несъвършен хорей и по друг, ако чуваме силабиката на 4 плюс 4 срички. Тези прагове обаче едновременно отварят полето на потенциалност и го ограничават, стесняват. Те вече са минали отвъд това поле – това е ролята на различните учредявания.

---

[25] Пак там, с. 12.

[26] Тук употребявам възможност и потенциалност като синоними.

Но как да бъде уловена самата потенциалност? Това е непосилно. Всеки опит да се улови ще води единствено до нови актуализации. Потенциалността на произведението не може да се улови *като такава*, в цялата ѝ своеобразност. Това, което може да се направи, е да се изгради *теоретичен модел* на произведението, който чрез собственото си поле на потенциалност да помага открояването, набелязването на възможността на произведението. Моделът не може непосредствено да извърши тази задача. На него му е нужно да посочва различни актуализации, които в своята разнопосочност и дори несъвместимост да очертават полето на потенциалност на творбата и от ограничените варианти на своята проблематична възможност да сочат към откритата възможност на произведението[27]. Това би функционирало добре, но то не може все още да се обърне и разпита учредяванията и онези прагове, които са се превърнали в условие на възможност за теоретичния модел. Затова и ако спрем дотук, стихознанието ще остане дескриптивна дисциплина.

Археологическата работа обаче позволява ретроактивно дезактивиране на идеализациите, върху които почиват учредяванията, с което те отново попадат в полето на потенциалност и така самото произведение неизбежно започва да се разкрива като ставане, като незавършен и незавършващ процес. Може да се каже, че именно стиховедската археология на Рая Кунчева ѝ помага при конструирането на собствено стиховедски модели, които отвъд предлаганите интерпретации очертават стиха като възможност и носят обещанието за нови теории и нови виждания[28]. Тъкмо за такова разбиране свидетелстват редове като следните: „Но не само в теоретичните рефлексии, но и при контакта със стиха ние непрекъснато се колебаем между конкретен речеви акт и език in abstracto, усещайки, че стихът не е нито само едното, нито само другото. И така търсенето на аналогии продължава“[29]. Обещанието, което фразата „търсенето продължава“ носи, не е абстрактно обещание, докогато почива на огромна свършена работа. Но то е и повече

[27] Това е предело повърхностно описание на литературната потенциалност, но в рамките на настоящия текст и с оглед на задачите, които си е поставил, по-разширено или по-задълбочено определение не може да бъде предложено. То би отчитало вписването на другия в собствената възможност на произведението, нещо, което би обяснило защо такава възможност не може да се мисли като предзададена, би обяснявало необходимостта от читателския поглед и би кърсало напълно със схващането, че творбата притежава идентичност. Творбата остава същата, без да е никога идентична, тъждествена на себе си; нейната потенциалност е „единичност без идентичност“.

[28] Рая Кунчева не използва понятието „модел“, а говори за „мисловна конструкция“ (Стихът …, с. 6) или „теоретична конструкция“ (Метрика…, с. 12), но употребата на „модел“ ми се струва, че по-ясно сочи към възможностите, които теоретико-анализационното конструиране носи.

[29] **Кунчева**, Р. Метрика…, с. 17.

от обещание, защото показва в какъв аспект, от какви перспективи дадени поетични творби ще разкриват собствено стиховите си възможности като част от общото си поле на потенциалност. Така стихознанието се ражда за нов живот в литературните анализи, а литературознанието се обогатява от неочакваната теоретична подкрепа на стихознанието.

И така, двете изследователски посоки, които посочих, водят веднъж към една литературно-феноменологическа археология, а втори път към конструиране на модел и откриване на възможността, която стиховият текст носи. Оттук биха могли да се изведат и двата смисъла, в които може да се разбира възможността в израза „стиха като възможност за избор". От една страна ще стои стихът като избор сред вече налични възможности. И именно тук са исторически удостоверимите конвенции, контексти, конотационни кодове. Реконструкцията им е реконструкция на прагове на смисъл, на утаявания, учредявания, на актуализации, последвани от идеализации.

От друга страна, посредством тази археология ще се очертава полето на възможност като надхвърлящо всички конкретни прагове, конвенции, но също интерпретации и прочити. Стихът като възможност в този втори смисъл няма да е просто избор сред различни, вече определени, възможности, а стихът като избор на възможност за избор. Изборът, вторият избор, още не е направен, всеки път още не е направен, възможността е отворена. Очевидно е, че тук възможност означава нещо различно от първия случай: става дума за непредзададена възможност, характеризираща се с уникалност, единичност, своеобразие (употребявам тези думи като синоними). Нейното очертаване е задача на теоретичния модел.

В теоретичния модел едновременно става ясна ролята на субекта, на интенцията (самият модел е немислим, без онзи, който го конструира да си дава сметка за собствените си теоретични предпоставки и изходна позиция), и заедно с това се очертава откритата възможност, която надхвърля както всяко формално определение, така и субекта на изследването или прочита. Така моделът дава нов смисъл на заниманието с литература, което без да се лишава от теорията, вече няма да настоява на нейната всевалидност, а ще си дава сметка за историческото ѝ място и същевременно посредством теоретични ходове ще се старае да държи сметка за уникалността на всяко произведение[30], чийто модел е.

[30] Моделът може да е построен не само върху едно, но и върху няколко произведения, разгледани заедно, и в този смисъл по-коректно би било да се говори за единици, на чиято основа е конструиран.

II. Призрачният силует на вписаната възможност

В подкрепа на така изведените следствия от теоретичния проект на Рая Кунчева ще си позволя щрихирането на моделен теоретико-анализационен прочит на едно стихотворение на А. Разцветников, „Удавници“[31]. Въпреки пределната схематичност на прочита все пак трябва да се види тясната свързаност на стиховата интерпретация със смисъла на цялото произведение, както и различните нишки, които подобен прочит свързва в себе си.

„Удавници“ е сред най-известните произведения на Разцветников и едва ли има нужда да бъде припомняно. То е разделено на три части, всяка от които описва отделен времеви интервал. Първата част започва с идването на вечерта:

Зад тъмните върби умира златен ден,
приижда вечерта на милващи вълни.
Гърмеж подир гърмеж заглъхва уморен
и звездния звънар за мирен сън звъни.

С вързани ръце, натоварени на шлеп уподобен на „чер ковчег“ пленници (най-вероятно препратката е към група от хора, разстреляни след Септемврийското въстание и хвърлени във водите на Дунав край Лом) чакат своята съдба и гледат как „приказно блестят подводни широти“.

Втората част ни представя вече следващото утро:

Своя нежнорозов цвят
утрото разтваря
и над мокрий бряг димят
бели, бели пари.

От текста става ясно, че пленниците са вече мъртви. Лирическият говорител се обръща към майките и им разказва как за мъртвите са се погрижили русалки, които „угасиха с бистър лед / жежките им рани“, „ранените глави с воден крем венчаха“ и „огромния ковчег / вдън земя зариха“.

Третата част ни представя времето на нощта, когато умрелите, окичени с венци от върба и подводни бодили, издигат копия стари и гнили и яхват своите призрачни бели коне, за да тръгнат по речното дъно и докато риби ръфат от подпухналата им плът, да гонят миража на някаква светла страна.

Нощта тук не е нощта, простираща се между вечерта и сутринта от предишните две части, а по-скоро нощта, която започва след това и за разлика от еднократността на описаните вечер и утро, се харак-

[31] **Разцветников**, А. Жертвени клади. С., Захари Стоянов, 2002, с. 30–34.

теризира с повторителността си. Остава обаче внушението, че пред читателя е представен ход на свечеряване, нощ и зазоряване.

Ако след този кратък увод в стихотворението погледът се обърне към стиховата организация, ще направи впечатление, че сякаш тъкмо според този времеви ход, който определят трите части, са решени и стъпките за всяка от тях. Така първата част ще е в ямб (неударена, ударена), втората ще е в хорей (ударена, неударена), а третата ще трябва да ги съедини и затова по необходимост ще е в амфибрахий (неударена, ударена, неударена):

Ний носим венци от върба и подводни бодили...

Като нощта, която се намира между вечерта и утринта, амфибрахият така ще изглежда като съчетаване на ямб и хорей, като техен синтез. Доверим ли се на формалната страна, така повърхностно посочена, то трябва да направим още една крачка и да кажем, че това описание предполага да изпъкне по-отчетливо противопоставянето на първата и втората част (хореят е стриктна опозиция на ямба) и в крайна сметка ще се изправим пред хегелианска триада от типа теза-антитеза-синтез. Което предполага да потърсим в третата част още елементи, освен стиховата организация, които да показват синтезирането на първите две. Тези елементи веднага биха се набили на очи: още с началото на третата част, („Ний носим венци от върба..."), виждаме съчетаването на върбите от първата („Зад тъмните *върби* умира златен ден") с венците от втората („и ранените глави / с воден крем *венчаха*").

Няма ли да означава това обаче, че би могло да се намери съответствие на различните места от първите две части в третата? Няма ли например преминаване от приказните широти („приказно блестят подводни широти", I-ва част) през „син подводен полумрак" и „светла бездна" (II-ра част), за да се стигне до „миража на някаква светла страна"? Сравнението „чер ковчег" пък ще се буквализира в огромния ковчег, който е зарит във втората част, за да се стигне до потъналите кораби.

Тогава би трябвало един ретроспективен прочит да започне да осветлява третата част през първите две. Ще дам пример. В третата част се среща изразът „нашите ледни и мътнозелени зеници", който на пръв поглед (фраза, с която би трябвало да се внимава, ако тъкмо за зрението иде реч) препраща към това, че са мъртви, призраци. Във втората част обаче ледът вече се е появил, за да успокоява раните им („угасиха с бистър лед / жежките им рани"). Може ли да се предположи, че става дума за рана на очите, ранени очи, зениците като рана?[32] Ако това е така, то в тази

[32] Зениците-рана би звучало като твърде дръзка метафора, но у Разцветников само няколко години по-късно ще се появи стриктният ѝ противоположен еквивален, раняващата зеница: „със зъби в зениците" (третата част на „Двойник" // **Разцветников**, А.

перспектива цялото стихотворение започва да изглежда фокусирано върху проблема за виждането. Залезът от първата част ще създава приказния блясък на подводните широти, който блясък във втората част ще се е превърнал в полумрак и бездна, поради това, че е бил ранен: невъзможност за виждане. Това, което е изчезнало ще е приказката. Светлата страна ще е мираж, причинен от раната в очите.

Парадоксално обаче и втората, и третата част ни изправят пред приказни описания с русалките и вървящите по речното дъно призраци. Ала веднъж забелязали това, не трябва ли да се усъмним дали всичко, което ни се предлага след стиха за приказния блясък не е просто фантазията на пленените, които виждат разказа за собствената си смърт и призрачно бъдеще разгърнат по водите на реката. Но тогава третата част вече няма да може да бъде синтез на другите, защото ще е вписана в първата.

Нека спрем за малко. Дотук проследихме някои следствия от приемането на третата част като синтез на първите две благодарение на формалната организация (ямб, хорей, амфибрахий). Това доведе до момент, в който логиката на четене неизбежно къса със симетричността, която първоначално бе установена. Прочит, според който последната част синтезира другите, е несъвместим, но не по-малко легитимен от друг, който ще сложи изцяло акцента върху първата част и ще разглежда останалите като фантазия в нейните рамки.

Но тогава би трябвало да се открият формални елементи, които да служат за основа на едно различно препрочитане на първата част. И тези елементи не закъсняват да се открояят. Сякаш първият път съвсем случайно сме ги пропуснали (но тъкмо това „пропускане" ни помогна да откроим симетрията). Използван е не просто ямб, а шестостъпен ямб с пирихий на втора и пета стъпка и цезура след третата. Навсякъде е спазвана мъжка цезура (последна ударена сричка преди цезурата). Майсторството на Разцветников му е позволило да създаде съвършен френски александрин, като изпълни всички формални изисквания. Според определението, което дава Жан Коен, „[а]лександринът може да се определи като разделение на стихотворението на малко колебаещи се сегменти около една канонична форма от 12 срички и четири ударения"[33]. От Расин до Бодлер александринът запазва тези особености. Както посочва

Жертвени..., с. 69). Няма ли тогава читателят да е изправен пред „паметови следи" и „Двойник" в този аспект да е „творба-усилвател" по отношение на „Удавници", в смисъла, който придава на тези термини Радосвет Коларов? (Вж. **Коларов**, Р. Повторение и съчинение: поетика на автотекстуалността. С., Просвета, 2009.)

[33] **Cohen**, J. Structure du langage poétique. Champs Flammarion, Paris, 1966, с. 85. Виж също Гаспаров, М. Л. Очерк истории европейского стиха. Москва, Фортуна Лимитед, 2003, с. 106–113.

Гаспаров, този тип александрин се предава в руските преводи със строг силаботонически шестстъпен ямб[34]. Всички тези особености се откриват и при Разцветников в първата част на „Удавници": шестстъпният ямб, цезурата, вмъкването на пирихий на втора и пета позиция, за да има мъжки клаузули преди цезурата и в краестишната рима[35]. Дори може да се направи уточнението, че става дума за елегически, а не героически александрин, както се разбира например от това, че римата е кръстосана.

Това обаче все още не решава нещата, тъй като в българската стихова традиция, както е отбелязвала Рая Кунчева, александринът може да се наслагва над форми, които са по-близки до народното творчество. Така например, при споровете около стиха в „Епопея на забравените" на Вазов една от позициите е да се търси приликата между този стих и френския александрин, но Кунчева показва, че „в литературния стих до Вазов съществува стихова организация с принцип на изграждане, подобен на този в цикъла „Епопея на забравените" – константа: цезура, изосилабизъм; доминанта: двуударност на полустишията"[36]. Това обаче не е френският александрин, а десетосричникът на Ботев. Тази връзка и начинът на изграждане на „Епопеята" и други произведения от този период показват, че „тук главната организация е към народната метрика и към нейната литературна трансформация"[37]. Първата част на „Удавници" отговаря и на тези условия: цезура, изосилабизъм с доминанта – двуударност на полустишията. От трета страна, шестостъпният ямб в развоя на българската поезия мени своите функции:

> Трансформацията на тематичната обвързаност на 6-стъпния ямб и на неговия вариант 6-стъпен вариант с разширена цезура е показателна за промяната в очертаните два периода (до осемдесетте години на XIX век и оттогава до първите десетилетия на XX век)[38].

Има преход от полемична към патетична тематика, за да се премине към трагични рефлекси и да се удържи в един по-личен план употребата му.

Така, според това дали произведението ще бъде четено във връзката му с европейските образци, или във връзка с българския контекст (народна традиция, Ботев, Вазов, опоетизиране на исторически събития, от една страна; елегична линия на личното преживяване, от друга), опи-

---

[34] **Гаспаров**, Очерк…, с. 112.

[35] Римната схема, която използва редуване на мъжка и мъжка рима, като своеобразна за това стихотворение на Разцветников, е посочена от Рая Кунчева (Стихът …, с. 95.).

[36] **Кунчева**, Р. Стихът …, с. 71.

[37] Пак там, с. 72.

[38] Пак там, с. 82.

БАН - Институт за литературознание БИБЛИОТЕКА

санието на стиха на „Удавници“ ще се колебае между александрин, трансформирана народна метрика, наследник на Вазов или нещо трето. Позицията, която Разцветников заема по отношение на символизма (срв. началата на двете първи части), само усложнява картината.

Рая Кунчева пише, че „една от знаковите функции на стиховия размер се проявява в конструирането на контекст“[39]. Тук виждаме как дори първата част на стихотворението привлича толкова много контексти, че става собствено неразрешим въпросът кой от тях би бил най-адекватен. Подобен въпрос, впрочем, вече не е редно да се поставя. Дори с простото изброяване на различните възможни гледни точки ние сме пристъпили към изграждането на теоретичен модел на произведението и чрез посочваните – невинаги съвместими – варианти сме преминали към очертаване на полето на потенциалност на стихотворението по отношение на стиховия му пласт, който се разкрива като неразривно свързан с останалите пластове. Преминали сме от простата даденост на творбата към стиха на Разцветников като възможност.

Съвсем бегло скицираното тук усложнение по отношение на първата част на „Удавници“ следва да бъде извършено и с другите две части, като се проследят връзките на размерите с наративността (и ямбът, и хореят, и амфибрахият са размери, свързани по различен начин с повествуването), посочи се особеното отношение на всяка от стъпките към народността, осмисли се доколко и как това е релевантно в случая на конкретното стихотворение, открояят се връзките с другите римни схеми и стихови модели, непосредствено предхождащи и съвременни на творбата и т.н., като постоянно се държи сметка за това, как всяка стиховедска интерпретация се оказва свързана със смисъла, който придаваме на творбата. Така паралелното съсъществуване на симетричност и несиметричност например ще се отнася не просто до формално-стиховото ниво, а ще определя как се разчита дадена фигура, и обратно.

Предложеното на горните редове несъмнено остава схематично, както по отношение на представянето на теоретичния проект на Рая Кунчева, така и спрямо един възможен теоретичен модел на „Удавници“ на Разцветников. Надявам се все пак ясно да се е открои залогът на занманията на изследователката, който е нищо по-малко от вдъхване на нов живот на стихознанието и осъществяване на нови и продуктивни връзки между тази дълго време приемана за затворена сфера и останалите области на литературознанието. Обещанието, което нейните изследвания разкриват, е обещание, което дава литературата, самата литература.

---

[39] Пак там, с. 83.

АЛЕКСАНДЪР ПАНОВ

Към въпроса за ритъма в Ботевата поезия

Още първите наблюдения върху Ботевата художествена практика са се натъкнали на твърде специфичната организация на неговия стих. И тъй като тези първи наблюдения съвпадат по време с активното налагане и тоталното господство на силаботоничната стихова организация, най-често Ботевият стих се определя през нейната мяра и тогава ярко изпъква неговата „неправилност". Всеки опит да се определи Ботевият стих като ямбичен, хореичен или издържан в някой от трисричните размери, се натъква на такова количество „изключения" и „неправилности", че довежда изследователите до отчаяние, което се засилва още повече, защото и за най-необученото ухо е ясно, че Ботевата поезия притежава свой завладяващ и твърде ефективен ритъм.

Чак през 20-те и 30-те години автори като Тодор Боров[1], Боян Пенев[2], Емануил Попдимитров[3], а малко по-късно и Любомир Андрейчин[4] стигат до идеята, че Ботевият стих всъщност се придържа към силабическата организация на народните размери. Това обаче не може да обясни специфичната им ритмична организация, доколкото народният силабичен стих в неговото речево измерение не държи сметка за функцията на ударението във всичките му проявления – лексикално, фразово, емотивно. А литературоведите вече започват да отчитат факта, че в поезията на Ботев ударението, заедно със словоразделите и цезурите, играе съществена роля. Особено значение за налагането на това схващане изиграва статията на Аманас Далчев „Христо Ботев и народната песен" (1930). „Всяка дума – отделена, подчертана – добива някакво съд-

---

[1] **Боров**, Т. Поетът Ботев. // Българската критика за Христо Ботев. С., Български писател, 1983, с. 205–217.

[2] **Пенев**, Б. Христо Ботев. // *Златорог*. 1920, № 5, с. 373 – 410; **Пенев**, Б. История на новата българска литература. Т. 4. С., Български писател, 1978.

[3] **Попдимитров**, Е. Ботев като поет. С., 1941.

[4] **Андрейчин**, Л. Ритъмът на стиха у Христо Ботев. // *Език и литература*. 1946, кн. 5, с. 9–15.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

бовно значение и остава запечатана в паметта ни навеки“[5]. Отделянето чрез основната и допълнителните цезури и подчертаването чрез ударенията са онези два фактора, които според Далчев изграждат специфичния Ботев ритъм, в който думата се явява „един вид метричен атом“. Тези думи на Далчев са цитирани и анализирани многократно в по-късните изследвания върху Ботевия стих, посочвана е тяхната висока евристична стойност и те до голяма степен са предопределили посоката, в която се развиват изследванията върху Ботевата ритмика. Не е така обаче с други едни думи от същата статия, които най-често са подминавани едва ли не като израз на дежурни есеистични разсъждения: „От всички наши поети Ботев е най-близо до народната песен. Той не ѝ подражава като другите, не взима мотиви и изрази от нея, както Пенчо Славейков или Кирил Христов; той сам е народен певец, защото носи в гърдите си духа на народната песен и притежава неговата ритмика. И всички стихотворения на Ботев са народни песни, най-хубавите ни народни песни“[6]. Може би клишетата на тоталитарната критика, която по повод и без повод обявяваше всичко, което трябваше да мине за „наше“, за „народно“, са попречили на изследователите да отбележат факта, че думите на Далчев са изказани още през 1930 година, далече преди налагането на социалистическите критически трафарети. А тези думи всъщност изразяват идеята, че в някакъв аспект Ботев следва принципите на фолклора, т.е. на архаичната художествена система.

Основната причина да се подмине идеята, че принципите на народната песен са валидни и за Ботевата поезия, се корени в схващането, че тази поезия е строго литературно явление и че връзките ѝ с фолклора са единствено и само трансформационни, резултат от общото движение „от фолклор към литература“. По този начин разглеждат Ботевия стих автори като Мирослав Янакиев, Илия Тодоров, Рая Кунчева, Камен Михайлов и още много други. Разбира се, в хода на техните изследвания са достигнати много сериозни резултати, разкриващи метрическите и ритмическите принципи, върху които се строи Ботевият стих, но именно като литературно явление, функциониращо в говорно-писмен вид. Устното разпространение и най-вече песенното битуване на Ботевите текстове се разглеждат като спомагателно, нетипично явление, което по-скоро изопачава и изкривява Ботевата интенция. Особено жлъчен е Илия Тодоров, за когото „песнопойкаджиите“ и „календараджиите“ са едва ли не престъпници, подложили Ботевите творби на изопачаване и поругание.

---

[5] **Далчев**, А. Страници. С., Български писател, 1980, с. 94 – 95.

[6] Пак там, с. 95.

Оставяйки настрана страстите и ирониите, нека разгледаме основните тези на литературоведите, описващи спецификата на Ботевия стих като речево явление, закрепено в писмен текст. Най-задълбочена и широко разработена е теорията на Рая Кунчева, изложена в поредица от статии[7], които, с риск да огрубя някои от основните постановки, ще се опитам да резюмирам накратко.

Рая Кунчева приема говорно-речевия вид на фолклорната песен за изходна точка на трансформационния процес, протичащ между народнопесенната метрика и ритмика и новаторския в своите принципи стих на Христо Ботев. По времето, когато възниква Ботевият интерес към литературата, тази песен вече е записвана, отпечатвана в сборници и функционира като четиво. Само отделена от мелодията, народната песен може да изяви характерната си метрична схема, базирана върху относително константния брой срички във всеки речеви отрязък, словоразделите и цезурите, разделящи стиха на две полустишия. За да се осъзнаят тези цезури обаче е необходимо полустишието непременно да се изговори с полуизреченска интонация, маркираща принципната незавършеност на речевия отрязък и по този начин подреждаща речевия поток в ритмично повтарящи се сегменти. Тази полуизреченска интонация обаче е автоматична, независеща от семантичните и синтактичните особености на фразата. По този начин тя действа единствено като метричен фактор, но не и като елемент от съдържателно-синтактичната или емоционално-въздействената мотивираност на изказа. Точно в този процес на автоматизация на интонационното оформяне на фразата се намесва Ботев.

За да успее да трансформира типичния за народната песен принцип във фразообразуването, той трябва да промени функцията на фразовото ударение, маркиращо полустишието. Използвайки теорията за актуалното деление на речта като комуникативно насочена интенция, Кунчева стига до извода, че в народната песен фразите, оформящи отделните полустишия, са съставени или от една дума с проклитики и енклитики

[7] **Кунчева**, Р. Наблюдения върху стиха на Христо Ботев. // Творчеството на Христо Ботев. Теоретически аспекти. Пловдив, 1995 г.; **Кунчева**, Р. За говорния вид на народната песен като обект на изследване. // Сборник от научни трудове, посветени на 70-годишнината на проф. Мирослав Янакиев. С., 1993; **Кунчева**, Р. За фразовата организация на стиха. // Поетика и литературна история. С., БАН, 1990; **Кунчева**, Р. Как работят понятията жанр и стих. // *Литературна мисъл*. 1990, кн. 10; **Кунчева**, Р. Стихът на Любен Каравелов и някои тенденции в метриката и ритмиката на българската поезия през втората половина на XIX в. // Любен Каравелов. Сборник по случай 150 години от рождението му. С., БАН, 1990; **Кунчева**, Р. Стих и текст в аспекта на историческата поетика. // Двайсет години българска филология в Пловдивския университет. Пловдив, 1993; **Кунчева**, Р. За метрическите и ритмическите трансформации на народната метрика в българската поезия от втората половина на XIX век. // Стих друге половине деветнаестог века. Нови Сад, 1987 г.

и по този начин могат да получат само едно, и то синтактически немотивирано ударение, или се състоят от два члена (отделни думи), които обаче са ясно разграничени на ***тема*** (дума, която не носи нова информация) и ***рема*** (дума, натоварена с новата информация). И тъй като в комуникативния процес първостепенна е именно ремата, то тя ще бъде подчертана с помощта на фразовото ударение, за сметка на интонационно потиснатата тема. Така в стиха на народната песен всяка фраза, оформяща полустишие, ще носи едно фразово ударение, което твърде слабо е свързано със семантичните и синтактични ѝ особености.

Новото, което внася Ботев, е да промени този интонационен автоматизъм на народната песен и да придаде на ударението освен метрична, още и семантична и емотивна функция. С други думи, да го превърне в пълноценен стилистичен похват. Това той постига чрез пределно насищане на фразата с реми, променяйки „вкаменените" речеви блокове чрез инверсии, вмъкване на обръщения, семантична, синтактична или емотивна мотивировка и т.н. По този начин фразите получават вече не само едно автоматизирано фразово ударение, а две, при това семантично, синтактично или емотивно мотивирани, така че речевият автоматизъм да се разбие и всяка дума да зазвучи в своя пълен смислов и емоционален обем. Затова на Ботев са му необходими по-дълги стихови размери в сравнение с другите възрожденски поети, които все още използват кратки стихове с типична песенна ритмика и интонация. Същият процес по насищане на фразата с реми определя и избора на симетричните народни размери 4+4 и 5+5, за разлика от фолклора, в който най-използваният размер е 5+3, следван от характерния епически десетосричник 4+6. Ботев използва 5+3 само в двете си подчертано близки до народната песен повествователни творби (Кунчева ги нарича „стилизации") – „На прощаване" и „Хайдути". За да се осъществи принципът за максимално насищане с ударения, първото полустишие се разделя на още две части, състоящи се съответно от две и три срички, което се постига с употребата на дву- и трисрични думи в схемите 2+3 или (по-често) 3+2 като тяхната поява проявява склонност към стабилизация – само 3+2 или само 2+3. Така се оформя стих във формата 3+2+3. Тези речеви отрязъци обаче са твърде кратки за по-сложните обрати на мисълта и изказа, ето защо стихът 5+3 се употребява от Ботев само за изграждане на повествования, при които е по-лесно да се вмести в рамките само на дву- и трисричните думи на езика.

Що се отнася до другия несиметричен размер 6+3, използван от Ботев в „До моето първо либе" и „Делба", то той е със значително по-голям обем и в същото време неговата сериозна несиметричност позволява по-свободно боравене със синтактичните варианти в изграждането

на фразите, които тук могат да прескачат границата на цезурата и по този начин да разбиват още по-успешно ритмичния автоматизъм. В същото време размерът е по-удобен от 5+3 за стабилизиране на константния брой от три ударения във всеки стих.

Най-голямо значение за Ботевата ритмика обаче имат двата симетрични размера 4+4 и 5+5. При тях е много по-удобно така да се изгради фразата, че броят на ударенията във всяко полустишие да се стабилизира на две, при това семантично, синтактично или емотивно мотивирани. По този начин всъщност се осъществява откритият още от Далчев принцип на Ботевата ритмика – думата става „метричен атом". Заедно с това се наблюдава и процес по стабилизиране на мястото на две от ударенията – преди цезурата и в края на стиха – на предпоследна позиция, но Кунчева все пак предупреждава да не се абсолютизира тази тенденция. Особено отчетлив е този процес в симетричния десетосричник 5+5, където вероятността да срещнем ударенията на 4-та и 9-та позиция е много голяма. Авторката обяснява тази тенденция към стабилизация с предпочитанията на Ботев към женски клаузули.

Следвайки тази логика на разсъждение, Рая Кунчева естествено стига и до следния извод:

> Откъсването на текста от музиката отваря възможност пред ударението, пред тоническата организация, да изпълнява ритмизираща роля. Но докато другите поети от средата и втората половина на XIX век следват синтактичната и семантична организация на текста на народната песен, Ботев създава ритъм, при който всяка дума семантично „тежи". Особеното е, че той създава поезия в метриката на народната песен, но със съвършено нов речеви ритъм[8].

Какъв е художественият и културен резултат от тези трансформации? Освен откъсването на литературния стих от музикално-словесния синкретизъм на народната песен и превръщането му в подчертано речево явление, новата ритмична организация на Ботевия стих се отразява и върху основните принципи на поетиката от онова време. За целта е използвана тезата на Никола Георгиев за битуващите в края на XIX и началото на XX век два поетически принципа – компактен и дифузен. В първия „важна роля играе изразът-блок, утвърдени или „вкаменени" речеви цялости, идещи от различни стилове – като се започне от фолклора и богослужебните текстове и се свърши с публицистичния стил и злободневните политически лозунги, като „хляб или куршум" (у Ботев „свинец"); тук са и така наречените крилати изрази, алюзиите, точните

---

[8] **Кунчева**, Р. Наблюдения върху стиха на Христо Ботев. // Творчеството на Христо Ботев. Теоретически аспекти. Пловдив, 1995, с. 61.

или поизменени цитати [...] В следващия тип лирическо творчество [...] градивната семантична единица е не толкова изразът-блок, колкото отделната дума. Чрез смисловите връзки в него контекстът разслоява думата на снопове значения, които се свързват в различни посоки със също така разслоени думи или с техния цялостен смислов обем“[9]. Още няколко десетилетия преди Яворов, посочен от Георгиев за родоначалник на „дифузната“ поетика, Ботев е постигнал нейния най-важен принцип – емансипирането на отделната дума като самостоятелна величина, което дава възможност за много по-свободното ѝ свързване в най-разнообразни смислови съчетания и въздействени контексти.

> Разкъсването на синтагмата чрез инверсия на съществителното пред прилагателното, един от най-обичайните стилистични похвати, в контекста на 3-акцентния стих създава начин на изказване по принципа на добавянето и спонтанното раждане на нови, неготови концепти[10].

А основната антропологическа причина за тази освободеност на думата, пък и на цялостната речева интенционалност при Ботев, е неговата роля на поет новатор, същността му на дълбока и оригинална индивидуалност:

> Речта на човек, който има подстъп към глобалното познание на ситуацията си като съществуващ не може да си служи с готови вече концепти, така както за него не съществува свят, спрямо който той би могъл да бъде един зрител. И тази ангажираност на екзистиращия Аз създава енергията на речта и в този аспект ми се иска да разгледам формалните особености на стиха[11].

Така не само в съдържанието на своите творби, но и на чисто формално равнище – ритмиката и стилистиката – Ботев постига основната цел на своята поезия: освобождението, на първо място духовно, а едва след това и фактическо:

> Замислим ли се колко е бил различен човекът, езикът и светът през епохата на Ботев от нашия свят и от нас самите, сигурно ще осъзнаем, че неподвластно на времето остава само изреченото от свободния човек. Ритуалните пластове, полагани върху тази поезия през годините не са в състояние да заглушат гласа на бунтуващия се човек. Макар и различни, неговият и нашият свят се разбират, защото познават стремежа към лична свобода и трагизма на свободния човек, заобиколен от роби[12].

---

[9] **Георгиев**, Н. Анализ на лирическата творба. С., Народна просвета, 1985, с. 37–38.

[10] **Кунчева**, Р. Наблюдения..., с. 67.

[11] Пак там, с. 68.

[12] Пак там, с. 60.

Веднага искам да отбележа, че по отношение на модерния литературен дискурс, подчинен на принципите на индивидуално-творческото художествено съзнание, описанието на Рая Кунчева е много адекватно и проникновено. Единственият проблем, който виждам в него, е това, че в стремежа си да покаже ролята на Ботев в трансформирането на заварения фолклорен стих от песенно в подчертано речево явление с неавтоматизирана, а предълно свободна и обвързана със синтактичните, семантичните и емоционалните аспекти на изказа, тя решително отхвърля каквато и да е възможност за песенно битуване на Ботевите текстове. Според нея пеенето автоматично ще изтрие цялото новаторство на тоническата организация, защото ще върне Ботевия стих в автоматизма на силабическата количественост.

> И когато се привеждат факти, за това как стихотворенията на Ботев се запяват като народни песни, трябва все пак да уточним, че не всичко, което се е пяло, непременно е народна песен и да си дадем сметка колко е наложително едно изследване на устната култура през втората половина на XIX век, без което ще бъде трудно да се построи една типология на текстовете през този период. Но също така е ясно, че при функционирането на Ботевите текстове като песен всички особености, засягащи речевия характер на неговата поезия и свързани с енергията на словото, изречено от човек, взел решение да осмисли своя живот, тук ще изчезнат[13].

Оттук и склонността да се подценяват сведенията за широкото разпространение на Ботевите текстове под формата на песни, а дори когато се приема, че това е така, тогава се поставя граница между народната песен и другите видове пеене, проправили си място в устната култура през втората половина на XIX век. Основната причина за настояването, че истинската същност на Ботевия стих може да се реализира само в битието му на речево явление (говорно и писмено), е предпоставката, заимствана от теорията на Стоян Джуджев, че в народния силабичен стих ударението не играе никаква роля:

Условие за включването на фразовото и лексикалното ударение в ритмическата реализация на народната метрика е отделянето на текста от музиката. Освен в сборници с народни песни, предназначени за четене, народни размери се използват в личното творчество.

> Тъй като сричките в текста на народната песен не са разграничени нито по ударение, нито по дължина, „в ритмично отношение изохронните мелодии са точно копие на стиховия размер“[14]. Песни с такава мелодия са записани. Но в процеса на развитие от изохрония към хетерохрония ритмически-

[13] Пак там, с. 68.

[14] **Джуджев**, Ст. Българска народна музика. Т. 2. С., 1975, с. 235.

те единици пред цезурата и пред диерезата се променят чрез включване на друг вид трайност. Така в мелодията се разчленяват отделни ритмически ядра. Когато текстът на народната песен започне да функционира самостоятелно, без музика, той става речеви факт. Като такъв той не може да се лиши от акцента като средство да разграничи ритмичните ядра. Условия за включването на ударението са кратката дължина на полустишието и синтактичната организация. Кратката дължина определя границите, в които варира броят на ударенията, а синтактичната организация предопределя различната сила на акцентите[15].

Според мен тезата на Джуджев за това, че в силабизма ударението не играе никаква роля[16] е най-малкото дискусионна. Защото и в изграждането на музикалната фраза и на отделния такт има места (времена) в по-силна и в по-слаба позиция. В нормалния случай силно е времето в самото начало на такта (в нотния запис първият тон след тактовата черта). А при по-дълги тактове, например 4/4, в силна позиция може да се яви и третото време. И тъй като пеенето е съчетание на мелодия със слово, важно е да се държи сметка, ако не за ситактичните, семантичните или емотивните проявления на ударението, то поне за естествено присъщото на всяка дума от човешките езици лексикално ударение. И това лесно може да се забележи особено в случаите, когато мелодията и текстът не са възниквали едновременно (както е в традиционния фолклор), а за текста е търсена и пригаждана някоя „бродеща" мелодия, какъвто е редовният случай през втората половина на XIX век, включително и за Ботевите текстове. Пригаждането на текста към вече готовата мелодия много често се натъква на несъвпадение между музикално силните места и наличните в текста лексикални ударения. Тогава се прибягва до различни компенсаторни практики. Една от тях е разграничаването на сричките по дължина на тона (хетерохрония). В този случай, ако на мястото на музикално силно място се падне неударена сричка, разминаването се компенсира с по-голяма дължина на тона, което, особено в съчетание с по-кратки следващи тонове (съдържащи лексикалните ударения), дава възможност за неутрализиране на разминаването. Ето един пример. Текстът на Ботевото стихотворение „Хаджи Димитър" се пее по няколко различни мелодии, но при всички разминаването на музикално силните места и местата на лексикалното ударение се компенсира по един и същи начин – игра с дължината на тоновете. При най-популярната днес мелодия с маршово звучене, която

---

[15] **Кунчева**, Р. За фразовата организация на стиха. // Поетика и литературна история. С., БАН, 1990, с. 241.

[16] **Джуджев**, Ст. Българска народна музика. Т. 1. С., 1975, с. 86.

според Иван Койнаков[17] имала шведски произход, десетосричният (5+5) стих е покрит с два такта в размер 4/4. Принудата пет срички да се изпеят за четири времена е снета, като втората и третата сричка се пеят пак за времето от четвъртина нота, но разделена на две осмини. Това между другото се оказва много полезен ход, защото в текста на стихотворението твърде малко думи започват с начално лексикално ударение, което се компенсира от по-голямата дължина на първия (в силна позиция) тон от такта. Така се получава:

Жив е той, жив е! // Там на Балкана,
п**оо**тънал в кърви, // л**ее**жи и пъшка

Първият стих съвпада напълно с ритмичната линия на мелодията (вероятно това е и причината тя да бъде предпочетена, защото първият стих от една песен има огромно значение за нейното функциониране в устната култура – песента е позната именно като „Жив е той, жив е!“, а не като „Хаджи Димитър“). Не е така обаче с втория стих. Несъвпаденията са решени като първата сричка е удължена музикално за сметка на втората и третата, които се изпяват два пъти по-забързано – по една осмина за всяка сричка, за разлика от едната четвъртина на другите срички. Шестата сричка (първата след цезурата и съответно първа в новия музикален такт) пък направо сменя ударението – вместо правилното „лежи“, се появява „лежи“, което обаче не дразни, защото сричката отново е двойно по-дълга от следващите две срички.

Същият процес се осъществява и в стиха, посочен от Рая Кунчева като пример за интонационно преобразуване с цел да се разкъса автоматизираната връзка във формулния израз „дълбока рана“:

юнак във младост // и сила мъжка

Първата сричка отново е удължена, за да се компенсира разминаването между музикалния и лексикалния акцент. По-интересно е обаче второто полустишие. Шестата сричка, която в случая е проклитика, не може нито да се акцентира, нито да се удължи, затова ударението ще отиде на осмата сричка, която се пее в осмина нота и затова по-лесно се възприема неправилното акцентуване. Допълнителен фактор тук е появата на каденца в края на музикалната фраза – отсечен завършек на стиха, създаващ впечатлението за второ ударение в „мъжка“, балансиращо ударението върху последната сричка на „сила“. Ако се опитаме да трансформираме стиха по начина, по който го прави Кунчева – „юнак с дълбока рана на гърди“, ще видим, че то не може да се изпее в избраната

[17] **Койнаков**, И. В подвиг, в песен и слово. Ботевата поезия и българският фолклор. Пловдив, 1977, с. 36.

мелодия поради задължителната за тази фраза интонация, непозволяваща да се премести ударението от „гърди“ на „гърди“. С други думи, инверсията тук работи някак двупосочно. От една страна функцията ѝ е наистина да разкъса автоматизма на формулата „дълбока рана“ и да създаде условия за самостоятелно звучене на двете думи. От друга страна обаче, тя подпомага и реализирането на музикалния ритъм, запазвайки възможността да се изпълни зададената музикална схема, без да се наруши синтактично мотивираната постройка на фразата.

За това, че проблеми с ударението в съчетаването на текста и музиката действително съществуват, свидетелства и мнението на видния български композитор и теоретик Добри Христов. За разлика от Стоян Джуджев, според когото ударението не играе никаква роля, Добри Христов като практик търси причините за неуспеха на българските композитори да изградят адекватни на Ботевите текстове мелодии, именно с липсата на правилна акцентна схема в тях:

> Изглежда, че за Ботевото творчество не се е родил още конгениален наш музикант. За куплетно пеене те са неудобни поради липса в тях на тонически размер[18].

Именно в необходимостта от поне минимално съвпадение между музикалните и лексикалните акценти, изграждащи една малко или повече устойчива ритмична опора, можем да търсим и причината за стабилизиране на мястото на ударението в някои позиции на силабическия стих. Впрочем това е явление, познато още от народната песен. В статията си „Българският осмосричник“ Рая Кунчева[19] установява, че появата на ударение върху четвъртата сричка от несиметричния размер 5+3 е изключително честа и може да се приеме като закономерност. Така че елемент на тонизъм, макар и само при съчетанието между текст и мелодия, а не като самостоятелен метричен фактор в стиха като речево явление, съществува още във фолклора. Затова и появата на стабилни ударения в Ботевия вариант на симетричния десетосричник 5+5 на четвърта и девета позиция може да се приеме като продължение на ясно очертани фолклорни тенденции. За „Хаджи Димитър“ появата им е като следва:

– на четвърта позиция: от четиридесет и осем стиха 36 са с безспорно женски полустишни клаузули, 5 са с двойствено ударение, което лесно би могло да премине на „правилното“ място (например „сокол“ вмес-

[18] **Христов**, Д. Музикално-теоретическо и публицистично наследство. Т. 1, с. 308.

[19] **Кунчева**, Р. Българският осмосричник. Метрика и ритмика. // *Литературна мисъл*. 1979, кн. 2, с. 47–71.

то „сокол“, „уста“ вместо „уста“ и т.н.) и само 7 са безспорно мъжки (като три от тях са в съчетание и с мъжките клаузули на целия стих).

– на девета позиция: 43 безспорно женски клаузули (към тях отнасям и формата „свобода“, защото не само в песента, но и в говорната декламация тази дума се произнася така) и само 5 безспорни мъжки клаузули, които в случая имат функцията по-скоро на акцентиращи разчупвания на схемата, подобно на аналогичните случаи в „Борба“.

Интересното е, че независимо от размера си, всички мелодии, с които се пее „Жив е той, жив е!“ запазват тази акцентна схема – примери № 12, 14, 19 и 20 от статията на Иван Камбуров[20], както и, разбира се, пример № 18 – известната маршова песен с шведски произход. Повечето са в размер 4/4, но има и една в 3/4 (пример № 20). При всички тях музикалните акценти съвпадат с лексикалните ударения. Само в пример № 12 ударението върху „Балкана“ не съвпада с музикално силно място, но пък е маркирано с помощта на тонално пречупване – вместо един тон от една четвърт са употребени два различни по височина тона от по една осма. Впрочем, мелодията е във фолклорен стил и е подлагана на хармонизация от Добри Христов, което обяснява нейния по-скоро стилизационен ефект, свързан с художественото ѝ хорово изпълнение. За „обикновено“ анонимно пеене от „редовни“ носители на фолклора тя като че ли не е съвсем подходяща.

Този бегъл анализ показва, че всъщност ударението има значение за формиране на ритмиката на песенния текст (комплексното музикално-словесно единство). Разбира се, то е предимно схематично и е подчинено по-скоро на мелодията, отколкото на словото. При всички случаи на несъвпадение между музикалните и лексикалните акценти, винаги словото трябва да избере някакъв компенсаторен механизъм за адаптация и никога мелодията. Това е косвено доказателство, че музикалният ритъм доминира над словесния.

Това е причината и за възникването на прословутия ритмичен автоматизъм на пеенето, който заличава интонационната вариативност на стиха като речево явление. В това отношение Рая Кунчева е права. Но освен негативни, ритмичният автоматизъм има и положителни ефекти. Особено в условията на устното битуване на словесните текстове и ритуалното възприятие, реализиращи това, което Ю. М. Лотман наричаше „естетика на тъждеството“ – естетическо удоволствие, свързано с разпознаването и съпреживяването на вече позната творба. Стоян Джуджев много добре описва този ефект:

---

[20] **Камбуров**, И. Мелодиите на Ботевите песни. // Христо Ботев. Сборник по случай сто години от рождението му. С., 1949, с. 477–508.

От друга страна има народни песни, в които съдържанието на словесния текст е така ярко отразено в тоновете на напева, мелодичната линия така пластично рисува поетичните образи, изградени чрез думите, щото свързването между музикалните и словесните представи се извършва спонтанно и слушателят за миг възстановява съдържанието на песента, щом чуе нейната мелодия. А не само слушателят. И самият певец много често използва асоциативната връзка между словесните и музикалните образи, за да възстанови забравения текст[21].

Този мнемотехнически ефект на ритмичния автоматизъм съвсем естествено е свързан и с разгледаните вече стилистични похвати, имащи подобна функция – повторенията, подхващанията, постоянните епитети и т.н. С други думи, пеенето на Ботевите словесни текстове не просто потиска тенденциите към интонационна освободеност и разполагане на акцентите с оглед на тяхната семантична, синтактична или емотивна мотивираност, както и тенденцията за еманципиране на отделната дума от нейните привични формулни контексти и превръщането ѝ не само в метричен, но и семантичен атом на смисъла и въздействието на текста, но и активизира обратните тенденции. Именно активизира, защото те са не по-малко присъщи на Ботевата поетика, отколото проявите на индивидуалното свободно слово. В зависимост от възприемателския контекст, чиято външна страна е начинът на функциониране на словесния текст – песенен или речеви – ще се активизират едни или други аспекти от парадоксалното единство на архаични (фолклорни, но и не само) елементи и модерни, свързани с принципите на индивидуално-творческото художествено съзнание художествени похвати. И във връзка с ритмиката, Ботевата поезия е разпъната между някои същностни опозиции:

Песенно – речево
Силабизъм – тонизъм
Ритмична инерция – интонационна вариативност
Интонационно-метрична функция – семантично-синтактична функция
Полустишие с една рема – повишена ремовост
Израз-блок – отделна дума
Ритуална обвързаност – свобода на изказа
Народна песен – градска песен

Рая Кунчева има право да възразява срещу определенията за вторична фолклоризация на Ботевите текстове и придобития от тях статут на народна песен. Вярно е, че част от мелодиите на песните, които се пеят по Ботеви текстове, са народни и носителите им са неграмотни селяни.

[21] **Джуджев**, С. Българска... Т. 2. , с. 247.

Но в повечето случаи става дума наистина за друг тип песни – т.нар. „градски песни", колкото и противоречиво и неясно да е съдържанието на това понятие. Според Иван Койнаков, Ботеви текстове се пеят по 35 мелодии върху 15 стихотворения. Някои от тях са широко известни, други имат локално значение, а трети са познати на ограничен кръг певци[22]. Николай Кауфман ги разпределя в три типологични категории – мелодии, притежаващи свойствата на селската народна песен; мелодии с елементи на градската и селската песен; типични градски мелодии[23]. Към първата група се отнася мелодията на „Хайдути" (творба, която и като словесен текст е твърде близо до традиционния фолклор), а популярните мелодии на „На прощаване" и „Майце си" – към втората група. Най-много са мелодиите от третата група, т.е. типични градски песни.

Независимо от кого са изпълнявани – дали от традиционните фолклорни носители, или от по-модерното градско население – песните от втората половина на XIX век имат статута на „нови". При това без разлика от тяхното съдържание – любовни или революционни. Елементът „новост" тук е много съществен, защото чрез това определение се обясняват много от трансформациите и разликите спрямо традиционния фолклор – като се започне от формални различия в поетиката и мелодиката и се стигне до промяна в традиционните сюжети, мотиви, образи на света и ценностни нагласи. Всъщност не може да се очаква, че социалната функция на тези песни ще може да бъде реализирана, без по някакъв начин те да се осъзнаят като „нови". Защото в най-широк смисъл на думата те са предназначени да обновят, а понякога и да преобърнат завареният представи и оценки за света.

Статусът им на „нови" обаче не може да отмени статуса им на „песни". В досегашните изследвания много често се допуска грешката да се мисли за песните по Ботеви текстове само като за странична и не твърде коректна форма на тяхното социално битие. На първо място стои представата, че това са „Ботеви" текстове, а едва след това, че са песни. На практика обаче нещата съвсем не стоят така. В типичната ритуална ситуация на пеенето тези текстове губят връзката си не само с името на своя автор, но дори и със словесния запис на стихотворенията. Те са напълно автономни художествени феномени. И не напразно са популярни с други заглавия, формирани по стара фолклорна традиция от първия стих на песента. Дори и публикацията на „Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова" не успява да промени ситуацията. Хилядата екземпляра на книжката първо се използват главно като песнопойки, а след

[22] **Койнаков**, И. В подвиг..., с. 33.

[23] **Кауфман**, Н. Песни на българското работническо движение. С., 1967, с. 36–37.

това бързо потъват сред анонимността на разнасяните от уста на уста текстове. И не е случайно, че само няколко десетилетия след излизането ѝ, да се намери екземпляр от книжката е било извънредно трудно – д-р Кръстев се принуждава да я търси чрез вестникарски обявления, защото липсвала във фонда на Народната библиотека.

Пеенето е специфично символично и ритуално действие, сливащо в едно гласа на индивидуалния певец и гласа на „хора", т.е. на цялата общност. Авторитетния си статус песенното слово получава не с помощта на някакъв социален авторитет, а именно от идеята, че цялата общност стои зад изразените в него представи и оценки за света. Щом в песента се пее така, значи наистина е така – така възприемат нещата и индивидуалният певец, и обикновеният слушател. От друга страна обаче, песента най-често звучи в нечия индивидуална уста – било то на човек, извоювал си специфичния статут на „певец", било то на редови индивидуален изпълнител, който възприема като свои преживяванията на героя от песента. И затова не е чудно, че широка популярност като песни добиват само част от Ботевите стихотворения – „Майце си", „На прощаване", „Хайдути", „Пристанала", „Елегия", „Моята молитва", „Хаджи Димитър" и „Обесването на Васил Левски". Всички те са израз било на специфичния авторитет на певеца, било на интимното преживяване на ситуацията, което позволява лесната идентификация на изпълнителя с лирическия герой. Словосъчетанието „нови песни" е не по-малко парадоксално и вътрешно напрегнато от другите опозиции в Ботевата поетика, като например тази, че в неговата поезия се използва народната метрика, но се реализира един съвършено нов ритъм.

И така, излиза, че Далчев не изрича „дежурни" есеистични разсъждения, когато обявява Ботев за народен певец. Наистина, той не разгръща тази мисъл в по-обстойно изследване, но с интуицията си на голям поет е доловил една от същностните характеристики на тази поезия – че тя в едни свои аспекти притежава всички формални, конструктивни, семантически, интонационни, изобразителни и функционални характеристики на народната песен. Иначе едва ли би се запяла така спонтанно. И в същото време не можем да подминем констатацията на същия този Далчев в същата статия, че това слово притежава и характеристиките на едно ново художествено съзнание, довело до реализацията на съвършено различни принципи в синтактичната и ритмичната си организация. Въпросът, който възниква тук, е: дали тези две, безспорно съдържащи се в Ботевата поезия, начала, са обречени на един безкраен антагонизъм и активизирането на единия аспект автоматично води до потискане и дори унищожаване на другия, както допуска Рая Кунчева,

или са възможни вътрешни взаимодействия между тях, реализиращи някакво съвсем специфично естетическо и художествено въздействие?

Такива взаимодействия, разбира се, са възможни и можем да ги открием на две равнища. Първото, нека го наречем „микроравнище", е свързано основно с ритмиката, организацията на фразата и фразовата интонация, както и с някои стилистически фигури и решения. Второто, „макроравнището" е свързано с цялостната организация и функциониране на художествения дискурс, с неговите смислообразувателни и въздействени механизми. Тук ще се съсредоточим върху някои показателни примери за взаимодействие на микроравнище.

Както може да се очаква, и както е изтъквано неведнъж, често пъти, особено в миналото, различни форми и дори цели фрази и стилистични решения, възникнали в процеса на устното битие на Ботевите текстове, са проникнали и в техния печатен вид, предназначен за друг тип възприятие и функциониране на дискурса. С това, съвсем естествено, се засилва архаичното начало в тези текстове, проявяващо се под формата на установени фолклорни формули, словесни форми, ударения и т.н. Подробно за тези трансформации на Ботевия текст се говори в книгата на Илия Тодоров „Над Ботевия стих"[24], затова няма да се разпростирам върху многобройните примери. Обратната тенденция обаче също е налице – опити да се наложат текстологични промени на изрази, които изглеждат на модерно мислещите изследователи ту „много грозни" (срв. поправката на д-р Кръстев в текста на „Пристанала" „ахна, тръти са, заплака", заменено с „ахна, тръшна са, заплака"), ту „прекалено фолклорни". И в двата случая обаче вариантите и поправките нарушават баланса между архаично и модерно в Ботевия изказ и съвсем правилно не се възприемат широко.

Друг обаче е случаят, когато оригиналният Ботев текст не е достатъчно точно установен или пък сам не успява да постигне споменатия вътрешен баланс. В тези сравнително редки случаи дългото шлифоване по време на социалното битуване на текста постига по-добре това, което авторът е заложил като основен принцип в творчеството си, но в определени конкретни случаи не е успял да реализира. И тук съвсем справедливо би трябвало да си отговорим на въпроса: „Що е то авторска воля?" Според някои автори тази воля е едва ли не равносилна на божествен промисъл – всичко, до което се докосне авторът, е белязано от печата на гениалността и не бива по никакъв начин да бъде променяно. Дори и тогава, когато „буквата" противоречи на „духа". Според мен ав-

[24] **Тодоров**, И. Над Ботевия стих. Текстологични изследвания. С., Български писател, 1988.

торската интенция се изразява най-пълно в прокарването на някакъв основополагащ принцип на поетиката, какъвто е например принципът за баланс на архаични и модерни аспекти, така че текстът да може да се реализира и да въздейства в различни културни модуси. Докато в отделни случаи можем да допуснем, че авторът не е успял да постигне своя собствен основополагащ принцип. Такива според мен са трите случая на текстологични неясноти в печатния текст на „Хаджи Димитър", за които в научната литература се водят много спорове.

Става дума за мястото на запетаята в израза „Жив е той, жив е", за употребата на формата „в надве строшена" и за прословутия спор дали да се приеме поправката „земя и небо" вместо оригиналния Ботев израз „земя и небе".

И по трите случая досега са изказани безброй мнения, всичките еднакво категорични и привеждащи безброй аргументи. В повечето случаи обаче тези аргументи се отнасят не до вътрешните конструктивни принципи на Ботевата поезия, а се въртят около допустимостта на външната намеса, от субективните преценки как е „по-хубаво", кое е по-важно и т.н. Ще се опитам да коментирам тези три случая от гледна точка на проблема доколко отделните текстологични варианти постигат или нарушават баланса между принципите на архаичното и индивидуално-творческото художествено съзнание като основополагащ принцип на Ботевата поетика.

Според Илия Тодоров[25] правилното място на запетаята в израза „Жив е той, жив е!" не е както е отпечатано в „Нова песнопойка" от Л. Каравелов и Ст. Стамболов, и както се е установила по-късно издателската традиция, след местоимението „той" („Жив е той, жив е!"), а е преди него („Жив е, той жив е!"). Ще приведа неговите аргументи:

> Преместването на запетаята в първия стих на балада „Хаджи Димитър" не е граматическа формалност. Според редакцията от в. „Независимост" логическото ударение пада върху повторното „жив е", като подчертава безсмъртието на героя, докато при прочита „Жив е, той жив е!" акцентът се пренася върху личното местоимение „той": след първия възторжен възглас „жив е" настъпва кратка пауза, за да може след това – неочаквано и стремително – интонацията да се извиси и да подчертае следващата дума. Тази интонационна разлика според мене има ключово значение в художествената структура на творбата. Защото „Хаджи Димитър" е преди всичко апотеоз на героя: т о й именно е в центъра на изображението; всички останали образи, цялата природа, земята, небето, вселената са само фон, на който изпъква неговият величествен образ.

[25] **Тодоров**, И. Някои текстологични проблеми в балада „Хаджи Димитър". // Христо Ботев. Нови изследвания. С., 1990, с. 49–50.

Има още един допълнителен аргумент в подкрепа на становището, че истинското място на запетаята в първия стих на „Хаджи Димитър" е пред личното местоимение, а не след него – ритъмът на Ботевия стих, който според проникновеното наблюдение на Атанас Далчев се основава на броя на ударените думи. Както справедливо ми обърна внимание Ив. Пауновски, ако прочетем „Жив е той, жив е! Там на Балкана" в първия стих ще има пет ударени думи, докато при прочита „Жив е, той жив е! Там на Балкана" ударените думи са четири – колкото във всички останали стихове[26].

Както виждаме, аргументите са свързани с интонацията и ритъма, т.е. с проблемите, които ни интересуват. Но дали са приемливи?

Не бихме били далече от истината, ако допуснем, че стабилизирането на запетаята след „той", независимо от неустановеността ѝ в авторските редакции, е настъпила вследствие на песенното битие на текста. Както вече показахме, всички мелодии, върху които се пее „Жив е той, жив е!", изискват ударението да пада на първата и на четвъртата сричка от първото полустишие преди цезурата. По този начин всъщност се снема и вторият, приведен от Тодоров, аргумент, защото и във формата „Жив е той, жив е! Там на Балкана" ударенията са си пак четири, защото „той" се деакцентува, както това става в много други случаи от Ботевата поезия[27]. Но докато ударението на първата сричка в текста на Ботев е относително свободно и при пеенето се компенсира основно чрез удължаване на неударената гласна за сметка на бързо изпятите две срички след нея, мястото на ударението върху четвъртата (респ. деветата) сричка е последователно провеждан принцип.

От друга страна, преместването на запетаята преди „той", означава, както самият Тодоров изтъква, да се оформи ясна интонационна пауза. Но в такъв случай тази пауза, ще се появи след третата сричка и чисто интонационно ще конкурира цезурата. А ако останем в рамките на хипотезата, че цезурата и стабилизирането на ударението върху четвъртата сричка са важни ритмични фактори за архаичните аспекти на Ботевата поетика, то при преместването на запетаята те и двата ще бъдат нарушени в полза на един по-свободен ритмичен прочит.

Нека сега да видим как едно евентуално преместване на запетаята преди „той", би се отразило върху принципите на модерния аспект в Ботевата поетика, чийто ритъм според Рая Кунчева се формира от ролята на фразовите и логическите ударения, мотивирани семантично, синтактически и емотивно.

---

[26] Пак там, с. 50.

[27] Срв. **Кунчева**, Р. За метрическите и ритмическите трансформации на народната метрика в българската поезия от втората половина на XIX век. // Стих друге половине деветнаестог века. Нови Сад, 1987.

Да започнем от синтаксиса. Според принципите на актуалното деление на изречението, логическото ударение пада върху ремата, носителка на новата информация, докато темата остава интонационно потисната. В нашия случай от това къде ще падне ударението, ще зависи и кой от двата елемента – „жив е“ или „той“ – ще играе ролята на рема. Ако приемем, че това е изразът „жив е“, изречението ще има смисъл, доколкото новата информация винаги предполага, че има твърдение, което е вярно за подлога (темата) и твърдение, което не е вярно. В случая, твърдейки, че героят е жив, субектът на изказването отхвърля вероятността той да е мъртъв. Това е и новата информация, която той иска да предаде. Ако обаче приемем, че ремата е „той“, тогава попадаме в хипотезата, че има някой жив, но не се знае точно кой и изречението ни пояснява, че това е „той“ (героят), а не, примерно, Караджата. С други думи, ако вярваме, че ударенията при Ботев са синтактически мотивирани (принцип на модерната поетика, която замества синтактична немотивираност на интонацията в народната песен), мястото на запетаята ще трябва да е след „той“.

Да преминем към семантическата и емотивна мотивация. Според Тодоров и Пауновски, акцентът трябва да падне върху „той“, защото героят бил център на изложението. И най-елементарният прочит обаче ще ни покаже, че текстът говори за това какво се случва с „него“, вместо да се съсредоточава върху характеристиките на героя. И в чисто жанров аспект тази фиксация върху фигурата на героя е неадекватна. Подобен подход е допустим в одата, но не и в епическата песен, използваща мотива за все още живия герой на върха на планината, нито пък за балада, както Тодоров упорито нарича творбата. И юнашкият епос, и балада са съсредоточени върху сюжета, върху съдбовните ситуации, в които героят се озовава, а не върху неговите личностни качества. И за двата жанра е характерна липсата на пространни описания на героя, той е представен само с онези свои черти, които могат да окажат влияние върху развитието на сюжета.

Останалите три стиха от първата строфа и цялата втора строфа потвърждават твърдението ни, че героят е представен само с онези свои особености, които имат отношение към характеризиране по-скоро на ситуацията, отколкото на него самия. За размерите на лирическа творба, състояща се от 48 стиха, отделянето на цели седем от тях за описание-характеристика на героя не е никак малко. Но какво научаваме от тях? Че героят е потънал в кърви, че лежи и пъшка, че има дълбока рана на гърдите, че е млад и силен, че е захвърлил пушката и сабята си, че очите му тъмнеят, а главата му се люшка, а устата проклинат цяла все-

лена. С изключение на определенията „юнак във младост и сила мъжка", всички останали характеристики са функционални по отношение на основния мотив – лежащият на планината народен водач, който все още е жив и от това ще произтекат важни за цялата общност последствия. А ако вземем предвид социалното въздействие на мотива, ще видим, че и определенията „млад" и „силен" също са функционални на мотива – само младият и силен народен водач може да реализира космогоничния замисъл. Така че и с оглед на жанровата логика, формираща семантическите и въздействените аспекти на творбата, ударението задължително би трябвало да падне върху израза „жив е".

С втората строфа е свързана и другата проблемна точка в текстологичния анализ. Става дума за израза „на друга сабя в надве строшена", респ. „на друга сабя надве строшена". Както посочва Илия Тодоров[28] в две от трите прижизнени публикации изразът е „в надве", а в публикацията във в. „Независимост" е „на две". Според автора тази поправка е дело на Любен Каравелов. Както признава сам Тодоров, Каравелов се е оказал прав по отношение на езиковото развитие. Но не и по отношение на ударенията и интонацията.

Въпросът наистина е важен, доколкото от това дали изразът ще бъде изписан „в надве" или „надве" (респ. „на две") зависи къде ще падне ударението. При „в надве", то задължително е на първата сричка „надве", докато при втория случай може да се мести, което се отразява и върху разделното изписване на двете съставки – „надве" или „на две". Ето какво казва по въпроса Илия Тодоров:

> Ето защо не са прави онези съвременни издатели на Ботевите стихотворения, които смятат, че „еволюцията на езика ни в случая допуска нормализацията на този стих, още повече, че предлогът „в" няма звукова стойност". Важното тук е мястото на ударението – именно то е, което определя ритъма на стиха. Ние нямаме право да заставяме Ботев да произнася „надве" вм. „надве", както нямаме право да го караме да произнася „София" и „Българийо", вм. „София" и „Българийо" според справедливата забележка на Кр. Куюмджиев[29].

Тодоров е прав, че проблемът наистина е в мястото на ударението и в определяния от него ритъм на стиха, но за съжаление неговата констатация не е подкрепена от анализ – интонационен и ритмичен. А този анализ би показал, че всъщност произнасянето на израза с различно място на ударението би дало два съвършено различни резултата.

В първия случай – при пеене – ударението ще трябва да прозвучи „в

[28] **Тодоров**, И. Някои текстологични проблеми..., с. 45.

[29] Пак там, с. 46.

надве“ или „надве“, защото само така ще съвпадне с ритмическата схема на мелодията. При това на всяка възможна мелодия, защото ударението пада върху първата сричка след цезурата и следователно винаги ще бъде в първа позиция на новия музикален такт – основното акцентувано място в музикалната фраза. Ако разгледаме стиха сам по себе си, този факт едва ли би бил от голямо значение, но ако го поставим в контекста на цялата строфа ще забележим следното:

На една страна // з***аа***хвърлил пушка,
на друга сябя // н***аа***две строшена;
очи тъмнеят, // гл***аа***ва се люшка,
уста проклинат // ц***яя***ла вселена!

Темпоралното удвояване на първата сричка в сравнение със следващите две е начин за осигуряване на ритмична стабилност дори и тогава, когато ударението не съвпада със силната позиция. В този случай две от ударенията съвпадат („надве“ и „цяла“), а две – не („захвърлил“ и „глава“). Ритмичният автоматизъм на мелодията обаче ги уеднаквява, независимо както от лексикалното, така и от синтактическото, семантическото или емотивното ударение на фразата. Следователно формата „в надве“ или „надве“ ще бъде по-подходяща за песенния, т.е. за архаичния тип ритмика.

Съвсем друга ще бъде логиката обаче, ако прочетем същите стихове говорно. При речевата реализация на преден план излизат, както Рая Кунчева убедително показа, интонационно-синтактичните или интонационно-емотивните аспекти на ритмиката. В този смисъл, от това къде ще падне ударението до голяма степен ще зависи интонационният контур на фразата и на цялото изречение. А какво имаме във втората строфа? Тя цялата представлява едно изречение, съставено от пет отделни фрази, всяка от които описва един аспект от състоянието на героя. Връзката между тях е съединителна, което отговаря на речевото действие „изброяване“. Когато имаме изброяване, интонацията на всяка от средищните фрази ще бъде полуизреченска, за да се маркира незавършеността на изречението и да се подхрани очакването, че има и още нещо, което трябва да се прибави. А в стиховата реч принципната еднотипност на фразите по необходимост води и до еднотипност най-малкото в ритъма на полустишията. И наистина, ако поставим ударенията, ще видим, че вторите полустишия оформят забележителна ритмична симетрия:

На една страна // захвърлил пушка,
на друга сябя // надве строшена;
очи тъмнеят, // глава се люшка,
уста проклинат // цяла вселена!

Във вторите полустишия на първите три стиха, представящи незавършените фрази от изброяването, ударението пада на втората сричка след цезурата, което подпомага реализирането на възходящата линия на интонацията, но и още нещо – подчертава в ритмично отношение еднаквостта и симетрията на отделните елементи на изброяването. Само в последния стих ударението пада върху първата сричка след цезурата („цяла“) и по този начин подпомага реализирането на низходящата (завършваща) интонационна линия, от една страна, а от друга – ритмически се отделя от еднотипните предходни полустишия. Така фразовото ударение вече е синтактически, семантично и емоционално мотивирано. Само че, за да се постигне това, е необходимо изразът да се произнесе „надве“ или „на две“, както впрочем това става напълно несъзнателно в съвременната речева реализация на Ботевата творба. Четецът или декламаторът се придържат към обичайната интонационна рамка на българското изречение и съвсем спонтанно произнасят ударението на втората сричка. А това, както подчертах, е характерна особеност за модерния тип ритмическа организация.

Или, с други думи, ако искаме да запазим основния принцип на Ботевата поетика – да се използват такива форми, които да дават възможност за реализация както на архаичния (песенния) тип ритмика, така и на модерния (речевия) тип, ще трябва да приемем изписването „надве“, без „в“, което фиксира ударението на първата сричка. Формата „надве“ дава възможност за произнасяне на ударението както върху първата, така и върху втората сричка, което всъщност е възможност за реализиране на принципите на двата различни типа поетика.

Така стигаме до третия, най-оспорван случай на текстологично разминаване – формата „земя и небо“. Както Илия Тодоров правилно предполага[30], тази поправка се е наложила, за да отговори на песенната форма на битуване на Ботевите стихове, въпреки че и в трите авторски редакции неизменно се появява „нормалното“ „земя и небе“. И ако единственият критерий на текстологичния анализ е авторската воля, то неговото настояване да се съхрани автентичният текст, е правомерно. Въпросът обаче е как да тълкуваме понятието „авторска воля“ или „авторска интенция“. Дали в буквалния смисъл, или по-широко – като реализация на един основен принцип на поетиката. Ако приемем буквалното значение, нещата са ясни. Но, ако се придържаме към принципа, то тогава те ще изглеждат по друг начин.

В архаичния тип художествено съзнание употребата на „небе“ или „небо“ е принципно еднаква, доколкото в този тип съзнание все още ня-

[30] Пак там, с. 41.

маме стилово разграничение. В този смисъл предпочитането на „небо“ ще се мотивира единствено от мястото на ударението – на предпоследната сричка от полустишието. Така ще съвпаднат музикалният и лексикалният акцент. В своята статия „Вик и мълчание в лириката на Ботев“[31], Никола Георгиев обръща внимание на този въпрос, като отбелязва, че „ритмовата полустишна група „земЯ и нЕбо“ се появява в „Хаджи Димитър“ двадесет и девет пъти, а на „земЯ е небЕ“ – само осем. Следователно с промяната на „небе“ в „небо“ полустишието се подвежда към представителната ритмова група в стихотворението – нещо не съвсем маловажно сред обяснителните генетични фактори“[32]. Обяснението е вярно, но според мен е прекалено сложно. Далече по-просто би било да се каже, че в този случай имаме ударение на предпоследната сричка преди цезурата – както видяхме, това е устойчива тенденция в стихотворението (36 безспорни и 5 възможни случая от общо 48 стиха).

Упоритостта, с която издатели и публика настояват на формата „небо“ обаче, не е само ритмически мотивирана. Работата е там, че по времето, в което е извършена замяната, поетическите форми започват да държат сметка и за стилистичната маркираност на лексикалните единици. С други думи, да прилагат принципите на модерния тип художествено съзнание. За разлика от стилистично неутралната форма „небе“, формата „небо“ има ярък стилистичен облик. А за строфата, в която тя се среща, този облик е от решаващо значение, доколкото цялото изречение „Този, който падне…“ има подчертано обобщителен, „космогоничен“ характер. Впрочем, Никола Георгиев е изяснил достатъчно задълбочено в посочената статия стилистичната функция на „небо“. Така че произнасянето на „небо“ вместо „небе“ е начин да се реализира основният принцип на Ботевата поетика – съвместяването на архаичния и модерния тип художествено съзнание – породената от нуждите на ритмическия автоматизъм (архаично съзнание) замяна на „небе“ с „небо“ придобива стилистично значение, което е проява на модерния тип поетика.

Интересно потвърждение на този извод намираме в двете стихотворения на П. К. Яворов – „Към върха“ и „Угасна слънце“, за които критиката отдавна е открила, че са реплика на „Хаджи Димитър“. Михаил Неделчев дори ги нарича „сериозна пародия“[33]. И в двете стихотворения, в много сходна на описаната в „Хаджи Димитър“ ситуация, намираме употребата на „небо“ вместо „небе“:

---

[31] **Георгиев**, Н. Вик и мълчание в лириката на Ботев. // Христо Ботев. Нови изследвания. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1990, с. 189–213.

[32] Пак там, с. 196.

[33] **Яворов**, П. К. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1977, с. 460 и 472.

А ето и върха! Надоле окото
напразно през облак ще дири простор,
отгоре еднакво далеч е небото,
загадка бездънна пред слабия взор...
(„Към върха")

Угасна слънце, няма я луната,
в небо звезди не ще изгреят пак!
И аз лежа безсилен да се дигна
изпод нависналия леден мрак.
(„Угасна слънце")

Още веднага можем да забележим, че в „Към върха" употребата на „небо" вм. „небе" може да намери формално обяснение – по този начин се получава рима (ок***ото*** / неб***ото***). В „Угасна слънце" обаче е все едно коя от двете форми ще се употреби – и при двете ударението ще падне на втората сричка и така ямбическата стъпка ще бъде спазена. С други думи, можем да допуснем, че предпочитанието към „небо" вм. „небе" има стилистична мотивировка. А тя, освен присъщата ѝ стилистичната функция в Ботевия текст, ще има и задачата да насочи читателското възприятие именно към този текст и по този начин да разкрие пряката връзка на Яворовите стихове с Ботевите мотиви.

Но защо, ще попита убеденият защитник на „авторската воля", Яворов е сметнал „небо" за Ботев израз, вместо автентичното „небе". Можем да предположим, че за това роля е изиграла издателската ситуация в момента. През 1905 г., когато са писани двете Яворови стихотворения, изданията, съхраняващи автентичния Ботев текст, са били само трите прижизнени редакции и редакцията на Захари Стоянов. Всички те обаче са били малко или повече недостъпни за широката публика поради недостатъчния си тираж. За сметка на това, както показва Илия Тодоров, по това време са били достъпни различни песнопойки, христоматии и стихосбирки, в които замяната е била вече налице. Можем да предполагаме, че Яворов не само е използвал някое от тези издания, но се е облягал и на факта, че формата „небо" си е автентично ботевска. Защото нейният ярък стилистичен облик ѝ позволява да бъде лесно разпознавана и идентифицирана, за разлика от безличното „небе". Вероятно същите са били съображенията и на д-р Кръстев да предпочете тази форма, въпреки че е разполагал с автентичното издание на „Песни и стихотворения". Закрепването на „небо" в представата на публиката за Ботевия стил е сериозна стъпка към индивидуализирането и персонифицирането му – една от най-основните характеристики на индивидуално-творческото художествено съзнание.

БАН БИБЛИОТЕКА

Така виждаме, че замяната на „небе“ с „небо“, първоначално мотивирана от нуждите на архаичната поетика (запазване на ритмичния автоматизъм с ударение на предпоследната сричка преди цезурата), почти веднага добива и важно стилистично значение, което е белег на модерната индивидуално-творческа поетика. Така публиката сякаш е показала и на самия автор, че в този случай не е могъл да реализира своя собствен поетически принцип – да обединява в единство формите на архаично и модерно художествено съзнание. Именно интуитивното усещане, че по този начин по-точно се реализира авторската интенция, е причината формата „небо“ така устойчиво да се съхрани, а не „издателската инерция“ и други подобни формалистични обяснения.

С тези три примера се постарахме да илюстрираме начина, по който в най-дребния детайл на стилистиката и ритмиката се осъществява вътрешното взаимодействие между двата художествени модела, изграждащи напрегнатото единство на Ботевата поетика. В различните битийни модуси на неговите текстове те получават различна тежест. Понякога изпъкват по-скоро архаичните аспекти, друг път – по-скоро модерните. Но никога това единство не се разкъсва.

TERESA DOBRZYNSKA

The motives of eyes, blindness and light in late poetic works of Czeslaw Milosz

Visual perception and its accompanying cognitive processes form an extremely important area of human activity – the space of solidified scenarios of behaviour and remarkable interpretative activity that accompanies specialised texts. It is an area where the biological human nature – the nature of a being that has got the sense of sight and is capable of using it on a large scale – is subject to cultural regulations, influenced as it is by social practices, and resulting from development of various visual techniques. The relevance of this sphere is testified to by consolidated convictions about an optic or visual nature of cognition, reflected in the notions as fundamental to any utterance and work of art as 'point of view' or 'perspective'/'prospect'; and, similarly, by abundance of linguistic metaphors and poetic methods of depiction, based upon the domain of sight. The motifs of eyes, seeing, viewing, watching, looking at oneself and others, appearance, visualisation, image and imaging, reflection and mirror – as well as the oppositions: blindness, overlooking, creation of false images and apparent reflections, and emergence of erroneous concepts, images or depictions – appear in myths and fables, forming the subject of philosophical analyses and the source of multiple fictional threads unfolding in literary pieces and various works of art.

The conglomerate of notions and ideas referred to hereinabove has formed a dateless subject of reflection among philosophers and a perennial object of interest to anthropologists, literary students and art critics, including theoreticians of modern visual arts, such as photography or motion picture. To refer to a reasonably selected and representative set of elaborations upon the area in question would be out of anyone's reach as they appear in enormous numbers; moreover, the selection of the subject-matter and direction of analysis is conditional upon scholarly discipline, the researcher's outlook or aesthetic assumptions forming the foundation of a given artistic current. The collective-author volume *Sight and Meaning*[1], recently prepared by Bulgarian and Polish research teams, conceived and co-edited by Professor Raya Kuncheva, is an attempt at outlining the notional field of our interest, putting forth a handful of afterthoughts on its individual constituents.

Let us take a look at this rich area of notions and ideas, or indeed at its certain

[1] Sight and Meaning / Взгляд и значение, ed. T. Dobrzyńska and Raya Kuncheva, Sofia, in print.

selected fragments, from the perspective (or viewpoint[2]) of experiences and reflections of a single man – Czeslaw Milosz. The subject of our inspection here is the late period of this outstanding Polish poet's output, as recorded in his volume *Druga przestrzeń* ['The Second Space'] (2002) and in the posthumous *Wiersze ostatnie* ['The Last Poems'] (2006), whose content and layout have been worked out by their pietistic editor[3]. The period is one when Milosz, ninety years' old then, grows aware of the sharpness of his sight – so important to man's contact with the world – getting deteriorated. This particularly nasty experience incites him to certain essential reflections and revaluations.

In one poem written in that period, the aged poet talks to his own eyes, approaching them as autonomous beings and addressing them in much a respectful manner:

Eyes[4]

My most honourable eyes, you are not in the best of shape.
I receive from you an image that is less than sharp,
And if a colour, then it's dimmed.
And you were a pack of royal greyhounds once,
With whom I would set out early mornings.
My wondrous quick eyes, you saw many things,
Lands and cities, islands and oceans.
Together we greeted immense sunrises
When the fresh air set us running on trails
Where the dew had just begun to dry.
Now what you have seen is hidden inside me
And changed into memories or dreams.
I am slowly moving away from the fairgrounds of the world
And I notice in myself a distaste
For the monkeyish dress, the screams and the drumbeats.
What a relief. To be alone with my meditation
On the basic similarity in humans
And their tiny grain of dissimilarity.
Without eyes, my gaze is fixed on one bright point,
That grows large and takes me in.

July 22, 2001

[2] These categories, similarly to the expressions "Let us take a look at ... ", "subject of our inspection" are obviously the specific realisations of the notional cognition-modelling metaphor 'TO SEE IS TO KNOW' [which in Polish appears as an interesting pun: 'widzieć to wiedzieć'].

[3] See **Milosz**, C. Druga przestrzeń ['Second Space'], Wydawnictwo Znak, Kraków 2002; idem, Wiersze ostatnie, collected, rewritten and dated by Agnieszka Kosińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

[4] English translation by the autor & Robert Hass, quoted after: **Milosz**, C. Facing the River. New Poems. Hopewell: The Ecco Press 1995.

This poem describes the role of the eyes in the earlier periods of the poet's life through the reference to three spheres of experiencing things. First, the experience of a young huntsman who comes out for hunting at dawn with a pack of greyhounds; then comes the experience of a man travelling across continents and receiving many impressions; lastly, the experience of a physically fit man, practicing his jogging at sunrise, with the morning dew not yet dried. In those three situations, the eyes prove to be capable of making observations efficiently and providing experiences – including aesthetic impressions. All those situations are grounded in Milosz's personal experiences he has been through at various times and in various places: from pre-war-time Polish eastern borderland area to America; since these situations prove typical to the lifestyles of specific milieus, they are part of certain cultural circumstances. Hunting with greyhounds evokes a recollection of Polish landed-gentry customs – hunting expeditions of a young master, the thing Milosz was through in his youth years, in Lithuania[5], which did not differ much – probably just scale-wise – from the greyhound-led hunts described by Adam Mickiewicz in the epic *Pan Tadeusz*, or the hunts with hounds, as recorded in Stefan Żeromski's novel *Popioły* ['The Ashes'] – with its famous opening sentence: "Ogary poszły w las" ["The hounds rushed into the forest"]. The situation of wanderer was, in turn, shared by many a person contemporary to Milosz, as they moved from one country or continent to another: the lot of post-war émigrés (and of earlier ones too, albeit those ones travelled not that intensively), and of travellers and tourists using the opportunity of learning the world. Lastly, jogging in the morning is a form of practicing a sport that was initially popular in the United States, as portrayed e.g. in the movie *Forrest Gump*, and subsequently in several countries of the Euro-American civilisation circle. In Milosz's concept, this type of physical activity is enriched by a spiritual dimension. Rather than being a mere morning jogtrot, the run is justified by the opportunity it provides to contemplate 'immense sunrises' – where there is nothing to becloud the horizon, the running man experiences the joy of direct contact with nature, moving along "trails where the dew had just begun to dry".

The richness of experiences acquired owing to the eyes has been cognitively processed and consolidated in the poet's memory. Now, those experiences are back with him, reproduced in his dreams (understood in their literal shape or appearing in the form of daydreaming or visions – in his 'mind's eye', as Shakespeare would put it[6]). The impression-acquiring eyes turned out to be equally efficient in their searching as the hunting hounds running in all directions and nuzzling

[5] Cf. e.g. the poem *Jak można zapomnieć* – cf. **Milosz**, C. *Wiersze* ['Poems'], vol. 2, Krakow-Wroclaw: Wydawnictwo Literackie 1984. The poem mentions the names of many a dog that accompanied the author in hunts and roams.

[6] Cf.: "HAMLET: My father! – methinks I see my father. – HORATIO: O where, my lord? – HAMLET: In my mind's eye, Horatio". W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2.

for the game. They did have opportunities to watch the varieties of the world – like travellers moving across many countries. They also could experience delight while contemplating sunrises, i.e. watching the cosmic phenomenon meaning the reappearance of brightness – doing which is not quite usual with dwellers of cities, constrained as they are within tightly developed areas.

Let us memorise this association between the eyes and brightness, light and the sun. It is significant to Milosz's course of thought and is expressed in his other poems too.

These identified characteristics of the sight of a young (or at least mature) man, the efficiency of his eyes capable of grasping the wealth of impressions, curious about the surrounding world, full of a joie-de-vivre and captivated with the beauty of phenomena – all this forms a transient status, a good that has been lost. Once the old age comes over, the eyes loose their perceptive capacity and transmit a blurred turbid-coloured image: "I receive from you an image that is less than sharp, // And if a colour, then it's dimmed". These symptoms of gradual loss of sight are combined with meaningful afterthoughts and revaluations. On the one hand, the aged poet values high the images recorded in his memory, whilst on the other, feels a relief based on not having to partake any more in the blusterous 'fairgrounds of the world'. Deprived of the ability to see images, he has paradoxically preserved his ability to look: "Without eyes, my gaze is fixed ..." This 'fixed gaze' is of a very special sort, being a form of focusing the cognitive powers on a single – bright – point and a sense of contact with pervasive light.

The 'seeing blind man' paradox contained in the phrase "Without eyes, my gaze is fixed ..." has an ancient tradition behind it in the European culture, and relates to identification of acquisition of knowledge with visual perception. This notional metaphor is unfolded in comprehension of knowledge in terms of light; hence, science and learning as the enlightenment of mind. As 'seeing in a clear way', understanding becomes – by way of notional projection – a specific sort of seeing, differing however from ordinary visual perception which is limited to recognising things illuminated with physical light. Ordinary superficial view, focused on appearances and not infrequently leading to cognitive errors, is juxtaposed here with in-depth mental inspection – penetrating through the nature of things and reaching for the truth, thus enabling to see clearly. Seeing as understanding or comprehension has since the earliest times been extended to ability of pervading secrets, guessing the future – clairvoyance. For this type of seeing, eyes are not indispensable and can even be a hindrance. Juxtapositions of this sort underlie the idea of blind clairvoyant sage – a topos applied in Sophocles' *Oedipus Rex*, impersonated by Tiresias the augur. Oedipus, who makes himself blind, confirms that a notional configuration of this sort does exist and the two types of view or inspection are discernible.

In his analysis of the archaic senses of the Sophocles' tragedy, Sergey Averintsev considers the relation between seeing and knowing, as solidified in an archaic system of ideas and rooted in the Old-Greek language. Yet the scholar stipulates that "looking into the outside, the sight bears an outer knowledge, one that focuses on the surface of things"[7]. Following up this direction of thinking, the Greek culture created an opposition of (optical) seeing of appearances and (mental) seeing of things essential.

> There exists in the Greek culture [...] countervailed comprehension of visuality as an empty delusion. [...] In terms of this concept, that is, the one who unmasks the invisible, the contemplator of the essence, ought to be blind. The oracular Tiresias, the oracular Homer, and the oracular Demodocus were all blind. Of Tiresias, it is moreover known that he had lost his sight in parallel with receiving the gift of prophesying; Homer says of Demodocus that he had been blinded by a Muse, which tended to be readily referred to Homer himself. This symbolism was interestingly generalised thereafter by the Greek philosophy. [...] Particularly colourful is the known story of Democritus who is said to have gouged out his eyes so he could see the invisible more clearly. Distrustful toward this legend, Plutarch has conveyed it thus: "So, although what they say about Democritus is untrue, namely, that he had voluntarily taken his own sight [...] – this to prevent the eyes from disturbing the peace of thought, by incessantly calling it out, instead of letting it quietly stay at home and take care of matters spiritual"[8].

Recognition of the two types of seeing leads to an ironical confrontation of Oedipus – seeing but blinded with appearances, and Tiresias – blind but capable of seeing the deep meaning of phenomena. Seeing appearances gets disgraced as to its cognitive function. Oedipus pricks out his eyes as he is eager to really see through!

Let us now get back to the situation described in the Milosz poem. The aged poet is losing his sight but at the same time has his gaze "fixed on one bright point" – the gaze being his mind's eyes, the inner cognitive powers. It is these mental powers that enable him to e.g. ponder "On the basic similarity in humans // And their tiny grain of dissimilarity". Like it has happened with the seeing, the sense of brightness or clarity and light has been split meaning-wise. These are no longer just physical phenomena, but instead, spiritual qualities attracting humans due to their peculiar value: the poem's character's gaze is „fixed on one bright point" and cannot get distracted from it.

The notion of brightness, or clarity, is at times referred culturally to the

---

[7] See: **Averintsev**, S. *W poszukiwaniu symboliki mitu o Edypie* ['In search of the symbolism of the Oedipus myth'], in: idem, *Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)* ['On the crossroads of traditions (essays on early Byzantine literature and culture'], transl. into Polish, introduction and biographical notes by D. Ulicka, PIW, Warszawa 1988, s. 166.

[8] **Averintsev**, S. op. cit., pp. 167–168. Quote after Plutarch – cf. idem, *De curios*, 12, p. 521ff. (Plutarch, *On Inquisitiveness*, in his *Moralia*).

sphere of cognition – indeed, a clear and undoubtful one, as in the phrases: "I've got a clear idea of what this means"; "This matter remains unclear to me"; a 'dim', i.e. uneducated, person; etc. Brightness/clarity and darkness are also the carries of symbolic meanings regarding the moral: it is an archetypal symbolism which is also present in C. Milosz's output. In his poem *Człowiek wielopiętrowy*[9], the brightness (of a dawn) and darkness appear in conjunction with a spatial symbolism: 'up'/'down', displaying the analogous meanings:

A multi-storeyed man goes along,
the chilliness of dawn in his upper storeys,
and down there
are dark rooms
you'd be frightened to walk into[10].

These meanings of brightness/clarity – be it cognitive or good-related – is not what the poem *Oczy/Eyes* is about. Milosz's poetry is not confessional, or confinable to limits of traditional confessions; moreover, the aged poet presents in his last pieces a degradation of physical powers and the misfortunes of senility – without concealment and in a shocking fashion – finding, with bitter irony:

What do the heavenly powers say?
They stroll around, watching[11].

Nonetheless, in his numerous late-date texts noticeable is a great desire for transcendence – for contact with divine providence, one that he could feel in his childhood years as 'the Presence', remaining virtually incapable of identifying it completely with some canonical religious concept. For one thing, then, the poet perceives life as a "revolution of the seasons, descent into the earth"[12], for another, he draws a picture of Paradise with a sky "whereon the sun stands for love"[13].

It is this sunlit aura, the light of the early morning, emanation of brightness that expresses the spiritual states accompanying one whilst approaching the transcendental powers[14]. In the poem under analysis, there is the 'bright point', expanding and overwhelming the troubled old man. The brightness is caught

---

[9] From the volume *Druga przestrzeń*, which also contains the poem *Oczy* [*Eyes*].

[10] English translation of this and another short fragments by Tristan Korecki.

[11] See poem *Degradacja*, in: *Druga przestrzeń* collection.

[12] Ibidem.

[13] See poem *Ja*, in: *Druga przestrzeń*.

[14] On discussing the symbolizm of light, Władysław Kopaliński, the outstanding Polish lexicographer, enumerates its symbolic meanings such as e.g.: eternity, spirit, impalpability, immateriality, life, happiness, glory, God, Christ, heaven, sanctity, enlightenment; cf. **Kopaliński**, W. *Słownik symboli* ['A Dictionary of Symbols'], Warszawa 1990; entry: ŚWIATŁO ['Light'], p. 415.

sight of in spite of weakened visual acuity. The image of it is remindful of descriptions of brightness getting revealed in experiences of dying people – as reproduced by those who were meant to be back from their 'life after life', once their consciousness was regained.

But the experiences described by Milosz do not need to be made that specific. He has expressed, in archetypal terms, the state of final coalescence with what is good, with an emanation of divine love. While losing his physical sight, an old man, anguished with powerlessness, has regained the clarity of seeing the utmost good and love.

Unification with brightness/clarity is not equivalent here to a much resigned acquiescence to irresistible death, at the loss of corporal powers and inability to enjoy the life[15]. Brightness discloses itself here as a force that attracts man, extricating him from anguish, and liberating him. A contact with it has clearly certain religious implications – it is the ascension, of a sort. It is accompanied by inner peace and a sense of having grasped the truth. In his poem *Późna dojrzałość/ Late Maturity* (published in the same collection), the poet says:

> Not quite hastily, only when approaching age ninety, the door
> opened inside me and I entered the clarity of morrow.

"The door" which „opened" to reveal spiritual spaces of a sort, enabling to understand what has once been inaccessible, means a state equivalent to eyes opened to hitherto-unconceivable dimensions of being. We reassume at this point the figure of blind sage – the paradox of regaining the acuity of seeing upon loss of the physical sight. Rendering oneself subject to emanation of light means unification with transcendental powers; hence, the accompanying internal peace and joy.

The image of "one bright point", extending and overwhelming the old man getting blind, contains yet another paradox – one of an infinitely capacious point that, as we are taught by geometry, is dimensionless, after all. Although the cosmogony of our time accepts the theory of a point-confined commencement of the universe and gradual expansion of matter, the imaging offered by Milosz does not imply astronomical references of such clarity. Rather than that, it is set in the tradition of images of sacrum as expressed in a series of oxymoronic phrases in the Christmas carol *Bóg się rodzi* ['God is Born] by Franciszek Karpiński, with its "Power Trembles, // The fire subsides, the splendour is veiled, // the Infinite is encompassed". A similar association of physical blindness with seeing of another sort – a 'new sight', and a similar identification of God with the sun, can be found

[15] Such sense of the conclusion of the poem Eyes has been suggested by Ira Sadoff in his discussion of the content of the volume *Second Space*; Sadoff has found no religious thread therein, which in my view is a groundless approach. Cf. **Sadoff**, I. *Czeslaw Milosz and the Late Style*, 'The American Poetry Review', March/April 2007, vol. 36, Issue 2, p. 47.

in one of the pieces in the *Wiersze ostatnie* collection[16]. Symptomatically enough, the poem is written from the standpoint of a community, as is the case with group prayers or hymns:

With our faces turned toward Him,
Received have we a new sight, capable
of looking at the Sun.
Has it not been our utmost
desire, always,
to live and for ever dwell in clarity?
Blind, lame, spastic, twisted
living we were in the rigour of years being regained.
The past, the present and the future
were getting merged into a single quasi-time.
Things past, things present and those to occur
were appearing undiscernible.
We could understand our life at last,
With anything having contributed to it.

The thought of divine clarity brings about a hope in the difficult time of Milosz's late old years. More of a desire than ascertainment, perhaps, it is rooted in a torment and expressed in moments of despondence, "on the depths [...] of depression", when the poet "has cognised a world without a hope, / Its colour is green, like a day isolated from the sun by clouds"[17]. In search of a source of hope, Milosz turns to the centuries-old tradition of religious thought, as developed in various cultural circles. Using the language of psalms, he summons:

King of Brightness adopt me!
Giver of Mercy tie me around!
Amon, Zeus, Jehovah make me part of your choirs!

The much desired-for contact with Transcendent Powers is shown here with a bitter awareness of a deplorable human condition and in the sense of a community based upon basic existential experiences. The motif of light is dominant – in its archetypal symbolic meanings, made use of and extended over ages in liturgy and sacral art[18].

Light-related symbolism appears repeatedly in Milosz's works. We come across its arguably most beautiful wording in the opening phrases of the prayer-

[16] Zob. *** („Obróceni twarzami ku Niemu... ['With our faces turned toward Him ...']"), in: **Milosz**, C. *Wiersze ostatnie*, op. cit.

[17] See: poem *W depresji*, in: *Wiersze ostatnie*, op. cit.

[18] The art of stained glass in the Gothic era can be referred to here, along with solar symbols in Christian temples – so intensely present in the Baroque art – e.g. the 'radiant' window in the apse of St. Peter's Basilica in Vatican.

poem *Jasności promieniste* ['Rays of dazzling light'] which flashes also by a rich vowel and consonant instrumentation (especially in its Polish version)[19]:

Jasności promieniste,
Niebiańskie rosy czyste,
Pomagajcie każdemu
Ziemi doznającemu.

[Light off metal shaken,
Lucid dew of heaven,
Bless each and every one
To whom the earth is given.

The heavenly powers, called by their new name here – one that multiplies their blaze – are protective powers. A trustful prayer is said to them by those who, living on the earth, experience all the earthly things. The hope that the prayers will be answered is contained in the structure of the metaphorical images themselves: the rays radiating out of the source of light and the dews coming down from heaven, flow down toward the earth: they embrace it with their brightness and sprinkle it with refreshing drops of water.

[19] Published in: **Milosz**, C. *To*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2000; English translation by Jessica Fisher & Bożena Gilewska, quoted after: *New and Collected Poems 1931–2001*, Harper Collins Publishers, New York, 2001 p. 745.

ДЕЧКА ЧАВДАРОВА

Семантиката на август в руската поезия на XX век

Проследяването на семантиката на дадена дума в поезията може да ни даде представа за актуализацията на определени значения от нейния семантичен обем в кода на отделен автор или на литературно направление. Когато думата е заглавие на творбата, тя насочва към основната тема в нея – въз основа на стихотворения с едно и също заглавие се създават речниковите единици в речници на поетическия език[1]. Статиите от този жанр нямат за цел да представят семантиката (символиката) на думите / устойчивите мотиви в различните текстове – те илюстрират значението на думата чрез мястото ѝ в контекста на конкретна творба. Едва литературоведският анализ на тези текстове може да разкрие пред нас специфичните особености в поетическите интерпретации на една тема: сближаванията и разминаванията в тези интерпретации, „потърсеността" на едни конотации (символи) и непотърсеността на други. По такъв начин може да се създаде друг тип речникова дефиниция, близка до когнитивната, която би могла да влезе в речник на концептите в творчеството на един автор, на едно направление или национална литература.

Читатели на руската поезия предлагат в интернет своеобразна антология от стихотворения със заглавието „Август" – на М. Цветаева, А. Ахматова, К. Балмонт, О. Манделщам, Й. Бродски (този ред може да бъде допълнен с още примери) в руската поезия на XX век. Устойчивостта на темата за август в макротекста на руската поезия показва и цитираният „Речник на езика на руската поезия от XX век", в който е включена статията „Август", съдържаща цитати от стихотворения на Цветаева, Манделщам, Маяковски. Задача на настоящия текст е извличането на инвариантните значения и различията в семантиката на август в стихотворения на споменатите и други руски поети, въз основа на което да се предложи дефиниция на думата и да се разкрият

[1] Словарь языка русской поэзии XX века. Сост. Григорьев В. П., Шестакова Л. Л., Колодяжная Л. И., Бакеркина В. В., Рейм Т. Е., Фатеева Н. А. Москва, Языки славянской культуры, 2003.

смислопораждащите механизми в интерпретацията на темата. Текстът не си поставя за цел да предлага непременно нов прочит на творчеството на всеки конкретен автор.

Моят интерес към темата „август" в руската поезия първоначално беше породен от наблюдението за мястото на две нейни интерпретации – в две стихотворения със заглавието „Август" – в поетиката на символизма: на В. Брюсов и К. Балмонт. Стихотворението на К. Балмонт „Август" (1894) е изградено във формата на сонет („сонет" е и авторово определение). Един от основните мотиви в стихотворението е мотивът за хармонията и покоя, който в поетиката на символизма влиза в инвариантната опозиция *стихия – покой: Как ясен август, нежный и спокойный, / Сознавший мимолетность красоты./ Позолотив древесные листы, / Он чувства заключил в порядок стройный.* Значението „покой", изразено пряко чрез епитета „спокоен", се развива в текста в лексемите „порядък", „строен", „тих", отдих". В този контекст не се вписва значението „жега, зной", очакване за което поражда семата „лято" в семантиката на „август". Това мотивира отрицанието на зноя като атрибут на август в текста. Отрицанието е допълнено чрез въвеждането на антонима „прохлада", чийто положителен знак се засилва чрез фонетичното съзвучие на думата „ПРохлада", с думите „ПРелест" и „ПРостота": *В нем кажется ошибкой полдень знойный, – / С ним больше сродны грустные мечты,/ Прохлада, прелесть тихой простоты / И отдыха от жизни беспокойной.* Август у Балмонт се свързва и със съзряването, последвало цъфтежа. Значението „зрялост" крие в себе си и усещането за завършек, край. Така се изгражда семантична връзка между мотива за плодородието и мотива за прощаването, преходността: *В последний раз, пред острием серпа, / Красуются колосья наливные, / Взамен цветов везде плоды земные. / Отраден вид тяжелого снопа, / А в небе журавлей летит толпа / И криком шлет „прости" в места родные.* Значението „преходност" се съдържа в изразите „в последний раз", „прости", „мимолетность", а също така в образа на отлитащите жерави (в този контекст не „работи" митологичната символика на жерава). Значението „край" се асоциира с жътвата, за която загатва думата „сърп", припомняща славянското название на месеца – „серпень"[2]. В съзнанието на читателя може да възникне и митологичната символика на сърпа като атрибут на Хронос и по такъв начин ще се доутвърди представата за преходността. Мотивът за преходността от своя страна извиква значението

[2] Славянското название е запазено в украински, полски, чешки, словашки. В литературите на тези езици не би могла да възникне асоциацията на месец август с Рим. Ако в думата *август* значението *жътва* се поражда на конотативно ниво, то в думата „серпень" то се открива на ниво етимология.

„тъга“ („С ним больше сродны грустные мечты“), но тази тъга не носи дисхармония, тя е умиротворяваща – представа, към която насочва парадигматичната връзка между епитетите „грустный“ („тъжен“) и „отраден“ („радостен“).

Противоположен е образът на август в едноименното стихотворение на В. Брюсов от 1907 г. Основният мотив в тази творба е не покоят, а стихията като елемент на пира, изграден по модела на Анакреон. Пирът, в който участва лирическият „аз“, се съотнася с „пира“ на природата, а месец август се превръща в символ на този „пир“ и е персонифициран в кода на древногръцката митология като „юноша-сатир“: *Здравствуй, Август, венчан хмелем, / Смуглый юноша сатир! / Мы ковры под дубом стелем, / Мы в лесу готовим пир.* Паралелизмът между двата пира се развива въз основа на значенията „сок“ и „опиянение“: *Словно этот плод созрелый, / Лето соками полно! / Пей же с нами, чашей целой, / Вечно жгучее вино! [...] Август милый! Отрок смуглый! / Как и мы, ты тоже пьян.* Образът на целувката във финала на стихотворението скрито сближава любовния акт с опиянението от виното и подсказва сливането на гастрономичното с любовното наслаждение: *Припадая, как во сне, / Истомленным поцелуем / К обнажившейся спине* (Брюсов 1972:169). В контекста на творбата „работи“ значението „огън“, „зной“, което се крие в епитета „жгучий“ като определение на виното. Опиянението в изобразения свят се допълва от благоуханията и интензивността на колорита (злато, пурпур, синева): *Заплелись багрянцы клена / В золотую ткань дубов, / Но за ними – небосклон / Синий круг без облаков.* Колоритът се приписва на дърветата – дъба и клена: дъбът актуализира митологичната си символика на „безсмъртие“, „плодородие“, „световно дърво“, „мъжко начало“, връзката със Зевс в древногръцката митология; кленът извиква асоциацията с кленов сок, допълваща образа на пира, а с конотацията си „рускост“ вписва античния пир в руското пространство. Текстът на Брюсов (както и този на Балмонт), свързва август и с жътвата, чрез думите „сърп“ и „цеп“ („сърп“ и „бухалка“): *„Ты, серпы точивший в поле, / Ты, поднявший первый цеп“*. Конотацията „жътва“ („сърп“) в семантиката на август се оказва устойчив (инвариантен) елемент в интерпретациите на този летен месец. В стихотворението на Брюсов семантиката на жътвата се вписва в образа на пира, в който персонифицираният като сатир Август обединява жътваря със сатира, Хронос с Дионис.

Съпоставката между двете символистични интерпретации подсказва, че те, въпреки противоположния си смисъл, са съзвучни с поетиката на направлението като варианти на различна инвариантна симво-

лика в неговия код. В контекста на стихотворенията сходните мотиви актуализират различни значения от своята семантика. У Балмонт и Брюсов се оказва непотърсена конотацията „Рим" в названието „август" (макар че темата за Рим присъства в творчеството на Брюсов).

Мотивът за Рим се появява в стихотворението на Марина Цветаева „Август" от 1917 г. В текста на Цветаева названието на месеца извиква своята етимология и напомня за римския император чрез епитета „имперски" и израза „имперско име": *Полновесным,/ Благосклонным / Яблоком своим / Имперским, / Как дитя, играешь, / Август. / Как ладонью,/ Гладишь сердце / Именем своим имперским: / Август! – Сердце!*. Образът на август като дете, играещо си с „имперска ябълка", поражда семантична връзка между митологичната символика на ябълката – „плодородие", „безсмъртие" – и символиката на имперската власт в хералдиката[3]. Стихотворението на Цветаева влиза в междутекстова връзка със стихотворението на Манделщтам „С веселым ржанием пасутся табуны" от 1915 г., в което се изгражда образът на император Август и присъства изразът „державное яблоко": *Я вспомню Цезаря прекрасные черты – / Сей профиль женственный с коварною горбинкой!; Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы*. „Непотърсена" в контекста на творбата на Цветаева (и на Манделщтам) остава християнската символика на ябълката, която може да извика асоциацията на месец август с руското название на празника „Преображение Господне" – „Яблочный Спас". Значението „плодородие" в стихотворението на Цветаева се създава и чрез образа на гроздето („*Август – грозди / Винограда и рябины / Ржавой – август*"), но гроздето (виното) получава индивидуална, Цветаевска семантика, различна от тази в стихотворението на Брюсов (която цитира мита). Тази индивидуална символика се поражда чрез поставянето в един ред на гроздето с плодовете на офиката (рябина), заемаща в поетиката на Цветаева особено място на „ключова дума", концепт в художествената картината на света (внимание на концепта отделят както лингвисти, така и литературоведи[4]). Офиката в кода на Цветаева се съотнася с личната биография (раждането през септември,

---

[3] Интересно е, че „Рим" получава отрицателен знак в „Спомените" на М. Цветаева, в които се оценява В. Брюсов: „Три думи ни представят Брюсов: воля, вол, вълк (рус. волк). Триединство не само звуково – смислово – и волята е Рим, и волът е Рим, и вълкът е Рим". В тази интерпретация „воля" и „вол" разкриват същността на поета-занаятчия, Салиери (антипод на Балмонт като Моцарт), а вълк – етичната ощетеност (homo homini lupus est).

[4] Вж. **Ревзина**, О. Г. Тема деревьев в творчестве Цветаевой. // Труды по знаковым системам, Тарту, 1982, вып. 576, с. 141–148; **Губанов**, С. А. Эпитет в творчестве Цветаевой: семантический и структурный аспекты. Диссертация. Самарский государственный университет. Самара, 2009.

когато дървото дава плодове), с горчивината на собствения живот, както и на съдбата на Русия). В стихотворението „Август“ отсъства значението „горчивина“, но то се поражда чрез механизма на автотекстуалността – паметта за стихотворението „Красною кистью рябина зажглась“[5]. Със значението си „рускост“ офиката на поетесата е съотносима с клена на Брюсов (тези дървета, наред с брезата, се поетизират и митологизират в руската езикова картина на света, както и в литературата/изкуството). Изборът на клена у Брюсов и на офиката у Цветаева може да намери мотивировка в граматиката на текста: женският род на *рябина* засилва връзката между горчивите плодове на дървото и женската съдба. Образът на дървото (офиката) получава специфични конотации и чрез епитета „ржавый“ („ръждив“), определящ цвета на неговите плодове. Завоалираната семантика на този епитет се разкрива чрез междутекстовите връзки със споменатото стихотворение на Манделщам, в което присъства изразът „римская ржавчина“, насочващ пряко към пурпурния цвят на императорските одежди[6]. В контекста на темата „Рим“ епитетът може да активира и знанието на читателя за рижата коса на император Август. В своята интерпретация на стихотворението на Манделщам В. Террас посочва и друго значение на думата „ръжда“ – разпадането на римската цивилизация[7]. У Цветаева значението „разпадане, последен етап на културата“ би могло да се извлече от думата „късен“ („поздний“) като определение на целувките, мълниите и розите *Месяц поздних / Поцелуев, / Поздних роз и / Молний поздних!*. При такъв прочит на епитета „ръждив“ римската култура ще се окаже съотносима с природата и любовта въз основа на значението „преходност“. Семантичната връзка между колорита, плодовете, любовта, цветето, Рим се допълва на фонетично ниво чрез алитерацията: **р**жавый, **г**розди, вино**г**рад, **р**ябина, **р**оз, се**р**дце, импе**р**ский. Нов елемент в интерпретацията на темата (в сравнение със символистичната) е мо-

---

[5] „Мне и доныне / хочется грызть / Жаркой рябины / горькую кисть“. По-късно, през 1934 г., Цветаева свързва горчивината на офиката със съдбата на Русия в стихотворението „Рябину рубили зорькою“: „Рябина – / Судьбина / Горькая...Рябина / Судьбина русская“.

[6] При този тип интертекстуалност текстът Б затъмнява, или имплицира значенията на текста А, вместо да ги усилва или експлицира. Р. Коларов въвежда термините „творба-усилвател“ и „творба-експликатор“ в своето изследване на автотекстуалността (вж. **Коларов**, Р. Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността. С., Просвета, 2009).

[7] **Террас**, В. Классические мотивы поэзии Мандельштама. Пер. М. Э. Брандес. // Записки Мандельштамовского общества, т. 7. Мандельштам и античность. Сборник статей. Москва, 1995. (Оригинал в: Slavic and European Journal 1966, vol.X, 3, p. 261–267). Цит. по интернет издание, klassicheskie-motivy-poezii-osipa-mandelshtama, 05.01.2011.

тивът за звездната светлина[8]: *Август – астры,/ Август – звезды.* В текста може да се открие връзка между звездата и образа на императора Август, който имал на гърдите си родилни петна, напомнящи съзвездието „Голямата мечка" (вж. Светоний, „Дванайсетте цезари. Август"). В думата „звезда" също е закодирано значението 'плодородие' чрез механизма на метафората „ливней звездных", която сближава проливния дъжд със звездните лъчи: *Август! – Месяц / Ливней звездных!.* В кода на Цветаева актът на изливането означава щедрост, всеотдаване, творческа мощ: да припомним отбелязваната от изследователите семантика на морската вълна́, закодирана в името „Марина". Отчитайки инвариантите в поезията на Цветаева, извлечени от С. Елницкая, трябва да уточним, че „**лив**ень" попада в семантическото поле „съединение" („**слив**ане") от инвариантната опозиция *съединение – несъединение*[9]. На фонетично ниво думата „ливень" се сближава с думите „полновесный", „благосклонный", „яблоко", „ладонь", „гладишь", „поцелуй", чрез което се доизгражда семантичната връзка между любовта и плодородието. Мотивът за звездната светлина се доразвива и чрез езиковата игра с думите „астри" и „звезди", която се изразява в двуезичното назоваване на звездата („астра" на гръцки означава „звезда"). Наред с това думата „астри" запазва своята функция като название на цвете, в резултат на което звездата се свързва семантически с цветето, а образът на август обединява разцвета със звездната светлина. На семантично ниво думата „астри" се свързва и с „рози", и със „звезди", а „роза" от своя страна на фонетично ниво – със „**звез**ди". Изследователите на поетиката на Цветаева обръщат специално внимание на алитерацията – по думите на М. Гаспаров, в творчеството на поетесата „всяка дума е свързана с другите думи с по-малка или по-голяма по сила звукова – а, следователно, и смислова връзка, и всички тези връзки се възприемат като единна плътна мрежа"[10]. Ако обобщим направените наблюдения и свържем поетическия свят на творбата отново с устойчивите опозиции на поезията на Цветаева, анализирани в цитираното изследване на С. Елницка, бихме могли да впишем образа на август с неговите значения „разцвет", „плодородие", „любов", „звездна светлина" в сферата на истинния свят като въплъщение на идеалното, светлото, небесното – в противовес на материалното, мрачното, земното.

---

[8] След Цветаева свързването на август със звездите присъства у В. Маяковски: *Ночи августа / Звездой набиты нагусто.*

[9] **Ельницкая**, С. Поэтический мир Цветаевой. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 30. Wien, 1990, с. 31.

[10] **Гаспаров**, М. От поэтики быта к поэтике слова. // О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб, 2001, с. 136–149.

В представените поетически интерпретации на темата не попадат други потенциални конотации на август, които намират място в стихотворението на Пастернак „Август“ (1953). Това стихотворение е анализирано задълбочено в научната литература от гледна точка на кода на поета, на устойчивите идеи в неговото творчество и преди всичко съотношението смърт-възкресение, интерпретирано с евангелския код. Спецификата на интерпретацията на темата у Пастернак може да се открие и в особеното отношение на поета към природата, намиращо израз в осмислянето на собствената фамилия (вж. Маймескулов и отпратките към наблюденията на Е. Фарино[11], а също така анализа на честотността на лексемите от семантическото поле „растения“ у Н. Фатеева[12]). Тук ще отбележа в съпоставка с другите анализирани творби появата на мотивите за слънцето / жегата „проникло солнце утром рано“, „оно покрыло жаркой охрою / соседний лес, дома поселка“); прощаването (чрез повторението на „прощавай“ в обръщението към света); смъртта („имбирно-красный лес кладбищенский“, „стояла смерть среди погоста“), горчивината, социалното зло („годы безвременщины“), както и колористиката (охра, шафран, червено). В текста на Пастернак интерпретацията на август активира паметта за евангелския текст и православния календар – празника *Преображение Господне* на 6 август: *Вдруг кто-то вспомнил, что сегодня / Шестое августа по старому, Преображение Господне.* Мотивът за чудото на вярата (Таворската светлина) се отъждествява пряко с чудото на творчеството: „и творчество, и чудотворство“. Трябва да се подчертае, че идеята за Преображението и приобщаването към Бога намира не само пряк израз – тя е закодирана в образа на украсената с фигури курабийка или меденка („печатный пряник“[13]), на която се уподобява гробищната гора в джинджифилово-червен цвят („имбирно-красный лес кладбищенский“). Е. Фарино извлича от този образ значението „причастие“ въз основа на формата на курабийката като сърце и осмислянето на приобщаването към Бога като получаване на Господен печат[14]. Може да се добави, че знанието за рисунките и буквите, които се изобразяват на някои курабийки, активира у читателя символиката на Божието Слово и творчеството. Семан-

[11] **Majmieskułow**, A. Переделкино Бориса Пастернака. (Разбор цикла). Bydgoszcz 1994, с. 31–32.

[12] **Фатеева**, Н. А. Поэт и проза. Книга о Пастернаке. Москва, Новое литературное обозрение, 2003.

[13] В превода на стихотворението на К. Кадийски изчезва значението печат (слово) – „печатный пряник“ се превежда като „питка зачервена“.

[14] **Faryno**, J. Белая медведица, ольха, мотовилиха и хромой из господ. Археопоэтика Детства Люверс Пастернака. Stockholm 1993, с. 68.

тичната връзка между Бога и творчеството е експлицирана във финалното „и творчество, и чудотворство“. Като отчитаме и това, че гората се превръща в „печатный пряник“ под лъчите на августовското слънце, бихме могли да открием в текста и символиката на летния зной като Творец, открита от А. Майскулов в стихотворението „Летен ден“[15] – ако в това стихотворение слънцето е грънчар, покриващ с глазура тялото на лирическия „аз“, то в „Август“ то е художник-сладкар. В резултат върбящите из гробищната гора, която се е превърнала в „печатный пряник“, се докосват до смъртта, но чрез приемането на причастието побеждават смъртта и стават свидетели на Чудото. В контекста на тази интерпретация темата „Рим“ се оказва „непотърсена“. Ако сравним тази творба със стихотворението на Манделщтам „На розвальнях, уложенных соломой“, в което се съдържа пряко противопоставяне на Русия и Рим – „А Рим далече...“[16] – бихме казали, че у Пастернак Рим се оказва далеч не ценностно, а просто остава извън съзнанието на поета.

„Август“ на Ахматова е близък до този на Пастернак с мотива за смъртта, само че той е активиран от личната биография на поетесата: *И всех месяцев он страшней: / В каждом августе, Боже правый / Столько праздников и смертей.* Ал. Галич пише в предисловието си към стихотворението „Кресты, или снова август“, посветено на Ахматова:

> Анна Андреевна много се страхуваше от месец август и не го обичаше, смяташе го за нещастен и наистина имаше основания за това, защото през август е разстрелян Гумильов, на гара Бернгардовка, през август е арестуван синът ѝ Лев, през август излиза известното постановление за списание „Звезда“ и „Ленинград“ и т. н.

На смъртта в интерпретацията на Ахматова противостои, отново като у Пастернак, християнската идея, чиято поява е мотивирана от православния календар – но в съзнанието на Ахматова възниква и празникът Успение Богородично: *Разрешенье вина и елея / Спас, Успение... Звездный свод!.* Звездите в образа на август напомнят за стихотворението на Цветаева, но очароването на август, опиянението, се оказват илюзорни: *Претворялся лесом волшебным / Но своих он лишился чар.* Способността на август да бъде „целебна напитка“ в пространството на заточението („в тишине заполярных нар“) също се отрича от новата мъка („...Ты, новое горе / Душишь грудь мою, как удав“).

Сред представените досега интерпретации се откроява интерпре-

---

[15] **Majmieskułow**, А. Переделкино Бориса Пастернака. (Разбор цикла). Bydgoszcz 1994, с. 30.

[16] Вж. анализа на темата за Рим в стихотворението у: Ранчин А. Византия и Третий Рим в поэзии Осипа Мандельштама. // bibliofond.ru/view.asph?id=454688.

връзка с предишното стихотворение, цитира го почти дословно: *Пусть август – месяц ласточек и крыш,/ подверженный привычке стародавней, / разбрасывает в Пулкове камыш /и грохает распахнутою ставней.* Основна тема в тази творба е преходността, безследното изчезване. В интерпретацията на тази тема конотацията 'преходност' в семантиката на „август" („бушува вятър на изходе лято") се свързва с идеята за изчезването в битието на човека: *Но чувства наши прячутся не там / (как будто мы работали в перчатках) / И сыщикам, бегущим по пятам, / они не оставляют отпечатков; Придет пора, и все мои следы / Исчезнут, как развалины Атланты.* В този контекст автоцитирането може да се осмисли като оставяне на следа, а в цялостния текст да се открие борбата на паметта със забравата. Последната строфа съдържа пряко противопоставяне на тези две понятия: *Но раз в году ты вспомнишь обо мне / березой, а не вереском согрета / на Севере родном, когда в окне, / Бушует ветер на исходе лета.* Картината на света в стихотворението се допълва на ниво художествено пространство от противопоставянето на Севера (родното пространство) и Юга (Крим), при което своето е означено от брезата. Но семантичният контраст *береза – калуна* (рус. *вереск*) не се поддава на интерпретация с инструментариума на структурно-семиотичния метод, който е ефективен в някои от предишните случаи, представени тук (това подкрепя спора на Дж. Плат с А. Жолковски[18]). Съотношението *береза – калуна* не се вписва в рамките на нито една от възможните опозиции, набелязани в текста – *Север-Юг, свое-чуждо*: береза означава Севера и своето пространство, но калуна не е атрибут на Юга и не получава конотацията „чуждо". В контекста на темата за август *калуна* (*вереск*) може за означава „край на лятото", напомняйки за произлязлото от това название славянско име на месец септември – „вересень" (пол. wrzesień). Конотацията „край на лятото" в думата „вереск" ще разкрие семантичната ѝ връзка с израза „на изходе лято". Ако съотнесем *береза* и *калуна* (*вереск*) въз основа на това значение, *береза* би трябвало да актуализира символиката си „начало", „пролет", която обаче влиза в конфликт със семантиката на изразите „Север", „вятър", „край на лятото", определящи времето и пространството, означено от брезата. На синтагматично ниво *береза* и *калуна* се свързват с понятието „топлина": „березой, а не вереском согрета", което насочва към търсене на конотацията „топлина" в семантиката на тези названия, при което се активира т. н. „епизодична памет" (по И. Смирнов), опираща се на наблюденията над физическия свят (използването

[18] **Платт**, Дж. Отвергнутые приглашения к каменным объятиям: Пушкин – Бродский – Жолковский. // Новое литературное обозрение, 2004, 67.

връзка с предишното стихотворение, цитира го почти дословно: *Пусть август – месяц ласточек и крыш,/ подверженный привычке стародавней, / разбрасывает в Пулкове камыш /и грохает распахнутою ставней.* Основна тема в тази творба е преходността, безследното изчезване. В интерпретацията на тази тема конотацията 'преходност' в семантиката на „август" („бушува вятър на изходе лято") се свързва с идеята за изчезването в битието на човека: *Но чувства наши прячутся не там / (как будто мы работали в перчатках) / И сыщикам, бегущим по пятам, / они не оставляют отпечатков; Придет пора, и все мои следы / Исчезнут, как развалины Атланты.* В този контекст автоцитирането може да се осмисли като оставяне на следа, а в цялостния текст да се открие борбата на паметта със забравата. Последната строфа съдържа пряко противопоставяне на тези две понятия: *Но раз в году ты вспомнишь обо мне / березой, а не вереском согрета / на Севере родном, когда в окне, / Бушует ветер на исходе лета.* Картината на света в стихотворението се допълва на ниво художествено пространство от противопоставянето на Севера (родното пространство) и Юга (Крим), при което своето е означено от брезата. Но семантичният контраст *береза – калуна* (рус. *вереск*) не се поддава на интерпретация с инструментариума на структурно-семиотичния метод, който е ефективен в някои от предишните случаи, представени тук (това подкрепя спора на Дж. Плат с А. Жолковски[18]). Съотношението *береза – калуна* не се вписва в рамките на нито една от възможните опозиции, набелязани в текста – *Север-Юг, свое-чуждо*: береза означава Севера и своето пространство, но калуна не е атрибут на Юга и не получава конотацията „чуждо". В контекста на темата за август *калуна* (*вереск*) може за означава „край на лятото", напомняйки за произлязлото от това название славянско име на месец септември – „вересень" (пол. wrzesień). Конотацията „край на лятото" в думата „вереск" ще разкрие семантичната ѝ връзка с израза „на изходе лято". Ако съотнесем *береза* и *калуна* (*вереск*) въз основа на това значение, *береза* би трябвало да актуализира символиката си „начало", „пролет", която обаче влиза в конфликт със семантиката на изразите „Север", „вятър", „край на лятото", определящи времето и пространството, означено от брезата. На синтагматично ниво *береза* и *калуна* се свързват с понятието „топлина": „березой, а не вереском согрета", което насочва към търсене на конотацията „топлина" в семантиката на тези названия, при което се активира т. н. „епизодична памет" (по И. Смирнов), опираща се на наблюденията над физическия свят (използването

[18] **Платт**, Дж. Отвергнутые приглашения к каменным объятиям: Пушкин – Бродский – Жолковский. // Новое литературное обозрение, 2004, 67.

на споменатите дървета за отопление). Семантичното сближаване на *береза* и *калуна* (въпреки синтактичното противопоставяне – „а не“) неутрализира споменатите възможни опозиции между тях в цялостния текст. По такъв начин интерпретацията на август в стихотворението на Бродски създава нова, по-сложна картина на света, в която опозициите между топлина и студ, памет и забрава се оказват обезсилени.

Подтемата „август“ се появява и в стихотворението „Он знал, что эта боль в плече“ (1964–1965), чиято основна тема е физическата болка. Лирическият герой извиква в съзнанието си спомена за август (нарисуван пестеливо от поета с един щрих – копата сено) като противодействие на болката: *Он августовский вспомнил день / Как сметывал высокий стог / В одной из ближних деревень*. Побеждава обаче смъртта, разпадането, в чийто символ се превръща разсипващата се копа: (...) *а на / кого кричать, что свет потух, / Что поднятая вверх копна / рассыплется сейчас, хотя / Он умер* (...). По такъв начин на разпадането се оказват подвластни и природата, и човекът.

В стихотворението „Августовские любовники“ основна е темата за любовта, а подтемата за август се въвежда чрез епитета „августовски“, чиято семантика е подчертана чрез анафората – с израза „августовски любовници“ започват 1, 2, 4 и 7 стихове. Любовта в поетическия свят е плътоядна (*Вот цветы и цветы, и квартиры с новой любовью, / с юной плотью входящей, всходящей на новый круг*). Такава любов е мимолетна и обрича на самота: *Новый вечер шумит, что никто не вернется (...) / и не станет к тебе, и не станет, не станет ближе / чем к самим себе, чем к своим цветам, чем к самим себе*. Връзката между този образ на любовта и август се крие в разгула на сетивата (подобно на пира на сетивата у Брюсов, но вече и с отрицателен знак).

В поезията на Й. Бродски подтемата за август се вписва и в темата за Рим, както в стихотворението на Манделщам „С веселым ржанием пасутся табуны“. В цикъла „Римские элегии“ извикването на спомена за древния Рим и за месец август е мотивирано от личната биография на лирическия „аз“ – пребиваването в Рим през този месец. Основната идея в интерпретацията на Рим е докосването до вечността – идея, привлякла вниманието на много изследователи[19]. Бродски е особено близък до Манделщам с това, че и на двамата е чужда идеята „Москва трети Рим“,

[19] **Калашников**, С. Б. Образ культуры в „Римских элегиях“ И. Бродского. // Постмодернизм: pro et contra: Материалы Международной научной конференции „Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетия. Тюмень, 16–19 апреля 2002, вып. 2, с. 43–50.; **Мищенко**, Е. В. „Римские элегии И. А. Бродского в контексте литературной традиции. // Аспирантский сборник НГПУ 2002. Новосибирск, 2002, ч. I, с. 219–224.; **Нива**, Ж. Путь к Риму. „Римские элегии“ Бродского. // Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. Санкт-Петербург, АОЗТ, журнал „Звезда“, 2000, с. 88–93.

интересува ги културната памет, универсалността на културата[20]. Описанието на месец август се вписва в темата за Рим със своите значения 'застиналост', 'спряло време', двойничеството на лирическия „аз", страничеството, бездомността (метафората „пчела, забравила своя кошер"): *Месяц замерших маятников (в августе расторопна / только муха в гортани высохшего графина)./ Цифры на циферблатах скрещиваются, подобно / прожекторам ПВО в поисках серафима./ Месяц спущенных штор и зачехленных стульев / потного двойника в зеркале над комодом, / пчел, позабывших расположенье ульев / и улетевших к морю покрыться медом.* Отрицателният знак на понятията „спряло време", „смърт" се неутрализира от идеята за вечната красота и хармония – тази идея се развива в цялостния текст, но една от ярките ѝ илюстрации откриваме в петата елегия, в която се снема отрицателният знак на понятието „гниене" от израза „прелый воздух августа" („гнилият" въздух на август") и на понятието „жега" чрез образа на изкуството: (...) *и в горячей / полости горла холодным перлом / перекатывается Гораций.* Метафората „Хораций като студена перла се преобръща в горещата устна кухина" представя възприятието на изкуството като утоляване на жажда, като освежителна глътка и подсказва победата на вечното изкуство над смъртта.

В контекста на темата за Рим названието на месеца извиква образа на император Август, но, за разлика от стихотворенията на Манделщам и Цветаева, този образ се свързва не с държавността, а с любовта. При това любовта е въплътена в образите на жените, обичани от владетелите и обезсмъртени в статуи (Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина)[21], а самите владетели се изместват на втори план и чисто графически – имената им са написани с малка буква: *Вы – источник бессмертья: знавшие вас нагими / сами стали катуллом, статуями, трояном, / августом и другими.* В името „Август" И. Романова открива закодираността и на християнската тема: „(...) тази дума означава в превод на руски „божествен", което заедно с думата *серафим* ни подготвя за възприятието на християнската тема в цикъла, прозвучаваща с пълна сила в последната елегия"[22]. Можем да добавим, че по този начин Брод-

[20] Отсъствието на идеята „Москва – Трети Рим" у Манделщам отбелязва А. Ранчин в цитираната по-горе статия. Що се отнася до Бродски, според В. Кривулин неговата интерпретация на Рим е „все същата старомосковска мечта за „Третия Рим", която, впрочем, вече не може да се локализира в пределите на рускоезичния културен ареал, а настойчиво търси за своята реализация други езикови пространства". **Кривулин**, В. // *Петрополь*, № 7, Санкт-Петербург, 1997.

[21] Джонатан Плат пише за статуите у Бродски: „Бродски противопоставя не толкова статуята и човека, колкото смъртния човек, който гледа статуята, и човека, преминал през състоянието на статуя във вечността" (**Платт**, Дж. Отвергнутые ..., с. 195).

[22] **Романова**, И. В. Человек и история в римских элегиях Бродского. // shu.ru/old/arr/rffl/07.pdf.

ски съумява да обедини в интерпретацията на август образите на античността и християнството, присъстващи поотделно у Цветаева и Пастернак.

В стихотворението „Дождь в августе“ (1988) проливният дъжд загубва значението си ‘плодородие’, а метафорите, с които е описан, го извеждат извън природната сфера и го вписват в сферата на културата: той е отъждествен с шивачка, която шие на машина Зингер, на летописец – аскет (изразът „жадный до пищи постной“ влиза в противоречие със значението ‘плодородие’), а сравнението на писмото с вариола (оспа) („исперщляющий суглинок клинописью и оспой“) снема неговия ореол. Лирическият „аз“ не е в хармония с природата, за което загатва жестът на обръщане с гръб към прозореца, а репликата на близкия човек „Ну и ливень!“ („Ама че порой!“) засилва чувството за нарушена хармония между човека и природата.

Темата за август е основна в едноименното стихотворение на Бродски от 1996 г.:

Маленькие города, где вам не скажут правду.
Да и зачем вам она, ведь все равно – вчера.
Вязы шуршат за окном, поддакивая ландшафту,
известному только поезду. Где-то гудит пчела.

Сделав себе карьеру из перепутья, витязь
сам теперь светофор; плюс, впереди – река,
и разница между зеркалом, в которое вы глядитесь,
и теми, кто вас не помнит, тоже невелика.

Запертые в жару, ставни увиты сплетнею
или просто плющом, чтоб не попасть впросак.
Загорелый подросток, выбежавший в переднюю,
у вас отбирает будущее, стоя в одних трусах.

Поэтому долго смеркается. Вечер обычно отлит
в форму вокзальной площади, со статуей и т. п.,
где взгляд, в котором читается „Будь ты проклят“,
прямо пропорционален отсутствующей толпе.

В предложения обзор на темата няма да представяме цялостен анализ на стихотворението, още повече, че такива съществуват в научната литература. Един от изследователите на творбата – В. Можегов – разчита знаковостта на всеки отделен детайл и цялостния смисъл чрез асоциациите с множество текстове на други поети и на самия Бродски (макар че връзките на автотекстуалност с някои от представените

по-горе стихотворения не са прокарани)[23]. Интертекстуалността в поезията на Бродски е основен проблем в книгата на А. Ранчин[24]. Връзки с Данте, Шекспир, Пушкин прокарва и Н. Медведева, но с акцент на метафориката и „обратната перспектива" (по Флоренски)[25]. Тези и други изследователи[26] предлагат анализ на отделните мотиви в стихотворението. В контекста на темата за август в руската поезия сред тях ще откроим мотива за смъртта, сближаващ Бродски с Ахматова и Пастернак, но и показващ засиления трагизъм на нейното предчувствие, неуравновесено от вярата (за разлика от интерпретацията на Пастернак). Смъртта се разглежда като основна тема на творбата от всички нейни анализатори: по думите на В. Можегов създаденият у поета „август е последният проблясък на съзнанието преди окончателното му угасване", а според Н. Медведева „...именно съсредоточаването върху феномена на смъртта и смъртността определя магистралната стратегия на поета"[27]. В този контекст е значимо, че образът на дървото, присъстващ във всички стихотворения за август, също е натоварен със символиката „смърт" – това е брястът (докато у Балмонт и Брюсов дървото е символ на мировата ос, световното дърво). Други мотиви, свързани с мотива за смъртта, са отчуждението (поглед, в който се чете „Бъди проклет!"), загубената идентичност, забравата (*и разница между зеркалом, в котором вы глядитесь, / и теми, кто вас не помнит, тоже невелика*), проблематизацията на приемствеността между поколенията („загорялото момче... ви отнема бъдещето"), която В. Можегов осмисля чрез съпоставка с Пушкин („Вновь я посетил"). Тук ще обърна внимание преди всичко различията в интерпретацията на темата в стихотворението на Бродски с тези на другите поети, въпреки пораждащите се междутекстови връзки с предходни стихотворения. И в тази творба на поета гледната точка на лирическия „аз" е ситуирана в градското пространство, но опозицията природа-култура се неутрализира чрез образа на влака, който свързва двете сфери – природата се разкрива сякаш пред погледа не на пътуващия субект, а на персонифицирания влак. Според Н. Медведева влакът е „ключов троп в текста",

[23] **Можегов**, В. Август: последняя песня птички. // Континент, 2007, № 1(131), с. 372–392.

[24] **Ранчин**, А. „На пиру Мнемозины". Интертексты Бродского. Москва 2001.

[25] **Медведева**, Н. К семантике „последнего стихотворения" в поэзии Бродского. // Вестник Удмуртского университета 2010, вып. 4. История и филология, с. 85–92.

[26] **Козлов**, И. Интерпретация последнего стихотворения И. Бродского „Август". // Дергачевские чтения 2004. Русская литература: национальное своеобразие и региональные особенности: материалы международной научной конференции. Екатеринбург, 2006, с. 237.

[27] Пак там, с. 85.

метафора на времето и живота[28]. И. Козлов интерпретира влака като средство за преминаване в задгробния свят[29]. Тези значения присъстват в текста, но семантиката на влака у Бродски е близка и до тази, която Н. Фатеева открива у Б. Пастернак:

> И в звуково, и в концептуално отношение тя (гарата – бел. моя – Д. Ч.) свързва разделените от цивилизацията светове на природата и културата (неприродата, града), заличавайки по този начин опозицията хармония/дисхармония. Тази опозиция се снема от поета чрез „крайградското пространство" и „влака", с които се сближава поезията[30].

Същевременно, изобразената картина на света крие и представата за нарушена хармония между природата и културата (града). Такова усещане създава възприятието на природата през призмата на предметния свят (вечерта е във формата на гаров площад със статуя), мъртвилото на града, снемането на семантичния ореол на статуята, който се създава в „Римски елегии". По думите на В. Можегов, на статуята „е отказано не само каквото и да е величие и смисъл, но даже и правото нещо да завършва"[31] (има се предвид изразът „и т. п." – да добавим, че той създава усещането за нещо познато, банално). И. Козлов с основание вписва статуята в сферата на стандартните, пошли вещи[32]. В създадения образ на август не намира място плодородието, основна негова черта е жегата, която получава конотациите „спряло време", „смърт". В този контекст бръшлянът (плющ), свързан семантически в текста с жегата, актуализира значенията „зло", „смърт", „коварство" от своята митологична символика. Тези значения са засилени от метафората „капаците на прозорците са обвити със сплетня, или просто с бръшлян" („увиты сплетнею или просто плющом"), сближаваща социалното зло с природната екскесия и създаваща представата за изолираност на човека както от природата, така и от социума. Със затвореността в дома през лятото светът на Бродски се отличава от този на Пастернак, като имаме наблюдението на Е. Фарино, че у Пастернак „през лятото вътрешното пространство на дома и външното пространство се обединяват чрез отварянето на вратите и прозорците"[33]. На затвореността в художественото прос-

---

[28] **Медведева**, Н. К семантика…, с. 89.

[29] **Козлов**, И. Интерпретация..., с. 237.

[30] **Фатеева**, Н. А. Поэт и проза …

[31] **Можегов**, В. Август …

[32] **Козлов**, И. Интерпретация …, с. 239.

[33] **Faryno**, J. Введение в литературоведение. Wydanie II poszerzone i zmienione. Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Warszawa 1991, с. 370.

транство съответства означеното от зноя спряло време, което загубва значението „вечност", развито в интерпретацията на темата за Рим в „Римските елегии". По такъв начин в цялостния текст се създава напрежение между търсенето на хармония между човека и природата и чувството за нейната непостижимост.

Семантичният анализ на стихотворенията на представените руски поети може да се допълни от стиховедчески анализ на връзката смисъл – текст, който може да доразкрие спецификата на всяка отделна интерпретация на темата.

На този етап въз основа на направените наблюдения може да се предложи следната предварителна дефиниция на названието „август": „пир на сетивата" („Дионисиевска стихия"), „наслада", „плодородие", „изобилие", „жътва", „спокойствие", „прохлада", „преходност", „край на лятото", „Рим", „император Август", „разцвет", „светлина", „вечност", „спряло време", „любов", „смърт", „сладострастие", „раздяла", „памет", „забрава", „Успение Богородично", „Преображение Господне" („Христос", „чудо"). Оказва се, че названието „август", като митологичните имена, има богата символика и съчетава не само близки, но и противоположни значения, които в рамките на отделните поетически текстове се вписват в различни художествени концепции, диалогизиращи помежду си, а в някои случаи влизащи и в полемика. Изброените значения възникват чрез различни смислопораждащи механизми: активиране на митологичните архетипи, спомена за преживяното от поета, знанието за природата, културната памет (конотациите на *август* в културата и в частност в чуждите литературни текстове), автотекстуалността. От гледна точка на теорията за връзката между паметта на твореца и интертекстуалността можем да говорим за действието на епизодическата и семантическата памет (по терминологията на И. Смирнов).

АЛЕКСАНДЪР ГЕНАДИЕВИЧ СТЕПАНОВ

О ритмических контекстах стихотворения Бродского „Испанская танцовщица“

В архиве И. Бродского Йельского университета стихотворение „Испанская танцовщица“ датировано 1989 г.[1] Однако в собрании сочинений указан год его первой публикации – 1993[2]. Во втором номере журнала „Звезда“ (1993) оно открывало подборку из восьми стихов[3]. Полученное редакцией в начале года, стихотворение могло показаться совсем свежим, тем более что в январе Бродский был в Испании по приглашению Барселонского университета[4]. В других издания указан 1992 г., а в последнем авторском сборнике „Пейзаж с наводнением“ (1996) стихотворение приводится без даты. По-видимому, Бродский не хотел его датировать. О причинах этого можно только догадываться, поскольку необходимые архивы закрыты до 2070 г.

Нас, в первую очередь, будут интересовать ритмические связи между „Испанской танцовщицей“ и ближайшим поэтическим контекстом. Несмотря на то, что Бродский заявлял о своем незнании испаноязычной поэзии[5], он вполне ориентировался в ее метрических формах.

---

[1] **Полухина**, В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008, с. 372. По другим сведениям, наброски к „Испанской танцовщице“ встречаются в черновиках Бродского еще в начале восьмидесятых.
(**Панн**, Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: „Испанская танцовщица“ Рильке и Бродского // Новая Юность. 2001. № 48, с. 167, 171).

[2] **Бродский**, И. Сочинения Иосифа Бродского: [в 7 т.] / общ. ред. Я. А. Гордина. СПб., 2001, Т. 4, с. 154.

[3] Между журнальной и книжной версиями есть расхождения, вызванные неточностями поздней публикации. Цитаты из стихотворения приводятся по журнальному варианту (Звезда. 1993. № 2, с. 3).

[4] **Полухина**, В. Иосиф Бродский..., с. 429.

[5] „Я ничего не знаю о поэзии на испанском языке. Кроме Хорхе Манрике, Гонгоры, Сан Хуана де ла Крус и Мачадо“ (*Бродский*: кн. интервью / [сост.: В. Полухина. 3-е изд., расш. и испр.]. М., 2005, с. 75). Этим словам не стоит слишком доверять. Выступая на открытии книжной ярмарки в Турине (1988), Бродский рекомендует тем, для кого родной язык испанский: Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорку, Луиса Сернуду, Рафаэля Альберти, Хуана Рамона Хименеса и Октавио Паса (6, 84).

Некоторые из них вошли в поэтический цикл „Мексиканский дивертисмент“[6].

Один из наиболее вероятных культурных претекстов „танцовщицы“ – творчество Ф. Гарсиа Лорки[7]. В нем танец андалузских девушек – важный для испанского поэта мотив. Первые два четверостишия –

Умолкает птица.
Наступает вечер.
Раскрывает веер
испанская танцовщица.

Звучат удары
луны из бубна,
и глухо, дробно
вторят гитары –

вызывают ассоциации со строками из стихотворений Лорки „Пейзаж“ и „Гитара“, открывающих „Поэму о цыганской сигирийе“:

Масличная равнина
распахивает веер,
запахивает веер.
Над порослью масличной
склонилось небо низко,
и льются темным ливнем
холодные светила.

...

Начинается
плач гитары.
Разбивается
чаша утра.[8]
...
(пер. М. Цветаевой)

---

[6] См. авторский комментарий к циклу: **Бродский**, И. Комментарии // Бродский, И. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: [стихи]. М., 1995, с. 159. См. также: Бродский: кн. Интервью, с. 64–65. Об интересе Бродского к испаноязычной версификации см.: **Крепс**, М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб., 2007. С. 103–104. См. также: **Петрушанская**, Е. „Музыка среды“ в зеркале поэзии // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004, с. 69–71.

[7] В. Куллэ отмечал существенное влияние испанцев, прежде всего Лорки, на молодых поэтов конца 1950-х гг. „Романтикам „оттепели“ судьба Лорки представлялась идеальной судьбой поэта“ (**Куллэ**, В. Там, где они кончили, ты начинаешь... (о переводах Иосифа Бродского) // Russ. Lit. 1995. Vol. 37, Nos. 2/3. P. 272).

[8] **Гарсиа Лорка**, Ф. Избранные произведения: в 2 т.: пер. с исп. М., 1986. Т. 1, с. 90.

Связанные звуко-грамматическим и синтаксическим параллелизмом три начальных стиха Бродского укладываются в схему 3-ст. хорея. Этим размером написан некогда популярный испанский романс П. Сарасате „Черный веер" (русский текст Г. Гнесина):

Этот веер черный,
веер драгоценный,
он в себе скрывает
верность и измены.

Сколько нежной ласки
в мимолетных взорах
обещает веер
в кружевных узорах.[9]
...

Однако Бродский начинает стихотворение не силлабо-тоническим метром. Пропуск ударения на первом слоге, нарушая первичный ритм, препятствует созданию хореической каденции. Четвертая строка, сдвигающая начальное ударение и допускающая скопление четырех безударных слогов („испáнская танцовщица"), не оставляет сомнения в акцентной доминанте первого катрена. Бродский в духе токаора (гитариста) примеривается к „исполнению", подбирает ритм и тут же нарушает инерцию: смещает сильную долю, дробит длительности на более краткие. Начальное четверостишие становится ритмико-стиховым эквивалентом музыкальной фразы[10].

Инерция двухударника с женскими окончаниями может отсылать к испанской поэтической традиции. Двухиктные дольники нередко встречаются у Лорки („Балкон" из „Поэмы о саэте")[11]:

Лола
поет саэты.
Тореро встали
у парапета.

---

[9] **Сарасате**, П. Черный веер: Для меццо-сопрано в сопровожд. ф-п. М., 1989. с. 2. Нотация сопровождается словесным текстом, расчлененным на слоги (графическая сегментация сделана мной. – А. Г.).

[10] А. С. Волгина предположила, что ритмический импульс „Испанской танцовщицы" задается романсом П. Сарасате „Черный веер", в связи с чем размер первого катрена можно определить как песенный тактовик. Ср. с замечаниями Бродского о том, что стихи в европейской традиции возникли из необходимости удержать музыкальную фразу (**Бродский**, И. О музыке (Интервью Е. Петрушанской. 21 марта 1995 г., Флоренция) // **Петрушанская**, Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского., с. 14).

[11] См.: **Гончаренко**, С. Основы теории испанской поэтической речи // Собр. соч.: в 3 т. М., 1995. Т. 3: Монографии, с. 68.

И брадобрей
оставил бритву
и головою
вторит ритму.
Среди гераней
и горицвета
поет саэты
та самая Лола,
та непоседа,
что вечно глядится
в воду бассейна.[12]

(пер. А. Гелескула)

Есть они у Х. Р. Хименеса („Предосеннее"):

Известь и солнце –
синь жестяная!
До яркого блеска
асфальт надраен!

Насквозь продута
прохладным бризом
золотых просторов
легкая призма.

Воспоминаний сколько!
И сколько красок!
Красота в распаде,
как ты прекрасна![13]

(пер. Н. Горской)

и у любимого Бродским А. Мачадо („Заметки")[14]:

[12] **Гарсиа Лорка**, Ф. Избранные произведения. Т. 1., с. 100–101.

[13] Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаль Альберти, Мигель Эрнандес: пер. с исп. М., 1977, с. 138.

[14] Сохранился черновик его переводов Мачадо, датируемый второй половиной 1960-х гг. (**Полухина**, В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 160). Л. Лосев предполагает, что русские переводы Лорки и Мачадо могли послужить источником ритмической структуры стихотворения Бродского „Холмы" (1962) (**Лосев**, Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006, с. 190).

как отроки, спят.
поля Баэсы
при свете луны.

Чисты и тверды
Азнайтин и Мазины
Казорлы хребты.

И отроги аркад
Сьерра-Морены,
В окне мне видны

Трепещет листва
олив. Порхает
всю ночь сова.[15]
...

Между тем если исходить из ямба, который начинается со второго катрена, то „Испанской танцовщице" близки переводы испанских народных песен, например вильянсико (villancico)[16]. Их традиционная строфическая форма – четверостишие, или испанская копла. В широком понимании копла – это любое четверостишие испанской народной песенной поэзии, в узком – четверостишие – восьмисложник с рифмовкой четных строк. Исконная тема коплы – любовь, сопровождаемая жалобами девушки на непостоянство возлюбленного, несправедливость судьбы и т.д.

Впоследствии эта тема расширилась до универсальной – „человек в жизненных обстоятельствах"[17]. Для нас интересны коплы, переводимые ямбическим стихом с чередованием семисложных и рифмованных пятисложных строк:

* * *

Из четверых заречных
у той излуки

---

[15] **Бродский**, И. Метаморфозы. Из неопубликованных переводов // Лит. обозрение. 1996. № 3, с. 3.

[16] Об испанской песенной поэзии подробнее см.: *Гарсиа Лорка*, Ф. Как поет город от ноября до ноября // *Гарсиа Лорка* Ф. Самая печальная радость., с. 36–47; „Капли дождя". Испанская песенная поэзия / пер. с исп. и вступ. А. Гелескула // Иностр. лит. 2000. № 7, с. 84–96; Иберийская мозаика. Песенная поэзия Испании / пер. с исп. и вступ. А. Гелескула // Иностр. лит. 2002, № 10, с. 220–229.

[17] Об испанской копле подробнее см.: **Панова**, Л. Г. Испанская копла: между поговорками и книжной поэзией // Формула круга: сб. ст. к юбилею профессора О. Г. Ревзиной. М., 1999, с. 35–49.

один на сером муле
мне горше муки.

Из четверых заречных
за тем затоном
быть одному, на сером,
моим законным.

Зачем огня ты просишь
у всей округи,
а у самой в ресницах
живые угли?[18]

* * *

Любовь у нас с тобою
как путь к могиле –
года надежд и тягот
и горстка пыли.[19]

Четверостишия „танцовщицы" Бродского отличаются от приведенных переводов коплы равенством строк (за исключением первой строфы, все они насчитывают пять слогов) и разнообразием рифмовки (АБАБ, АББА, АААА). Что касается строфической сегментации текста, то членение на катрены позволяет маркировать испанский характер стихотворения:

О, женский танец!
Рассказ светила
о том, что было,
чего не станет.

Он – слепок боли
в груди и взрыва
в мозгу, доколе
сознанье живо.

Этой же цели служит рифма. На фоне преобладания точных рифм, выделяются неклассические концевые созвучия. И хотя правильных испанских ассонансов (asonancia perfecta), в которых бы совпадали ударные и заударные гласные при несходстве согласных – в том числе в предудар-

[18] **Гарсиа Лорка**, Ф. Как поет город..., с. 39.

[19] „Капли дождя"... с. 90.

ной позиции, у Бродского нет[20], русские ассонансы (они же – неточные рифмы) вполне могут выполнять роль звуковых индикаторов испанского стиха: *вечер–веер, танец–станет, пространства–напрасно, раны–рамы, потушен–душам*. Не менее показательны случаи диссонанса, когда согласные звуки в заударной части совпадают, а ударные гласные различны: *бубна–дробно, туфель–профиль, гибель–стебель*. Диссонанс – самый поздний вид испанской рифмы, его массовое освоение началось с 1910-х гг. Несмотря на то, что диссонансы распространены также в английском стихе XX в., в „танцовщице" Бродского они, наряду с женским типом рифмы, служат сигналом испанской стиховой культуры.

Хотя в испанской поэзии, народной и литературной, наиболее распространенный „короткий размер" – трехиктный восьмисложник (трехиктный изосиллабический дольник[21]), возможны и более краткие формы испанского акцентно-силлабического стиха. Один из них – двухиктный пятисложник:

Puesto a horcajadas
sobre mi pecho,
bridas forjaba
con mis cabellos…
y yo besaba
sus pies pequeños,
dos pies que caben
en solo un beso…[22]
(J. Martí)

Он имеет три ритмических варианта: ∪2∪4∪, 1∪∪4∪, ∪∪∪4∪. Первый соответствует схеме 2-ст. ямба с женским окончанием – размеру „Испанской танцовщицы". Второй представлен, как минимум, пятью строками: одна из них („вторят гитары") – имитация испанского стиха (первое ударение чаще всего приходится на двусложное слово), остальные („месть вертикали", „ткань не удержит", „он, танцовщица", „факт тяготенья") – результат отягчения первого односложного слова и пропуска ударения на сильном слоге. Бродский испанизирует стих, допуская перемещение ударения внутри стихового ряда. Третий вариант – это строки

[20] Об испанской рифме см. подробнее: **Гончаренко**, С. Испанская рифма // Собр. соч.: в 3 т., с. 227–294; **Копина**, А. Е. Испанская рифма в сопоставлении с русской (структурно-семантический и функционально-коммуникативный аспекты) и проблемы перевода испанского рифмованного стиха на русский язык: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2001.

[21] „Капли дождя"… с. 90.

[22] См. например: **Камелина**, А. В. Стиховые структуры „Цыганского романсеро" Федерико Гарсиа Лорки в оригинале и русских переводах: автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2007, с. 9–11.

с одним метрическим ударением, заполненные пятисложным словом или фонетическим словом с проклитикой („горизонтали", „принадлежала", „протуберанец", „одновременно", „от разрастанья", „на парашюте").

В русской поэзии 2-ст. ямб достаточно редок. Причина – в краткости размера, что сужает сферу его использования. Зато он вполне применим в сатирических стихах. Не случайно, Н. Некрасов включил его в полиметрическую композицию поэмы „Современники", выделив таким образом речь своих идейных противников:

Да-с! Марья Львовна
За бедных в воду,
Мы Марье Львовне
Сложили оду.

Где Марья Львовна?
На вдовьем бале!
Где Марья Львовна?
В читальном зале…

…

Да-с, Марья Львовна
За бедных в воду…
Ее призванье –
Служить народу![23]

У символистов, напротив, этот размер воспринимается как изысканно-утонченный. К нему обращается К. Бальмонт, чуткий к звуковой стороне стиха. В стихотворении „Шиповник" поэтический образ определяется в основном инструментовкой и композиционно-стилевой организацией текста:

Шиповник алый,
Шиповник белый.
Один усталый,
И онемелый,
Другой влюбленный,
Лениво-страстный,
Душистый, сонный,
И красный, красный.

Едва вздыхая,

[23] **Некрасов**, Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. / гл. ред. М. Б. Храпченко. Л., 1982. Т. 4, с. 201–202.

И цепенея,
В дыханьи мая
Влюбляясь, млея,
Они мечтают
О невозможном,
И доцветают
Во сне тревожном.[24]
...

Экзотическое звучание модели Я2АБАБ придал А. Блок. В одном из четверостиший стихотворения „Венеция“ („Итальянские стихи“) он запечатлел образ знаменитого города в ярких цветовых деталях. В третьей строке встречаем переакцентуацию – ударение в двусложном слове перемещается со второго на первый слог:

О, красный парус
В зеленой да́ли!
Черный стеклярус
На темной шали![25]

Качественно иной эмоциональной окраской обладает 2-ст. ямб у В. Сосноры. В книге стихов „Пьяный ангел“ (1969) короткий размер звучит неожиданно „остро“, а поэтическое высказывание приобретает идеологическую направленность:

О, призывайте,
призы давайте,
о, признавайте,
не признавайте.

Ведь не во мне же,
мой жребий брошен,
мне нужно меньше,
чем птице прошлой.

...

Какие судьбы
я развиваю?
Святые струны
я – разрываю!

---

[24] **Бальмонт**, К. Стихотворения: [репр. воспр. изд. 1900, 1903 г. с прил.]. М., 1989, с. 117–118.

[25] **Блок**, А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова [и др.]. М.; Л., 1960. Т. 3, с. 102.

Судьбе коварства,
суду без Бога
и веку Вакха
отмстим безмолвьем.[26]

Как видим, метрико-строфическое решение стихотворения Бродского не связано с русским материалом. Правда, ямбическим двустопником, если ограничиться визуальной репрезентацией текста, написан испанский рефрен Пушкина: „Ночной зефир / Струит эфир. / Шумит, / Бежит / Гвадалквивир". Но, во-первых, каждая строка здесь „запирается" мужской рифмой. А во-вторых, ритмическую картину искажает стихотворная графика[27]. Основанием для членения стиха Пушкин избирает рифму, которая превращает обычное двустишие 4-ст. ямба (аа) в пятистишие (аабба). Кроме того, испанские мотивы Пушкина лишены „первоисточника". По мнению испанского переводчика русской литературы Рикардо Сан Висенте, „это не совсем испанские мотивы, а те мотивы, которые дошли до Пушкина, кочуя по итальянским землям, по французским"[28].

Итак, влияние испанской поэзии на „танцовщицу" Бродского возможно на ритмическом уровне (размер, переакцентуация, клаузула, рифма, строфа). Между тем поиск тематической близости заставляет обратиться к стихам иного культурного региона – Латинской Америки.

Испаноязычная поэзия американского континента активно переводилась в СССР в 1960-е – первой половине 1970-х гг. Под руководством В. С. Столбова велась большая работа по переводу, комментированию и изданию стихов на испанском и португальском языках. Регулярно выходили сборники, представляющие ту или иную серию („Библиотека латиноамериканской поэзии" и др.). Занимаясь поэтическими переводами[29], Бродский не только общался со многими переводчиками (В. П. Голышев, А. Я. Сергеев, Г. Г. Шмаков, Е. Г. Эткинд и др.), но и принимал участие в подготовке изданий латиноамериканских поэтов[30].

В одном из поэтических сборников („Солдаты свободы", 1963) находим

---

[26] **Соснора**, В. Девять книг. М., 2001, с. 74–75.

[27] См. об этом: **Томашевский**, Б. В. Строфика Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык: филол. очерки. М.; Л., 1959, с. 202–203.

[28] Программы Радио Свобода. Поверх барьеров. Пушкин за границей / ведущий И. Померанцев [Электронный ресурс]. Режим доступа // http://archive.svoboda.org/programs/OTB/1999/OBP.02.asp. Загл. с экрана.

[29] См. например: **Бродский**, И. Бог сохраняет все. М., 1992, с. 176–281. Перечень переводов Бродского, не вошедших в это издание, приведен на с. 295–296.

[30] См.: Остров зари багряной. Кубинская поэзия XX века: [стихи]: пер. с исп. М., 1968; **Фигера Аймерич**, А. Жестокая красота: [стихи]: пер. с исп. / сост. и предисл. А. Мансо. М., 1968.

стихотворение перуанского поэта М. Мельгара „Яравú“ – собрание коротких любовных песен (yaraví), восходящих к фольклору индейцев кечуа:

Меня ты просишь
забыть навеки
твой образ милый.
Но жить, не видя
очей прекрасных,
душа не в силах.
С тобой в разлуке
невыносимы
часы пустые.
Жизнь омрачилась:
мне все не в радость,
мне все постыло.
С надеждой солнце
шлет в утешенье
свои лучи мне.
Но что мне солнце,
когда твой образ
в нем не искрится?[31]
...
(пер. В. Васильева)

Индейские песни сгруппированы в шестистишия 2-ст. ямба с женскими окончаниями. Через каждые два стиха концы строк скрепляются по принципу монорима единым ассонансом [и/ы], иногда с частичным совпадением согласных (ХХАХХА). С „танцовщицей“ Бродского перевод „Яравú“ объединяет размер и каталектика.

В другом сборнике („Обнаженные ритмы“, 1965) встречаем стихотворение „Бамбело“. В нем описывается афро-бразильский танец „коко бамбелó“, исполняемый туземцами Амазонии. Стихотворение полиметрично (Ан2→Я2). Вот его ямбический фрагмент:

В круженье танца
забыть усталость,
в круженье танца
забыть хозяйку,
сжигая время
в пожаре Коко!

[31] Солдаты свободы: пер. с исп. / сост., предисл. и коммент. Л. Осповата. М., 1963, с. 31, 182.

Кружатся негры –
богатство белых, –
сжигая рабство
в пожаре Коко!

О, своенравный
рыбацкий танец!
Кто пил кашасу,
курил лиамбу,
пусть пляшет коко
бамбело![32]
(пер. Н. Воронель)

Танцевальная тема сближает русский перевод со стихотворением Бродского. 2-ст. ямб с женскими окончаниями служит ритмической основой воплощения в поэтическом тексте латиноамериканского танца. Пример – стихотворение А. Барто „Самба", написанное под впечатлением от поездки в Бразилию в 1974 г.

Худой мальчишка
В рубашке рваной,
Он пляшет самбу
Под барабаны.
Самозабвенно,
Со знаньем дела,
А сквозь рубашку
Темнеет тело.
Горячий воздух
Пропитан серой,
В горах – фавелы
Громадой серой…
Но пляшет, пляшет
Под барабаны
Худой мальчишка
В рубашке рваной.
Пусть он не часто
Бывает сытым,
Но слышен самбы
Кипучий ритм,
И он беспечен,
И пляшут плечи,

[32] Обнаженные ритмы. Негритянские мотивы в поэзии Латинской Америки: пер. с исп. и португал. / [сост. М. Самаева; предисл. и коммент. С. Мамонтова; ред. пер. О. Савича]. М., 1965, с. 56.

Босые пятки
Стучат по плитам.
И в ритме самбы
Идет прохожий,
Не знает сам он,
Что пляшет тоже.[33]

В первой половине текста концевыми созвучиями связаны четные строки, во второй – четные и нечетные. В структуре звукоповторов представлены разнообразные виды рифм: точная *(дела–тело)*, приблизительная *(рваной–барабаны, прохожий–тоже)*, неточная *(беспечен–плечи)*, составная *(самбы–сам он)*, неравносложная *(сытым–ритм)*, омонимичная *(серой–серой)*, диссонанс *(пятки–плитам)*, ассонанс *(часто–самбы)*.

Знать это стихотворение уехавший в 1972 г. Бродский не мог, как не мог он видеть напечатанным в 1975 г. перевод стихотворения перуанского поэта Х. М. Эгурена „Сапсаны":

Покинув скалы
в плащах тумана,
на крыльях алых
летят сапсаны.

Они зобасты
и горделивы,
их тени сизы,
темней оливы.

Их клювы кривы,
острей булата,
а грай зловещий
страшит пернатых.

Чего им надо –
непостижимо!
Парят над речкой,
и снова мимо

зеленых пастбищ,
болот и кочек,
селений сирых,
глухих урочищ.

---

[33] **Барто**, А. Бразильские записки // Барто А. Записки детского поэта. М., 1976, с. 313–314.

Всего милей им
уединенье:
столбы, руины
средь запустенья.[34]
...
(пер. Г. Шмакова)

Однако не исключено, что Бродский был знаком с книгой О. Савича „Поэты Испании и Латинской Америки: избранные переводы" (1966). В ней находим перевод стихотворения об испанской танцовщице кубинца Х. Марти:

Душа одиноко томится,
дрожа вслед за канувшим днем.
Нынче бал; мы увидим на нем
испанскую танцовщицу.
...

Руку дугой выгибает,
с вызовом голову вскинув,
шаль на плечо перекинув,
медленно страсть накопляет.

И рубит пол каблучками
так вкрадчиво, но без пощады,
как будто помост дощатый –
эшафот с мужскими сердцами.

А призыв растет все сильней
в глазах лучистой волною,
и шаль бахромой огневою
летает и плещет над ней.

Вдруг стремглав отбегает,
вот-вот сломится, прячется, кружит
и, выплыв из шали и кружев,
свой белый наряд предлагает.

---

[34] Поэзия Латинской Америки: пер. с исп., португал. и фр. М., 1975, с. 458. Мотив преодоления пространства наряду с деталями, отделяющими сапсанов от других птиц, вызывает ассоциации с „Пилигримами" Бродского (1958), написанными 3-ударным дольником с женской клаузулой. Однако переклички между стихотворениями („капища", „хрипло кричат" у Бродского; „столбы, руины", „грай зловещий" у перуанского поэта) носят скорее всего случайный характер.

Сдается, почти не дышит,
раскрытые губы зовут,
и дразнят, и розой цветут,
а дробь каблучков все тише.[35]

Размер этого стихотворения, конечно, не ямб, а трехсложник с неупорядоченной анакрусой, включающий строки дольника. Русский перевод имитирует классический испанский стих – трехиктный восьмисложник (у Савича восьмисложные строки чередуются с девятисложными). Произвольная смена клаузул (АббА, АББА, аББа) сопровождается обязательной кольцевой рифмовкой. Разнообразие рифм (точные, неточные, приблизительные) продиктовано стремлением передать звучание испанского стиха.

Что касается центрального образа – танцовщицы, то ее литературной предшественницей, помимо героини Х. Марти, могла быть Испанская танцовщица из одноименного стихотворения Р. М. Рильке[36]. Общее в обоих текстах – ключевая метафора разбушевавшегося пламени, пожара. Однако динамика образа различна. Если у Рильке огненную стихию удается обуздать[37] („…Чеканя каждый жест, она разит / Огонь своей отчетливой четкой“[38]), то у Бродского пламя вырывается на свободу и достигает астральных высот:

…так рвется пламя,
сгубив лучину,
к воздушной яме,
топча причину,

виденье Рая,
факт тяготенья,
чтоб – расширяя
свои владенья –

престол небесный
одеть в багрянец.

[35] **Савич**, О. Поэты Испании и Латинской Америки: избр. переводы / [предисл. В. Огнева]. М., 1966, с. 117–119.

[36] См.: **Панн**, Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: „Испанская танцовщица“ Рильке и Бродского., с. 166–171. Присутствие Рильке в „каноне“ Бродского можно датировать 12 сентября 1972 г., когда в письме к Я. Гордину он упоминает имя Рильке среди поэтов, о которых рассказывает американским студентам (**Полухина**, В. Иосиф Бродский…, с. 202).

[37] Идейно-композиционная „имманентность“ текста объясняется установкой Рильке периода „Новых Стихотворений“ на создание стихотворения-вещи – особого квазижанра с продуманным и самодостаточным образом (см.: **Рожанский**, И. Д. Райнер Мария Рильке (Основные вехи его творческой эволюции) // Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971., с. 32–34).

[38] **Рильке**, Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, с. 326.

Так сросся с бездной
испанский танец.

Ритмические связи между стихотворениями отсутствуют. „Испанская танцовщица" Рильке в русском переводе – это 5-ст. ямб с мужскими и женскими клаузулами. Текст разбит на строфоиды, в которых строки связаны свободной рифмовкой (аБааБ в ввгДД ееЖзИзИ)[39]:

Как спичка, чиркнув, через миг-другой
Выбрасывает языками пламя,
Так, вспыхнув, начинает танец свой
Она, в кольцо зажатая толпой,
И кружится все ярче и упрямей.

И вот – вся пламя с головы до пят.

Воспламенившись, волосы горят,
И жертвою в рискованной игре
Она сжигает платье на костре,
В котором изгибаются, как змеи,
Трепещущие руки, пламенея.

И вдруг она, зажав огонь в горстях,
Его о землю разбивает в прах
Высокомерно, плавно, величаво.
Ползет и не сдается и грозит.
Но точно и отточено и четко,
Чеканя каждый жест, она разит
Огонь своей отчетливой чечеткой.[40]

(пер. К. Богатырева)

У нас нет свидетельств, подтверждающих, что Бродский знал эти тексты. Но есть произведение, о котором он помнил, оценивая очень высоко. Это „Погорельщина" Н. Клюева. Упоминания Бродского о ней содержатся в дневнике Т. Венцловы[41], диалогах с С. Волковым[42]. Поэ-

[39] См. также переводы Т. Сильман (**Рильке**, Р. М. Лирика / пер. с нем. Т. Сильман; [вступ. ст. и примеч. В. Адмони]. М.; Л., 1965., с. 138) и В. Летучего (**Рильке**, Р. М. Стихотворения (1906–1926) / [пер. с нем.; сост. Е. Витковского]. Харьков; М., 1999, с. 42–43).

[40] **Рильке**, Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден..., с. 326.

[41] „Погорельщина" Клюева – превосходная поэма, хотя и непонятно почему" (**Venclova**, T. O ostatnich trezch miesiącach Brodskiego z Związku Radzieckim // Zeszyty Literackie. 2007, № 100., с. 113). По воспоминаниям С. Липкина, „великой" называла ее и А. Ахматова (**Азадовский**, К. Жизнь Николая Клюева: документ, повествование. СПб., 2002, с. 274).

[42] „...Если в ту антологию, о которой вы говорите, будет включена „Погорельщина"

ма Клюева полиметрична. Один из размеров, за которым закрепляется тема патриархальной крестьянской жизни, – 4-ст. цезурованный ямб с односложным цезурным наращением и женской смежной рифмовкой:

Порато баско весной в Сиговце,
По белым избам на рыбьем солнце!
А рыбье солнце – налимья майка,
Его заманит в чулан хозяйка,
Лишь дверью стукнет – оно на прялке
И с веретенцем играет в салки.
Арина-баба на пряжу дюжа,
Соткет из солнца порты для мужа,
По ткани свекор, чтоб песне длиться,
Доской резною набьет копытца,
Опосле репки, следцы гагарьи…
Набойки хватит Олехе, Дарье,
На новоселье и на поминки…
У наших девок пестры ширинки,
У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей,
Золотогривы, огнекопытны,
Пьют дым плетеный и зоблют ситный.[43]

…

Если строки разбить по месту цезуры, то 4-ст. ямб с парными рифмами (АА) превратится в полурифмованный ямбический двустопник (ХАХА). „Погорельщина“ – вещь настолько былинно-русская (точнее, северно-русская, старообрядческая), что сама мысль об ее связи с „Испанской танцовщицей“ может показаться абсурдной. Между тем „этнографизм“ поэмы и ее воспевающее начало заставляют не торопиться с выводом. Произведения сближает мотив (тема) огня, полыхающего и неукротимого. У Бродского это – озаряющее небосвод пламя-танец, у Клюева – очистительный пожар России, восходящий к образу Неопалимой Купины[44]. Есть в „Погорельщине“ и мотив танца, но „бесовского“, греховного. Его семантика связана с „Иродовой дщерью“, искусной танцовщицей[45].

Клюева… то „Бабьему Яру“ там делать нечего“ (**Волков**, С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000, с. 307).

[43] **Клюев**, Н. Погорельщина // Новый мир. 1987, № 7, с. 81–82.

[44] См.: **Толстой**, Н. И. Погорельщина: Несколько вступительных слов о символике и языке поэмы // Там же, с. 80–81.

[45] Об этом подробнее см.: **Базанов**, В. Г. Поэма о древнем Выге // Рус. лит. 1979, № 1, с. 90–93.

Значит ли это, что обнаружен ритмический источник стихотворения Бродского? Отнюдь. Более того, чем шире круг сопоставляемых текстов, тем труднее мотивировать их связь с „Испанской танцовщицей".

„Пишущий стихотворение, – как мы знаем, – пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку" (1, 16). Эти строчки не бывают „пустыми", они обременены памятью предыдущих ритмических контекстов. Вот почему по отношению к Бродскому невозможно указать один или несколько источников. Поэт синтезирует всё, что знает, о чем слышал, догадывался. В результате Бродский воссоздает мифологизированный испанский ритм, испанский ритм „вообще", подобно тому как Пушкин в „Маленьких трагедиях" создавал характеры, национальные „вообще". Он отсылает не к авторам, а к культуре. И делает это чрезвычайно изящно, доказательство чему – синтез множества „испанских" (и не только) форм.

ЕЛЕНА АЗМАНОВА

Ритуалното слово в българската лирика – теоретични аспекти

Видно е, че лириката, както и всяко изкуство, в известна степен изразява културния момент, от който произлиза. А ритуалната лирика допълнително носи своите функции да въздейства, да предизвиква. По този начин се постига не само ситуиране на лириката в определено културно пространство, но и очертаване на границите на същото това културно пространство.

Самото понятие „ритуално слово" най-общо бихме могли да го опишем чрез комплекс от функции, които изпълнява. В основата си то е тържествено, многозначно, декларативно, телеологическо. Ритуалното слово в лириката се представя от онези творби, които пряко изразяват някаква идея, надредна спрямо ежедневието, и се стремят да преекспонират времево тази идея. В настоящата статия обект на изследване обаче са не творби, които пряко изпълняват жанровата си номинация, а само творби, озаглавени по този начин. Но именно тук се разчита телеологическата функция на лириката. Такива жанрове са: молитва, химн, марш, клетва и др.

Настоящата статия ще се опита да представи проблема за лирическото им поведение – да открои лирическите структури, да проследи литературните процеси, които се задействат, както и да очертае спецификата на този тип лирическо поведение спрямо конвенциите на жанра, ритъма, римата, стиха...

Тези словесни форми не са достояние на лиризацията на съвременния текст, а са познати от древността. В различните епохи, в зависимост от функцията, която са изпълнявали, са били възприемани по различен начин – част от мистерии и тайнство или от религиозни практики, магическо или просто тържествено слово, те са устоявали на амплитудите на поетическото му да ги „поглъща" в себе си, му да отстои от тях. Като остатъчно присъствие те се забелязват все още във фолклора, където ги наричаме словесност, или се превръщат в приоритет на философията, където се приемат като „малки жанрове" (Кр. Делчев[1]).

[1] **Делчев**, Кр. Философските малки жанрове. С., 2002.

Обозначението „ритуални текстове", „ритуална лирика" е свързано най-вече с функцията на тези текстове при възникването им. Защото развоят им във времето се свързва с белезите на жанровостта, на лиричността, на песенността, но не отменя първоначалното им внушение – на тържественост, сакралност, символичност.

Тук следва да бъде направена една много съществена уговорка. Разглежданите лирически жанрове в настоящата разработка, макар да произхождат и да са тясно свързани със средновековните и възрожденски първообрази, са се отдалечили и обособили спрямо тях по няколко признака, един от които е ритуалност–неритуалност.

Дали ритуалните форми са специфични жанровоопределящи форми, или са само жанровонаподобяващи?

За да си отговорим на тези въпроси, е необходимо да очертаем представите за жанра като цяло и за поведението на жанровете в българската лирика, в частност.

Класическата, една от най-известните и най-продуктивни дефиниции за жанра принадлежи на американските изследователи Р. Уелек и О. Уорън, които твърдят:

> Би могло да се приеме, че жанрът представя група литературни произведения, в които теоретически се разкрива обща „външна" (размер, структура) и „вътрешна" (настроение, отношение, замисъл, с други думи – тема и аудитория) форма[2].

В известен смисъл тази дефиниция може да се приложи и към тук разглежданите форми, които в някаква степен оформят белезите на жанровост. Но по-продуктивно е разглеждането на тези текстове като инварианти. По този начин се приема безспорно наличието на жанрови белези, но също така се съгласяваме с тяхната особеност да не изпълняват продуктивно тази роля, а да си позволяват волността да заимстват белези от различни жанрови конвенции. Това се налага по няколко причини:

1. Ритуалното слово вътре, в своята система от правила, функционира като отворен концепт. Творбите разполагат с необходими и достатъчни белези, по които можем да определим вътре в групата на ритуалното слово тяхната принадлежност, но вън от групата те са немислими. Същевременно те по някакъв специфичен начин успяват да се надграждат взаимно – от една страна – молитвата и клетвата, от друга страна – маршът и химнът. По-трудно бихме открили други форми на преливане – на молитва, от една

[2] Уэллек, Р., О. Уоррен. Теория литературы. Москва, 1978, с. 248.

страна, с марш или химн, от друга, както и на клетва с марш или химн.

2. Ритуалното слово е двумоделно – такова, в което музиката в известен смисъл предхожда стиха и най-малкото без нея той е немислим като такъв, и такова, в което стихът категорично предхожда музицирането, а понякога то съвсем липсва.
3. От твърдите жанрови форми най-често се среща сонетът, и то в достатъчна степен, за да не може да определим ритуалното слово като отделен жанр. По-свободни жанрови форми като елегия, ода, балада, поема също участват в изграждането на стиха, без да могат да се нарекат жанроопределящи за ритуалното слово. Изобщо, ритуалното слово няма предсказуема стихова организация. То се придържа най-близо до силаботоническото стихосложение. Но и то не е задължително, а на места, дори в такива форми като марша, прави отклонения.
4. Ритуалното слово в лириката функционира като **отворен тип система** – приема черти на други жанрове или преодолява свои. Това зависи най-вече от контекста, от условията, които са предоставени от смисъла на текста.

Според Р. Кунчева

...традиционните лирически жанрове са възниквали и са функционирали в периоди, през които поезията е изпълнявала различни социални функции. Когато тя се освобождава от тях и съответно централната анализационна процедура става именно интерпретацията, тогава традиционните лирически жанрове се оказват неспособни да обхванат адекватно новите явления в лириката[3].

При прилагане на тази постановка, всъщност, се откроява специфичността на ритуалното слово в лириката. От една страна, то е все още и социално, макар по-често и по-упорито да преминава в регистрите на художественото. От друга страна, макар и все още социално адресирано, ритуалното слово не може да се определи като жанр. И същевременно там, където словото се изявява като интимна лирика, усещанията за жанр са по-силни. Следователно схемата на зависимостта произведение – жанр не е продуктивна по отношение на ритуалната поезия, иначе казано, между жанр и произведение не съществува историческа зависимост. Ритуалните текстове са все още новаторски спрямо традицията и не успяват да обособят жанрово поведение.

---

[3] **Кунчева**, Р. Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. С., 2000, с. 22.

Според изследванията на Р. Кунчева, през средата на XIX век за пръв път започват да се пишат силаботонични стихове[4]. Особено продуктивни са три нейни твърдения относно развоя на стиховата традиция – постулати, разкриващи поведението на ритуалните текстове в ролята им на лирика.

Първото: Новаторството чрез чужди образци.

> Ямбът е този, който носи знака на чуждото. Моментът на въвеждане на ямбичния размер е същевременно и началото на поезията на новото време, на постепенното освобождаване на стихотворните текстове от обслужващи обществото функции[5].

Второто: Идентификация чрез колективно утвърденото. През този период обаче „доминира колективистичното съзнание" и „българските книжовници търсят своето идентифициране не толкова чрез индивидуални творби, колкото чрез сборници с народни песни".

> В специфичната за тази културна ситуация типология на текстовете, ямбът ще функционира в опозиция с народната метрика [...] „културното ядро" ще погълне тези силаботонични размери, които могат да се приемат като частично еквивалентни на народните размери. На първо място това се отнася за хореичния размер[6].

Този процес продължава до 1944 г., което е видно от масовата литература, песнопойките.

Третото: Стиховата организация като символ на културната ситуация.

> Именно в аспекта на ритмичния речник се открива същностната разлика между ямб и хорей, което и обяснява опозицията между тях в двете културни ситуации през XIX в.[7].
>
> ...приемането на силаботонични размери се успоредява с процеси на трансформиране на народната метрика[8].

Подборът на стихова организация, според Р. Кунчева, зависи от различните културни асоциации, които отделните размери носят[9].

---

[4] Пак там, с. 57.

[5] Пак там, с. 61.

[6] Пак там, с. 61.

[7] Пак там, с. 65.

[8] Пак там, с. 67.

[9] Пак там, с. 162.

В българската поезия съществува знакова опозиция между хорей с конотациите на фолклорност и ямб с конотации, отправящи към света на отделната личност[10].

Творчеството на П. Р. Славейков е новаторско в българската поезия не само с поетическите си търсения, но и със специфичното отношение към ритуалното слово. При П. Р. Славейков се достига до снемане на средновековните кодове на ритуалното слово и профанизирането му чрез пародирането на интонационния белег. Неговото ритуално слово е новаторско за Възраждането с това, че снема високоритуалната патетика, но в същото време все още не е потърсило и достигнало онези стойности на лирическото, отбелязани в Ботевата поезия. Петко-Славейковите „молитви" са пародийни – така културният момент се отразява два пъти в неговото ритуално слово: от една страна, като силаботонична лирика, от друга страна времето на тържествените слова и речи и тяхното снизяване.

П. Р. Славейков иска да съчетае фолклорния и литературния тип култура. Стиховата форма, която може да функционира като пресечна точка на двете движения, е хореят и ето защо в неговия метричен репертоар доминира именно хореят[11].

Според наблюденията на Р. Кунчева, при П.Р. Славейков 50,7% са в хорей и само 22,7% са в ямб. При Вазов вече скалата е обърната: хорей – 29,2%, ямб – 54,7%. Вазов утвърждава ямба. Прави впечатление, че и Славейковите пародийни молитви, и Вазовите конвенционални молитви са написани в силаботоничен размер. Това е своеобразен литературен „сигнал" по отношение на възможностите на ритуалното слово да се впише в традиционното, а не в новаторското. По подобен начин са конструирани и маршовете на К. Христов, актуалните в началото на XX век патриотични песни, революционните песни през 20-те и 30-те години, соцреалистическите политически песни преди и след 1944 г. Всичко това е маркер за поведението на ритуалното слово – то не се стреми да отразява най-новата тенденция в стиховата конструкция, а да се впише в традицията, в актуалната и модерна конвенция на утвърденото вече. В този смисъл ритуалното слово не е и не може да бъде експериментаторство в лириката.

Зараждането на оригинална българска ритуална лирика е идентично със зараждането на новата стихотворна система, в която като основен референтен признак се приема разграничението литература–фолклор. Сходството се установява както в стиховата организация –

[10] Пак там, с. 162.

[11] Пак там, с. 67.

предпочитани са ямб и хорей, така и в наличието на рима. Такъв тип стихово поведение се наблюдава в първия съзнателно написан химн в българската литература – „Св. св. Кирил и Методий. Проект за общоучилищен химн“ на Ст. Михайловски.

Понякога една стихова форма се реализира с различни стилистични кодове. Пример за това е творбата „Лев марш“ на Маяковски и преводът ѝ от Г. Милев. Прави впечатление, че стихотворната творба преминава от свободен стих в силаботоничен размер. Такова явление в лириката през 20-те и 30-те години също отразява стремежът към новото, но той вече не е свързан с „дихотомията „метрика–ритмика“, а със „създаването на нов ритъм“, докато метричната организация остава на заден план[12].

През 20-те години на XX век се появяват и концепции относно стиховата организация. Една от тях принадлежи на В. Пундев, който определя като най-същностна черта на поетическото ритъма. Това, което дава организацията, което сътворява стиха, е ритъмът. Ритъмът създава стиха[13]. Тъкмо този ритъм е необходим на ритуалното слово. Ритъмът задава тържественост, тайнственост, свещеност – белези, без които това ритуално говорене би се превърнало в нашепване, изповед, но не и молитва, клетва... Химнът и маршът пък, като силно музициращи жанрове, изискват още по-отчетлив ритъм. Така в ритуалния стих се забелязва наслагване на пластове, без които словото би се обезсмислило – ритъм, образ, внушение.

Нормативността и формализмът, както ги нарича Бл. Златанов[14], са две фази във възприемането и тълкуването на българския стих. Първата, нормативността, се свързва първите критически текстове, отнасящи се до стихотворството, които се опитват да зададат норма – „отношението между смисъл и стихова структура е нормативно кодифицирано“[15]. Втората, формализмът, най-общо „търси онези признаци, които разграничават стиха от прозата“[16]. Още през 60-те години на миналия век М. Янакиев противопоставя „стихова реч“ – „проза“[17]. Като разглежда постулатите на Янакиев, Златанов прави следните наблюдения:

---

[12] Пак там, с. 176.

[13] **Пундев**, В. Поетическият ритъм. – Златорог, 1927, № 1, с. 99.

[14] **Златанов**, Бл. Интенция и смисъл на стиховия текст. С., 2002, с. 104.

[15] Пак там, с. 104.

[16] Пак там, с. 104.

[17] **Янакиев**, М. Българско стихознание. С. , 1960, с. 11.

От сферата на стиховата реч трябва да се изключи свободният стих, тъй като не се подчинява на никакви закономерности[18].

Според Янакиев, родовата характеристика е „речевостта", а видовата характеристика – „ритмичността". В ритуалното слово обаче мази ритмичност е засилена, тя е подчертана. Основната езикова единица, която осъществява това, е морфемата[19]. За установяването на нивото на фреквентност на дадени морфеми ще ни помогне анализът на видовете ритуални слова в лириката.

Жанровото недиференциране на „песен–стих" внася една особеност в българската поезия. „Песен" става изразително не само за стихотворение, но и за стихотворен цикъл, за по-големи поетически цялости, когато друго жанрово определение не им приляга или когато се подчертава извънредността на настроенията. Пример за първия случай са Вазовите „песни", Вапцаровите „песни". Пример за втория случай са творби със заглавие (и негови малки вариации) „Песен на песните", каквито се срещат в творчеството на Яворов („Песен на песента ми"), Страшимиров („Песен на песните"[20], която освен фолклорни текстове съдържа и други жанрово обособени творби), Траянов („Песен на песните"[21] като мистично-религиозно превъплъщение на Аза). Успоредно с отношението творба – цикъл, се конструира и друго отношение: народно творчество – лично творчество. Защото освен в сборника на Страшимиров, подобен сборник съставя и П. П. Славейков („Книга на песните"[22]), изцяло с народни песни. Така „песен" продължава да битува в новата литература като знак за **неопределимост** на жанрови конвенции и за **новаторство** спрямо съществуващите вече творби, внасяйки и значението **тържественост**. Този дискурс в българската литература се оформя като вид ритуално слово, още повече, че подчертава връзката с Библията и първообраза („Песен на песните"). Още в началото на българската литературна критика П. Оджаков нарича стихотворството „науката, която показва как се плетат ... стихове и песни се нарича наука за песнотворството и стихотворството или стихосложение"[23].

Според М. Янакиев водеща в стихообразуването е морфемата – „Стихът не може да бъде освободен от речевостта си (...) щом се състои от

---

[18] **Златанов**, Бл. Интенция..., с. 105.

[19] **Янакиев**, М. Българско..., с. 11.

[20] **Страшимиров**, А. Песен на песните. С., 1910.

[21] **Траянов**, Т. Песен на песните. С., 1923.

[22] **Славейков**, П. П. Книга на песните. С., 1917.

[23] **Оджаков**, П. Науката за песнотворството и стихотворството. Одеса, 1871, с. 14.

говорни звукове, щом материята му е говорна, той винаги ще напомня на възприемащия за някакви мисли, тъй като говорните звуци и звукосъчетания са за съзнанието на възприемащия винаги някакви морфеми“[24]. Морфемата е важен стихоорганизиращ елемент и в ритуалното слово. За да изпълнява функциите си, то държи на словесните формули, характерни за съответния жанр. Особена роля играе морфемата – нейното повторение (алитерация, асонанс, звукопис, анафора, епифора, епианафора) оформя специфичен пласт на внушение в речевостта. В някои от стиховете тя дори е подчертана, като е изведена в заглавието („Шуми Марица“, „Отче наш...“). Освен специфичните повторения, много важни в този род стихове са обръщенията, които отново са реализация на смисъла на ниво морфема. Това естествено рефлектира и на ниво синтаксис – друг важен момент в стиховата организация на ритуалното слово. Използването на синтактично обособени конструкции е необходимо както за ритмичността на словото, така и за неговото внушение. И ако фигури от типа на синтактичния паралелизъм са приложими, но не задължителни в други поетически жанрове, то при ритуалното слово те са норма, специфика, характерни са и са тясно свързани с модела и като такива са едни от конвенциите на жанра. Обобщено казано, в ритуалната лирика се забелязва засилена повторителност и висока степен на акцентност. Затова е немислимо ритуалното слово да се осъществи без нужния ритъм или с нарушен ритъм на стиха. И ако приемаме, че „Анжамбманът е следствие на напрежение между определена синтактично-семантична цялост и определена стихова организация“[25], то в това отношение се очертава друга особеност на ритуалната лирика – липсва анжамбман, смисловата организация на стиха съвпада с неговата цялост.

Имайки предвид, че ритуалното слово възниква следствие от създала се ситуация на диалогичност или най-малкото кореспонденция, то се диференцира по своя **реципиент** – към колектива (химн, марш) и към индивидуален образ – божество, индивид, личност (молитва, клетва).

От друга страна обаче прави впечатление, че химнът и молитвата са предимно утвърждаващи по емоционален заряд и тема. Докато маршът и особено клетвата изразяват в някаква степен и пейоративно значение.

За начало на ритуалната лирика може да се възприеме периода на усилено и съзнателно продуциране на текстове и мелодии за нуждите на младата българска държава – периодът след Освобождението. В този

[24] **Янакиев**, М. Българско..., с. 11.

[25] **Златанов**, Бл. Интенция..., с. 113.

момент, наред с изпълнението на популярните от Възраждането патриотично-бунтовни песни, се проявяват и други жанрове на патриотичната песен. Така възниква необходимостта от марш. Според Б. Мангова „за начало на войнишката патриотична маршова песен приемаме 1900 г., когато младият юнкер от царската армия Ал. Морфов написва „Ний ще победим". Вторият етап от развоя на българската музика и музикология се отбелязва през 20-те и 30-те години. Тогава в музиката, подобно на другите сфери на културата, се поставя въпросът за изграждане на български национален музикален стил. Така патриотичната песен служи както за основа на новоизграждащото се музикално творчество, така и за готов вече музикален конструкт, който да бъде използван. Затова музиката от този период е главно с ритъма на патриотичните песни. Дори и след войните 1912–1918, когато тъжните и лирични нотки се проявяват по-ясно, патриотичната песен не умира, а бележи своя втори живот. Така, освен чисто музикални, тя започва да изпълнява и социални, и психологически функции. Социалните функции се изразяват във възможността да представят различните „гласове" в обществото (ученици, войници, слугини, работници, селяни, интелигенция, дори такива с политически пристрастия – земеделци, социалисти и др.). Докато психологическите функции осигуряват идентификация за личността.

При своето възникване и налагане, патриотичната песен минава през няколко етапа, като първият етап са училището, църквата и казармата, а първата по-цялостна изява, която допринася за развитието на патриотичното творчество (литературно, изобразително, музикално) става „през периода на войните – Балканска, Междусъюзническа, Първа световна. За това свидетелстват няколко емблематични стихосбирки: **Кирил Христов** – „На нож" (1913) и „Победни песни" (1916), **Иван Вазов** – „Под гърма на победите" (1914) и „Песни за Македония" (1916), **Христо Цанев Борина** – „За родния край" (1913), сборник с военна поезия „От полето на честта" (1916), **Людмил Стоянов** – „Меч и слово: Героични песни за България" (1917), **Иван П. Йончев** – „За родината" (1915), „Стихотворения" (1917), „Цветя" (1915), **Христо Цанков-Дерижан** – „С кръв и огън" (1916), **Стилиян Чилингиров** – „За род и чест" (1916), **Димитър Бабев** – „Приказки за живота и смъртта" (1919).

Всички те разкриват степента на „маршовизация" на ритуалното слово. Маршовете стават стихът, който изразява най-ясно националното чувство. К. Христов разказва в автобиографията си, че още на 17.09.1912 г., в двора на пехотните казарми той написва „Напред към южните предели" и „Идем, идем, сган проклета". На 22.02.1912 г. в „Днев-

ни новини" първото стихотворение е отпечатано като марш с музика на Д. Христов, а след няколко дни в „Мир" – и второто, отново с музика на Д. Христов. На 1.10.1912 г. е отпечатан и маршът „Пред Одрин" от същите автори. Така в разстояние на две седмици К. Христов сътворява три текста за марш.

Непосредствено след войните в българската култура започва и дискусията за родното. В началото е сдружението на художниците „Българско родно изкуство", което прераства в културно движение на две десетилетия – 20-те и 30-те години на XX век. През 30-те г. се създава културно дружество „Българско родно изкуство" с председател Ал. Балабанов, подпредседател Н. Атанасов, участват Ас. Златаров, К. Христов, Ив. Камбуров и др. От 10.06.1940 г. започва да излиза и седмичник „Родно изкуство" с главен редактор Б. Йоцов, и редактори Ив. Камбуров и Ив. Грозев.

Налага се идеята за „българския национален музикален стил", която към края на 20-те год. се разгръща в дискусия. Този „национален стил" е потърсен в областта на патриотичната песен. Движението за родно изкуство особено силно повлиява и върху песенните текстове, и върху търсените форми на ритуална лирика. Маршът е неактуален, освен в пролетарската литература. Химнът с неговата патетичност е несъвместим с изживените погроми и разочарования. Забелязва се тенденция към засилване на религиозно-мистичното, не без влиянието на някои обществени формации от онова време.

От направените наблюдения става ясно, че особено голяма роля за възникването на ритуална лирика има събитието. То се оказва основен конструкт, около който се заражда и експлицира тържественото слово. Към всеизвестните моменти на национално единение, като Съединението, Сръбско-Българската война, войните 1912–1918 година се причислява още едно, ритуално моделирано и лирически експлициращо. На 20.04.1941 г. – Великден, нашите войски навлизат в Беломорието, Западните покрайнини и Македония, което е повод за „всенародни тържества". На този политически и военен акт посвещават свои творби М. Петканова, Н. Фурнаджиев, К. Петканов и др. А Б. Тричков обявява датата за Българския Великден и в негова чест написва марш със същото име. В същото време творците не се чувстват обвързани с една идеология, нито подчинени на политически интереси. Едновременно с това, че са автори на много маршове, химни и молитви, Б. Тричков и Д. Христов са известни и с аранжиментите си на „Интернационала". Ако хвърлим един поглед върху музикалното творчество на изявените по това време творци, ще отбележим, че в учебниците и сборниците на Б.

Тричков най-често присъстват музикалните молитви, други автори на молитви са Д. Христов, Ал. Кръстев, Ем. Манолов. Б. Тричков издава последователно няколко учебника и сборника, в „Начални песни" по повод на молитвата той уточнява:

> Молитвата буди у детето най-възвишено чувство и идея и трябва непременно да бъде облечена в музика...[26]

И ако в жанровете на ритуалната лирика приемаме К. Христов за най-плодовития автор на маршове, то в музиката това е Д. Христов. Между тях съществува обаче и творческо сътрудничество – именно Д. Христов е композиторът, музицирал маршовете на К. Христов „Напред към южните предели" и „Идем, идем, сган проклета". Това паралелно разглеждане на поведението на химна като музикално и като лирическо произведение допринася за очертаването на особеностите на лирическия жанр. В сборника с патриотични песни „Балкански песни" (1913 г.) в началото са поставени четири химна:

1. Великобългарски народен химн на Н. В. Царя.
2. Химн 1-и на Н. В. Царица Елеонора.
3. Химн 2-и на Н. В. Царица Елеонора.
4. Химн на Престолонаследника Н. Ц. В. Княз Борис Търновски.

Тези четири химна се различават както по музицирането си, така и по текстуалното си послание. Химнът, посветен на Царя, е по текст на Г. Агура, а мелодията има по-голямо приключение – първоначално е по мотиви на Д. Христов, а по-късно е заета песента „Молитва" на Ем. Манолов. Забелязва се интересно жанрово взаимодействие както при мелодията, така и при текста. Мелодията на Д. Христов, според музиколожката Б. Мангова, „успява да постигне по-внушително изграждане", докато песента на Ем. Манолов е „по-разнообразна" мелодически, „по-разпята". Текстът не може да претендира за тържествеността на химна, в основата си спазва формите на молитвата – обръщение към Бога, измолване на някакво дарение и закрила. Ето защо, химнът в чест на Н. В. Царя се изпълнява от създаването му през 1908 г. (по повод обявяване на независимостта на България) до 1944 г. Молитвата запазва актуалността на словото далеч след събитието.

Що се отнася до маршовете, създавани по това време, повечето от тях са по конкретно написани текстове по повод на Балканската война – „Напред към южните предели", „Идем, идем, сган проклета", „Обсаденият Одрин" (К. Христов), „Охрид син" (Ал. Балабанов), или отдават на сътворени текстове, пак по повод на голямо историческо събитие,

---

[26] **Тричков**, Б. Начални песни. С., 1927.

този път Априлското въстание и опитите за епопея на П. П. Славейков – „Напред към подвизи и слава“ е част от поемата „Кървава песен“. Това обаче показва друг тип движение на жанрови структури – от марша към поемата и обратно, т.е. една епическа форма започва да изразява по-силно бойните настроения, защото ги вписва в определен исторически сюжет. Това, че епичното е по-трайно в паметта на нацията, се доказва и от една статия на Д. Христов, в която той казва: „И ако този наш боен подвиг (боят при Одрин, б.м., Е.А.) бе обрисуван в епична (разказвателна) песен, щеше и до днес да се пее“[27]. Същото се потвърждава от вариативността на други две известни песни на Д. Христов, започнали като маршове. „Обсаденият Одрин“ на К. Христов се заменя с „Падането на Одрин“ от Н. Марчев, като последният текст е определено разказвателен. А музиката на „Идем, идем, сган проклета“ по време на партизанското движение се пее с текст „Партизан за бой се стяга“. Пенчо-Славейковата „Напред към подвизи и слава“ се превръща в марш за военен оркестър. Така, преминавайки от един регистър в друг, песните се приспособяват по гънките на събитието и се мултиплицират за нов живот. Текстовата замяна пък бележи формалността на текста в една ритуална песен. Ако сравним текстовете, и в двата – сменения и сменящия – се откриват сходни основни образи.

През 1917 г. Д. Христов създава сборника „На неразделни роден край“, в който е по-осезаемо присъствието на лиричното начало с творби като „За родината“ (т. Ст. Чилингиров), „Дивиш ме“ (Ив. Вазов), Какво са, о, татко“ (Ив. П. Йончев), „Шар и Рила“ (Ст. Чилингиров), „Ти знайш ли тоз край?“ (Ст. Чилингиров). Както е видно, маршовете минават на по-заден план, и то такива с по-химнов характер – „Пред буря“ (К. Христов), „Народното знаме“ (Ст. Чилингиров), „В стройни редове“ (Ст. Чилингиров). Забелязва се, че в текстово отношение преобладаващо е творчеството на Ст. Чилингиров, което според Б. Мангова е по-умерено и художествено издържано от това на Л. Бобевски и К. Христов. Докато стиховете на К. Христов се характеризират с повече устременост, то тези на Ст. Чилингиров са изпълнени с преклонение пред родината и нейния образ.

Друг интересен момент от музикалната история, пряко свързан с разглеждания проблем за ритуалното слово в лириката, е една оперета от Д. Христов, написана през 1917 г. – „Деца борци (Из живота на македонските деца през освободителните войни)“[28]. Текстът е с по-слаби

[27] **Христов**, Д. Нашите военни и походни (маршови) песни. – В: Музикално-теоретично и публицистично наследство. Т. 2. С., 1970, 297.

[28] **Христов**, Д. Деца-борци. Оперета в 4 действия. Текст на Н. Т. Попов. Печатница

художествени достойнства за сметка на музикалните и затова словото изцяло се подчинява на музикалната опека. Оперетата е изградена от 12 музикални части – 5 песни, 3 марша, 2 химна, 1 песен-молитва и 1 мелодрама на песенен принцип. Прави впечатление, че търсените от нас жанрове са застъпени в 6 от 12-те варианта. Това показва високата степен на ритуалност и насочва към идеята за приобщаване на лирическия субект към съответна кауза. Тъй като 3 от 6-те са маршове, то тонът е призивен, боен, в известен смисъл предизвиква активното участие на лирическия субект. Оперетата на Д. Христов е израз на веселите настроения, създали се с освобождението на Македония и Добруджа[29]. В този сборник отново се наблюдава жанрово взаимодействие между музикална и словесна форма – маршова мелодия и молитвен текст („Към България“).

От направените наблюдения върху сборници се налагат следните изводи:

Вечните теми като преклонение пред родината, пред нейните красоти, възхищение от образите на народните будители или първенци, са изразени чрез формата на химна и лиричната песен, молитвата.

Преходните теми за конкретни събития, които призовават към героизъм, са изразени чрез формата на марша и патриотичната песен. Така кризисният период на войните 1912–1918 г. разкрива жанровите колебания и взаимодействия между формите на ритуалното слово.

Нов момент в ритуалното слово въвеждат символистите. Този процес започва още преди войните, но следвоенният символизъм е най-силен в отразяването на формите. Новото у символистите е пречупеният социален свят през призмата на тайното, символичното, дори мистичното. Най-ярък пример е Т. Траянов и неговата стихосбирка „Български балади“. Тя е направена като книга – албум, благодарение на рисунките на С. Скитник. Това съвместяване на стих и образ обаче е показателно за мистичността на българските внушения. Докато стихосбирката му „Химни и балади“ от 1912 г. носи настроенията на повече празничност и тържественост, но и едно усещане за ведрина, то следвоенната стихосбирка, съчетала усещането за смърт и покруса от загубата, е изпълнена с чувство за обреченост и трагичност. Естествено, че вина за това има самата война и огромните загуби от нея. Но тази война се втъкава в словото по един особен начин – търси израз чрез ирационалното. Ето защо правят впечатление завишеното ниво на ритуални текстове през 1921 г. за сметка на 1912 г. Една кратка съпоставка на формите в двете стихосбирки ще очертае новия хоризонт:

на С. М. Стайкова. С., 1917

[29] **Камбуров**, Ив. Д. Христов. Живот и дело на народния композитор. С., 1942, с. 95.

	„Химни и балади“, 1912	„Български балади“, 1921
Химн	„Празничен химн“	„Старобългарски боен химн“
Псалм		„Старобългарски псалом“ „Благодарствен псалом“
Марш	„Маршът на варварите“	„Последният марш на българите“
Молитва	„Желязна молитва“	„Молитва на пророка“ „Молитва преди боя“
Заклинание		„Заклинание на земята“ „Заклинание на духа“ „Заклинание на словото“ „Заклинание на меча“
Песен	„Скитнишка песен“ „Песен на сраженията“ „Песен на изгнаника“ „Песен на властния“ „Адамитска песен“	„Песента на трите морета“ „Българска песен“
Балада		„Балада на неопетите“ „Балада на майката“ „Лунна балада“ „Балада на южния вятър“
Мистични образи	„Магесник“ „Пилигрим в черно“ „Прорицател“	„Пророк“ „Рицарите на труда“ „Слънцеликите“
Мистични функции	„Прозрение“ „Крайбрежни видения“ „Жертвоприношение“ „Прощаване“ „Среднощно бдение“	„Видение на пророка“ „Среднощно видение“ „Гибел“ „Погребение“ „Смърт в равнината“ Заклинанията

Ритуалните текстове в лириката са сравнително устойчиви структури от гледна точка на литературознанието. Те приемат и преодоляват черти на други лирически жанрове, но в основата си запазват ритъма на ритуалното слово. Една „Молитва“ може да си позволи да звучи заклинателно, но в никакъв случай неритуално. Същото се отнася и до маршовете и химните. Най-упорита обаче е „Клетвата“ – тя никога не си „позволява“ за звучи молитвено или пък химнично. Най-устойчивата структура, затова и най-слабо усвоена от лириката.

От друга страна, ритуалните текстове, макар и с жанроподобно поведение, все още не принадлежат към подобен тип конвенционална организация. Те представят лириката в нейния незавършен процес на организиране и изразяване, но не и на установяване.

ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА

Миметичност и революционна лирика

Миметичност и революционна лирика

Подхождам към проблема, който ще опитам да поставя, от наивното питане: „Как стои въпросът за лириката в концепцията за „метода на социалистическия реализъм“.

Тук разбирането за социалистическия реализъм като „метод“ ще бъде разглеждано откъм неговия понятийно-теоретичен потенциал, а не като исторически литературен „стил на епохата“. Разглеждам „социалистическия реализъм“ именно като схващане, като концепт за литературата, формиран и изведен през 20-те и 30-те на XX век в Русия в качеството на „метод“, задаващ базови литературни характеристики (тематични, формални, стилистични и др.) и кодифициран и официализиран по време на Първия конгрес на Съюза на съветските писатели през 1934 г.

Лириката спомага за разкриване на напреженията, наслоени през периода около самото понятие за „реализъм“, задаващо определен възглед за същността и характера на литературата. Соцреализмът като „правдиво отражение на действителността“ (според официозното му определение) създава привидност за еднозначно миметическа концепция за литературата, натоварваща я с квази-познавателни функции. Но тъкмо тук идва и стратегическото питане за мястото на лириката. Формулата на соцреализма, ако се мисли изключително като настояване за миметично възпроизвеждане на действителността или дори за конструиране на действителност, не може да подчини на себе си лириката, доколкото тя се постулира и възприема като немиметичен литературен род. Съответно тенденциите, свързани с формулировките на „социалистическия реализъм“, непрестанно вмъкват модификации в своя инак „миметичен“ проект в посока на набавяне на други стратегии (фиксирани по време на огласяването на „соцреалистическия метод“ чрез понятието за нов, „революционен романтизъм“), които разгръщат разбирането за „отражение“ до граници, които вече могат да поемат и лириката.

С оглед на спецификите на лириката като немиметичен литературен род тук е удачно позоваването на жанровите теории на немската изследователка Кете Хамбургер и на френския теоретик Жерар Женет.

Водещо и за двамата е схващането, че определянето на литературата чрез понятия като „мимезис“ и „фикция“ е недостатъчно обхватно и пренебрегва особения статут на лириката. Според Хамбургер лириката е онзи сектор на литературата, в който литературността започва да се разпада. Ако се върнем към фундаменталната ѝ жанрова теория от 50-те години на XX век в класическото ѝ изследване „Логика на литературата“ (доразвита в по-ново време от френския теоретик Жерар Женет[1]), то ще видим, че схващането за определянето на литературата чрез понятия като „мимезис“ и „фикция“ е недостатъчно обхватно и пренебрегва особения статут на лириката. За своя изходна позиция Хамбургер заема изказването на Хегел, че литературата е онова изкуство, в което изкуството разрушава себе си и отстъпва в полза на „прозата на научната мисъл“[2]. Хамбургер модифицира този възглед и настоява, че ако под литература се разбират само „миметичните“ литературни родове епос и драма, то това твърдение не е удържимо. Според нея същинското място на себеунищожаване на литературата е само и единствено лириката[3]. Лирическите текстове, за разлика от епическите и драматическите, представляват директно изказване за действителността, принципно неразличимо от научното, ежедневното, историческото твърдение[4]. Според Хамбургер това не важи за „миметическите“ жанрове, защото те градят единствено привиден свят, подобие на свят, който постоянно задейства в своята литературна направеност двузначно отношение у своя читател – изискване за доверие, на което се крепи впечатлението за достоверност, генерирано от „миметичната“ литература, и същевременно задействане на съзнание за фикционалност и прагматична невалидност на епико-драматическите изказвания с оглед на ежедневната реалност. Специален статут Хамбургер приписва на наративната проза с първолично повествование. Там повествователният глас напълно възпроизвежда спецификите на автобиографичния и мемоарния дискурс и неговата „нереалност“, като в автобиографията или мемоара не е гарантирано иманентното преживяване на текста от читателя, а може да се установи само с прибягване до извънлитературни, емпирични данни. Според изследователката този тип повествование е специфична квази-миметична форма,

---

[1] **Женетт**, Ж. Введение в архитекст. // Фигуры, т. 2, М., 1998.

[2] **Hamburger**, K. The Logic of Literature, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, с. 3–4. Вж. и **Хегел**, Г. Естетика. Т. 2. С., 1969, с. 459–493.

[3] **Hamburger**, K. The Logic of Literature, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, с. 14–15.

[4] Пак там, с. 232–293.

съотносима с лириката, доколкото последната е отговорно изказване за действителността редом с всички останали познавателни и прагматични изказвания. Единствената разлика между едно лирическо изказване и всяко обикновено обектно изказване е тъкмо обектната ориентация на последното. Лириката обаче се лишава от обектен интерес и се съсредоточава върху субекта. Според Хамбургер достатъчно е в един лирически текст да надделее неговата практическа, обектна, комуникативна ориентираност, за да престане той да се осъзнава като литература. В рамките на лириката тя идентифицира и една специална форма – баладата и останалите лироепически текстове[5]. Техният статут на „лирически" е дълбоко компрометиран, доколкото те активно градят фикционален свят и единственото, което ги сближава с лириката, е версификацията.

Жерар Женет също поддържа специфичната немиметичност на лириката. Във „Въведение в архитекста" той проследява дългата и бавна история на кодифицирането на разделянето на литературата в три рода. Позовавайки се на Аристотел, демонстрира, че за античното литературно съзнание немиметичните текстове, схващани днес като лирически, изобщо не принадлежат към литературата, или по-точно, към *poiesis*-а, определен напълно от понятието подражание (mimesis)[6]. Според Женет опитите да се класифицират в един род всички немиметични литературни текстове започват едва през епохата на класицизма[7], но същинското утвърждаване на литературния род „лирика" се осъществява едва през епохата на Гьоте и Шилер, парадоксално припознали трите литературни рода като „извечни форми" на литературата[8]. Това е и времето, през което се формира схващането за „субективния" характер на лириката.

Това схващане за „субективен" характер, както и съзнанието за немиметичност на лириката не са били чужди за литературното съзнание на някои руски идеолози от 20-те и 30-те години на XX век. От някои техни постановки впоследствие догмата на соцреализма набавя своите концептуални основи, при все парадоксалната фундираност на тази догма в понятия като „реализъм" и „отражение". Нещо повече, основните траектории на дебата за революционния характер на лириката (и литературата като цяло) през периода зависят и се задават от отношението спрямо понятието за „отражение", утвърдено по силата на

[5] Пак там, 293–310.

[6] **Женетт**, Ж. Введение ..., с. 287–296.

[7] Пак там, с. 298–301.

[8] Пак там, с. 325–327.

сакрализирания авторитет на Ленин. Тук позициите варират от пълно отхвърляне на миметичния характер на литературата (Брик, Маяковски), до произвеждане на разнообразни модификации и разширявания на понятието за „отражение", целящи приспособяването на лириката към дефинициите за литературата, на които то дава ход (Троцки, Бухарин).

Изискването за „правдиво исторически-конкретно изображение на действителността" би могло да има успех по отношение на големите епически форми, доколкото те предоставят по-сериозни основания за миметическо възпроизвеждане на някаква действителност. Спрямо лириката това изискване обаче се сблъсква с присъщите ѝ онтологични характеристики, които могат да бъдат сведени до невъзможност за миметично възпроизвеждане, до специфична проява, интензитет и фигуративност на езика, до съсредоточеност върху лирическия субект. Ако различните форми на епоса като род предоставят възможност за възпроизвеждане на конвенционално споделимата действителност и съдържат в себе си процедури, по които светът на творбата и светът вън от нея могат да бъдат съположени и еквивалентно разгледани, то възможността, която предоставят в това отношение формите на лириката е сведена до възможния си минимум. Разминаването между конвенционално-договорения свят на епоса и субекта, който конструира лирическият текст на базата на особени езикови употреби, активиращи различни прояви на смисъл, прави крайно проблематично съвпадането им под знака на миметичното. Лириката не се вписва в изискването на метода за „реализъм", ако под „реализъм" ще се разбира само миметичност – в този случай тя или представлява немиметичен жанр, т. е. не е „реализъм" от миметически тип, или се движи в посока на епоса, т.е. престава да бъде лирика. В първия случай тя функционира и бива възприета през допълнителния си резерв да репрезентира емоция и отношение, да формира определен модус на възприемане на действителността, т. е. да моделира субекта, индивида.

Дебатът за новия характер на новата лирика и положеността ѝ в една нова система от жанрове е централен за онази модификация на руския авангард, която оцелява около списание ЛЕФ. Осип Брик, Владимир Маяковски, Николай Асеев, Сергей Третяков и други автори на ЛЕФ по същество атакуват „лиричността" на лириката, институционално зададения ѝ образ на носител на личното, персоналното, на изява на вътрешен живот. На дневен ред е тотална десубективация на лириката, пренасочване на нейната ориентация от съсредоточеност върху субекта към обекта. Тук субект-обектните отношения на изказа са съотносими повече с нехудожествените, декларативни и прагматични

структури на изказванията в езика. Лириката е делиризирана, престава да се разпознава откъм субекта, започва да „говори" за света. Но това не е бягство в някакъв мимезис, а срутване на границите между литературни и извънлитературни форми на функциониране на езика – възглед, който ще се превърне в определящ за авангардния проект на ЛЕФ. Този проект най-общо представлява опит за радикализиране на формалните особености на литературното произведение до такава степен, че то да престава да се разпознава като принадлежащо към литературния ред. Тази концепция е най-експлицитно разгърната в разбирането за „литература на факта", въведено от Осип Брик. Това разбиране, наред с друго ключово разбиране, това за „социална поръчка" дава основание на тезата за новата роля на литературата – роля, в която литературата е изключена от социалната сфера. Според ЛЕФ следреволюционната ситуация изисква информативност, която литературата с изначално присъщата ѝ природа на деформиране и изместване („сдвиг") на действителността не може да предложи.

Лириката, централната област на тяхната творческа практика, се оказва принудена да се натовари с практически, комуникативни функции. Тя изцяло поема в функциите на жеста, въвличайки себе си, своята „формална" страна, в директно взаимодействие със социалността, в която се реализира, опитвайки се да внуши засилената си релевантност относно революционното свръх-ежедневно, контраинертно случване. Обвиненията на противниците на тази концепция са в точно обратната посока – внушава се идеята, че тук водещ е съсредоточеният в себе си и в идеологическите си основания лирически герой, този, който не търси непрекъснато препотвърждение в читателя и постоянно поставя под съмнение случеността на революцията, без да издига друг критерии за това освен себе си. Основание за това твърдение вероятно е тъкмо честотата на императивните модуси, чрез които лириката на Маяковски например полага своята перформативност. Но този императив не бива да се смята за зададен от някакъв персонализъм, тъй като именно „субективността" на лириката е обект на атака от страна на ЛЕФ. Институционално фиксираните измерения на лириката като действие биват използвани срещу тях самите – чрез отстраняване на устойчиви атрибути на лирическото (солилоквия, субектност), но при запазена немиметична насоченост на лирическия изказ. Тук лирическият аз не споделя свои нагласи и съдържания пред публика, а вписва своя глас в едно еднородно, недиференцирано, несегментирано публично поле, в което няма установени дистанции и статично конфигурирани роли – автор, адресат и пр. са в постоянна подвижност и взаимозаменимост.

Авторът говори *от името на* своите адресати *на тях*, заема позата на рефлектиращото съзнание на един колективен субект, а „масите", от своя страна, от наставлявани биха могли да бъдат едновременно и негови наставници. Лирическият говорител е преди всичко артикулатор на неартикулираното желание за промяна, овладяло масите, императивът е социалният императив на революцията. Лириката трябва да яви на масите тяхното заветно желание именно като тяхно. Налице е ситуация на граничност и преходност между „поетическа" и „практическа" функционалност. Ситуация, в която лириката е локусът на пълен преход към документално-публицистично дискурсивно поведение (оформя се като своеобразна външна граница на литературата, ако се върнем към позицията на Кете Хамбургер).

Прагматичните координати на полагането на субекта на изказа в лириката на Маяковски и присъщата му авангардистка жестовост са добре уловени още от Троцки в „Литература и революция": „за себе си Маяковски говори всеки път и в първо, и в трето лице, ту индивидуално, ту разтваряйки себе си в човека"[9]. Отношението му към тези координати обаче не е еднозначно – опростено казано, за подобни жестове още е рано. Като експлицира сблъсъка на основните литературни стратегии в мисленето на литературата от периода, книгата на Лев Троцки „Литература и революция" отделя място и на въпроса за лириката, при това осъзната тъкмо като немиметичен литературен род. Революционерът-идеолог напълно съзнава немиметичния, несюжетен характер на лириката и същевременно я набавя, включва я в понятието за отражение на революционната ситуация. Това включване се извършва чрез фигурата на новия субект. При Троцки тези аспекти на лириката са въведени в контраст и противопоставяне с авангардистите, които се отказват от разбирането за изкуството като познание и отражение, за тях то е демонстрация на самото изкуство. За Троцки лириката е демонстриране на субект, а литературата демонстриране на свят, и тъкмо като такива – като демонстриране на тези два агента на новата идеология, те трябва да бъдат запазени. Изкуството, с оглед на етапа, в който се намира руската култура и социално устройство, трябва да бъде съхранено, а моментът на неговата ненужност (според настояването на ЛЕФ) ще настъпи едва след време.

От своя страна Троцки се опитва да зададе такъв смисъл на схващането за „отразеност" на революцията в литературата, който да надхвърля тясното измерение на репрезентация. Той имплицитно полага „отражението" в два съотносими, но несъизмерими плана: план на

[9] **Троцки**, Л. Литература и революция. М., 1991, с. 120.

репрезентация, тематизация на процесите в обществото, и план на „съзнание“ за нови императиви пред самото изкуство. Привилегирован е по-скоро вторият план, при това с подчертано намерение да се впише в това определение немиметичната по своята същност лирика: „понятието за съдържание се сближава не със сюжета във формалния смисъл на думата, а с обществената задача. Епохата, класата и нейното светоусещане се изразяват в безсюжетната лирика така, както в социалния роман“[10]. Тъй като лириката, разбирана като тясно жанрово понятие, не допуска разгръщане на тематизации, неадекватно е отношението литература-революция да се мисли като тематично корелиране между план на изказ и план на смисъл. Затова Троцки отхвърля тематизацията като периферна и за цялата литература:

> Никой не поставя и не възнамерява да поставя на поетите тематични задачи. Благоволете да пишете за каквото ви хрумне! Но позволете на новата класа, смятаща себе си – с известни основания – за призвана да строи новия свят, да ви каже в един или друг случай: ако светоусещането на Домостроя превеждате на езика на акмеизма, то това не ви прави нови поети. Художествената форма в известни и много широки предели е независима, но художникът, творецът на тази форма, и зрителят, наслаждаващ ѝ се, не са празни апарати за създаване на форма и нейното възприятие, а живи хора с изкристализирала психика, представляваща някакво, макар и не винаги хармонично, единство. И тъкмо тази тяхна психика е социално обусловена. Творчеството и възприятието на художествените форми е една от нейните функции[11].

Този възглед впоследствие ще легне в основата на осмислянето на естеството и мястото на лириката в системата на „социалистическия реализъм“. Чрез лириката социалистическият реализъм ще престане да се припознава изключително като миметично задаване на координати на социалистическия свят. Тя внася „съзнание“ за разлика между литературна обработка и нелитературно фиксиране на „пролетарската действителност“. Нейната социална положеност – да бъде изразител на частното в синхрон и хармония с колектива, максималното съвпадане на индивидуалното „съзнание“ с класовото, с пролетарското – е онова, което я представя за нова, принципно различна от „буржоазната“, независимо от иманентните ѝ, специфично формални съвпадения с последната. А тези съвпадения, „старата форма“, са онова, което гарантира нейната разпознаваемост, отличимост в организираността на социалното, нейната принадлежност към сферата на умствения, а не на индустриалния труд,

---

[10] Пак там, с. 180.

[11] Пак там, с. 136.

нейната положеност като социална институция.

Отгласът от възгледите на Троцки много по-късно (далеч след неговото низвергване от политическия живот на страната) ще прокънти по време на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. в двусмислената формулировка на Жданов за „революционен романтизъм“[12]. Оправданието на лириката е възможно чрез способността ѝ да заявява, да декларира отношение (без да има потенциала да изяви обекта според пространствено-времевите му ориентири), в това да се опре чрез конвенционалните си измерения на емоционалната основа на субектното, да зададе колективната положеност на „съветската“ действителност като преживяване на социална хармония. Преходът от ориентация към бъдещето, от генериращ надежди утопичен хоризонт към утвърждаване на „романтизма“ като адекватен изразител на настоящето, на съвременността, е един изцяло идеологически жест. Социалната хармония, фиксирана чрез лириката, не предстои, а е „тук“ и „сега“. В този смисъл функцията на лирическите текстове се свежда предимно до декларация на отношение към новия социален ред, осмислен като изначално непротиворечив и еднозначно съвършен. Така в изказването на Жданов по време на Конгреса се оформят две основни оси, два централни аспекта, формиращи в своето взаимно отнасяне системата на „метода“. Нейни основни координати са понятията за „реализъм“ („социалистически“, а не класически, впоследствие наречен „критически“) и „романтизъм“ (нов, „революционен“, за разлика от стария, „утопичен“). В така очертаното поле могат да бъдат включени както миметичните жанрове (под шапката на „реализма“), така и лириката (под шапката на „романтизма“). Разликата между „стар“ и „нов“ реализъм се прокарва по линията на онова, което се тематизира – новото, а не старото устройство на социалния свят, а разликата между „стар“ и „нов“ романтизъм ще бъде тепърва припозната в отказа от трансценденция („утопичност“), от една страна, и в подчертаване на колективността, социалната хармония („оптимизъм“), от друга.

Нещата като че ли придобиват яснота и завършеност в доклада на Николай Бухарин, идеологът, поел ролята на литературен критик, който кодифицира мястото на лириката в системата на соцреалистическия метод по време на Конгреса. Там прозира схващането за новия емоционално ангажиран с актуалната ситуация субект, който новата лирика трябва да изявява, като паралелно с това за нея се мисли като за безсюжетна художествена форма. Докладът на Бухарин за пореден

[12] **Моциэнок**, В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934 г.) и его место в литературной жизни СССР – Commentarii de Historia. 2000. № 7 декември 2004 (http://www.main.vsu.ru/~CdH/Articles/07-04.htm).

път провежда семантически операции с термините „реализъм“ и „романтизъм“. Те сигнализират причините, поради които при дефинирането на метода бива предпочетен „реализмът“ – възможността това понятие да разгърне семантическите си възможности в посока немиметична достоверност на чувствата. Бухарин отрича лириката да е по същността си „нереалистична“, залагайки именно на тази възможност:

> *Лириката* не се намира в конфликт със социалистическия реализъм, защото това не е антиреалистична лирика, търсеща отвъдния свят, а поетическо оформяне на душевните движения на раждащия се социалистически човек. *Социалистическият реализъм не е антилиричен <...>, но е антииндивидуалистичен*[13].

Набавянето на лириката за социалистическия реализъм става чрез преобразуване на тясното дефиниране на понятието реализъм в смисъла на миметичност в посока на по-обхватно схващане за правдивост, но не и правдоподобие. Епосът в разбирането на кодификаторите на соцреализма е правдоподобна фикция (привидност за свят), която се ориентира според наложилите се конвенции за социална действителност. Лириката се полага не върху конвенционализиран свят, а върху конвенционализиран субект. Тук лириката е изява на интериорност, не на възпроизводим, а само на означен вътрешен свят, но този вътрешен свят няма индивидуални отличителни белези, а е устойчив модел за еднотипна, типизирана, социално и класово детерминирана колективна психика. Концепцията за епоса (а и за драмата) удържа модела на „отражение“, зададен още от Ленин. Онова, което прави „романтическата“ концепция за лирика, е да възпроизведе устойчивите, втвърдените структури на класическия романтизъм, с „ново съдържание“. Това е моделът, набелязан още във възгледите на Троцки за лириката – лириката трябва да запази устойчивите идентификатори на литературност, зададени от измеренията на „интимността“, непрактичността на комуникативната си нагласа, но тази „интимност“ има парадоксалния характер на публична декларация. На субекта на лириката е отказано диференцирането по признака „вътрешно“ – „външно“, частният живот е изпълнен от публични, социално-класови стереотипи. Конгресът фиксира епоса в миметическото, а лириката в „романтическото“.

Отношението към лириката и оформилите се в практически план нейни проявления в периода след Конгреса са насочвани от доминиращата тенденция към разгърната повествователност, епичност и сюжетност. Утвърждава се привилегироваността на големите лиро-епически

---

[13] **Бухарин**, Н. Поэзия, поэтика и задачи поэтического творчество в СССР. // Н. Бухарин. Революция и культура. М., 1993, с. 226. (курсив – на автора).

форми, представени предимно чрез поемата и балада̀та. Така, запазвайки характеристиките на стиха (ритмика, метрика, рима и пр.), лириката придобива измеренията на епоса.

В очертаното накратко поле на проблематичност на лирическия жанр в контекста на соцреализма има и един друг, любопитен откъм своята парадоксалност, факт. Двойственото оценяване на определени явления се проявява особено показателно в приобщаването на творчеството на Маяковски към съветския лирически канон. Това творчество, в унисон с концепцията на ЛЕФ, е основано на позиции, принципно различни от тези на нормативния партийно-идеологически модел за осмисляне и функциониране на литературата. Поставил в основата на литературните си търсения авангардистките по своето естество разбирания за принципно и същностно сраства̀не на литературата с „живота“, за снемането на границите между литературна и социална практика, за практическото разрушаване на литературната сфера (доколкото тя по своята същност може да функционира, според авангардното мислене, преимуществено като сфера, удържаща идеологическите равнища), Маяковски парадоксално е привлечен и вписан в разбирания, срещу които съзнателно работи. Въпреки отхвърлянето от партийната идеологема на поетиката, с която се характеризират неговите текстове (по време на Конгреса, в лицето на Бухарин, неговата поетическа практика е посочена като лош пример, за сметка на „правилния“ модел – лириката на Пастернак), още в периода 1935–1936 г. Маяковски е усвоен от партийната идеология за нейните непосредствени цели, а по-късно, основно през 60-те години, бива „прочетен“ като реалист, а лириката му се изтъква като образец за поезия на социалистическия реализъм. Впечатляващ е фактът, че всички истории на съветската литература и в частност на съветската поезия[14], в своя коментар на „достиженията“ и „върховите моменти“ на „соцреалистическия метод“, посочват като неоспорима и „непостигната“ висота творчеството на Маяковски, въпреки несъвпадането на това творчество с метода, нещо повече, въпреки че по време това творчество далеч предхожда формирането на метода.

[14] Вж. например: История русской советской поэзии 1917–1941.

АЛЕКСАНДРА АНТОНОВА

Онтологичният човек на Борис Христов в стихосбирката му „Вечерен тромпет“

Ако изкуството изобразява човека чрез неговото световъзприемане, поезията предизвиква рационалния читател да опише човека, който поетът създава. Борис-Христовия човек ще определим като „онтологичният човек“, а в следващите редове ще аргументираме това наблюдение чрез начините, по които поетът го създава.

Техниката, с която Борис Христов гради образа на човека, бихме могли да оприличим на неговото усещане за щастие: „когато хвана щастието, то се рони…“ („Затворено писмо“). Образ, едновременно осезателно конкретен и разпадащ се, битово-материален и разтварящ се. Сетивен, зрим и нереален, символ на автентично човешкото съществуване едновременно в материалното и духовното, конкретното и въображаемото, баналното и рефелексивното битие. Това е човекът с паралелното съществуване, възможно в съ-полагането на различни времеви плоскости и потоци в симултанната реалност на миналото, настоящето и желанието, човекът с уникалното двойствено съществуване, което прави възможен едновременния живот в трите различни вектора на времето, изплита настоящето от миналото, усещането и копнежа. Поетиката на конкретния неуловим образ се твори в постоянното взаимопораждане на време и чувство, от дълбоката перспектива на настоящето в миналото, и взаимопораждането на копнежа и обратната перспектива. Поетът ни показва как времето става функция на усещането, споменът се управлява от чувството, настоящето се създава по гребена на сетивата, желанието конструира перспективата. Борис-Христовият човек живее в едно настояще, целунато за живот от миналото, в един съсъд от усещания, създадени от способността за спомняне.

Автентично човешкото вибриране между конкретното и отвъдното, между реалното и въображаемото е изразено в характерната Борис-Христова образотворческа техника, която срещаме почти във всяко негово стихотворение от ранната стихосбирка „Вечерен тромпет“ (1977). Борис-Христовите хора или животни са зрими и осезаеми, и, заедно с това, нереални, отвъдни – видения, които принадлежат на друг

свят, свят, който копнеят, в който се завръщат, разтварят, изчезват. В следните стихове стих стадото е зримо-конкретно и все пак приказно-нереално, нахлува буйно и дълбоко в един надвременен и надреален залез:

...гонитбата напомня
завръщане на стадо, което в залеза нахлува...
(„Прозорец“)

Ефирно видение от старинен приказен свят, вдовицата от „Графика“ прекосява дремливата улица и се оглежда единствено в стъклата на прозорците, за да потъне в сянката на отвъдното; твърдата дреха щрихира въздушно трептящо ѝ тяло. Освен посредством едновременното физическо и въобразено съществуване, Борис Христов създава усещането за двойствено, нереално съществуване и посредством техниката на косвеното, огледано присъствие – самодива-видение, вдовицата става осезаемо реална единствено чрез старците, които забиват дълбоко ножчетата си в земята.

Паралелната реално-нереална перспектива създава и типична Борис-Христова деформация на образа – вдовицата е едновременно въздушно-неуловима, но изпълва с косата си площада, стъпва грациозно тиха по въздуха, но тъгата ѝ пълни цялото човешко пространство.

Човекът на Борис Христов постоянно се разпилява и събира, но не енергично центростремително, а условно конкретно. Майката съществува в неконкретното пространство на спомена и чувството, живее навсякъде, ясно жива именно като размита в обратната перспектива, разтворена в копнежа по миналото. Образът пулсира между фактическото и желаното, във всяка въздушна частица:

Щастлива
излиза навън и се рови из двора,
ходи донякъде – с мляко се връща,
сяда на прага, с тишината говори...
(„Сватбата на мама“)

В това стихотворение човешкото усещане за относителност, за неуловимост на смисъла и неднолинейност на перспективата прави образа едновременно конкретен във фрагмента и нереален, отсъстващ като цяло:

...ще си легне бавно в нощта
до кроткото рамо на непознатия...
(„Сватбата на мама“)

Конкретно-нереалният Борис-Христов образ се създава и от симултанното протичане на настоящето и миналото, миналото се влива в настоящето и сякаш става повече настояще от него. Кравата, която отнася нанякъде кърпичката на момичето, представлява фрагмент от едно минало, дълбоко врязан в едно вечно авторово настояще. А кълвачът – изящно нереален в назвата, с тънички пера, сякаш несъществуващ израз на копнежа, е сведен до текстурния фрагмент („окото му – разтопено от слънцето захарче"). Болезнено живото минало пулсира в чувството, докато образът, който го носи, се разнася в подвижни контури:

Беше се стъмнило – ти през копривата бягаше.
(„Кълвач")

Борис Христов гради образи, които се изтеглят непрестанно към надреалното, фатално привлечени, те се размиват в него. Двете деца тичат срещу залеза, малкото момиче тича през копривата, фактологичността на спомена се разтваря в чувството. Живият живот със спомените прави образите да се полюшват във въздуха, да се поклащат сякаш върху спокойна, съзерцаваща вода, всеобемащи, дълбоко впити, единствено истински.

Емблематичен за образотворческата техника на Борис Христов е образът на самодивата от „Къпане на самодива" – ярко осезаема и нереална. Образът се развива между зримия, текстурен фрагмент: тежките дрехи, острите гърди (уплътнява се и се скулптира дори усещането – жълтата жега) и приказно стилизираната „цялост", неуловима в своята идентичност:

Като върба изви горещото си тяло
и подир миг изчезнаха в реката
косите ѝ от троскот и омара,
нозете ѝ от злато.
(„Къпане на самодива")

Забележително е, че образните съставки на фрагмента претърпяват вторична приказна стилизация и добиват особено, нереално изящество – гребенът се е превърнал в кост от мрена, дрехите – в листо червено.

Изтичах към брега и на тревата
намерих гребена ѝ – кост от мрена.
А там, където дрехите лежаха
въздишаше едно листо червено.

Фрагментът излиза от своята сетивна конкретност и се превръща в опит за улавяне на неуловимото. В едно усилие за видимост на невидимото.

Едновременното съществуване на образа в единично фактическата и в универсално всеобемната парадигма създава полубожествения, коло-

салния мащаб на човешкото присъствие у Борис Христов. Човекът тук е средоточие на вселената в един конкретен и отвъдвременен миг, живият преход между точното „сега" и онтологичния хоризонт пулсира в един вечен космически миг.

Бавно вървят часовете следобедни,
сякаш някой се учи да свири
и се разбиват във сините кораби
на гърдите ни татуирани.
(„Тъга")

Чувството за реалност поетът създава посредством конкретното назоваване, човекът обаче живее едновременно в реалното и въображаемото, в човешкото и космическото. Двойното живеене създава усещането в перспективата на едно онтологическо сливане, човекът и космосът взаимно се измерват, човекът е създаван с онтологически мащаб:

С прах в душата и прах по нозете,
с непоносимото слънце на рамото
аз съм тръгнал да стигна морето,
но от години седя върху камъка.
(„Август")

Човекът раздвижва деня и нощта, срутва тишината, повелява на ветровете, завърта земята. Борис-Христовият човек живее с постоянния усет за надчовешката битийност, на него размахът до небето не му стига. Човекът живее, радва се и страда във всяка клетка на обозримото, но именно той задава аспекта на необозримото: неговата болка обзема цялата вселена, човекът носи формата на вселената. Човешкото битие е бегло контурирано в една илюзорна конкретност:

И църквата варосана на хоризонта свети
като захвърлена в тревата челюст.
(„Есенен дъжд")

Динамичното сливане между предмета и човека, взаимното им изразяване е друга характерна техника, с която поетът създава внушението за онтологичност на човешкото присъствие. В универсумната перспектива на Борис-Христовия образ предметно и живо непрестанно обменят съдържания и изразност. Кубетата са едновременно изразителни в застиналата пластика на своята идеално гладка линия, и в могъщото дихание на голямата, космическа жена:

Кубетата на църквата въздишаха червени
като гърдите на жена заспала...
(„Целувката")

Борис Христов обича да изразява човешкото присъствие посредством предмети, които магически загубват предметното си присъствие и добиват философска изразителност. Нито човекът придава на предметите духовна същност, нито предметите го превръщат във вещ – от взаимното изразяване на човек и предмет Борис-Христовият образ добива своята онтологична перспектива. От пресрещането на двете перспективи – на човека и на предмета – се създава третата перспектива – на надчовешкото, универсално пространство. В тази трета перспектива човекът се слива с отвъдвременното и отвъдпредметното битие и добива изцяло философски осмислено присъствие, което преобразява реалиите и на човешкото, и на предметното. Човекът и предметът оживяват в нови отношения в нов, паралелен свят, в който, освободени от своето значение, те изобразяват усещания:

После прекоси реката хълма, подивял от пек,
и потънаха в житата кон и шапка, и човек.
(„Вик в тишината“)

Изграждането на човека чрез контур, свеждането на човека до няколко вещи е също похват, който създава усещането за човека като слят с Вселената, присъщ на нея, разтворен в нея. В „Котка на пътя“ човекът е „сламена шапка и куфар“, той носи в себе си и топлата неделя, и белите стаи, и реката, която спира от скука. Самотата му се внушава от неговата единственост в онтологично застиналото лято („сам в прегорялото лято, в тъмните сенки минава“). В него са и котката, и пуяка, който се плези, патките с жълти галоши. Човекът не живее, той съществува (не) подвижен в тотално безвремие, той е едновременно фокусът и самата материя на Вселената:

Вестник разперен се носи и ходилата му пламват.
Патките с жълти галоши тъпчат ленивото пладне.
Старци на пейките слушат дните си равни и тихи –
шават с бастуните, дишат. И срещу слънцето кихат.

Борис-Христовият човек постоянно общува с Космоса, той винаги носи усещането за онтологичното, което го прави част от вселенския пулс, създава формата на характерното за поета онтологично-човешко битие. Той е от слънце и от кал замесен, опитва се сам да счупи черупката на своя лешник, копнее за отвъдно, но по човешки-отвъдно битие.

И до небето, и по-нататък
настана болка... и тишина.
(„Пренасяне гроба на баща ми“)

В стихотворенията „Молитва“ и „Вечерен тромпет“ онтологични-

ят човек на Борис Христов добива ново измерение – хуманистичното. Той живее живота на многоликия човешки свят, подрема с бедняка, ядосва се с глупака, пише с поета, киха с болния, отвежда до леглото стареца, който си ляга. Горещият вятър на неговия тромпет скъсва бодливата тел, която огражда хората един от друг, връзва пръстите на крадеца, дава сърце на пазача, пази мъртвите, буди заспалите. Човешкият свят прилепва плътно около героя, той го облича сякаш балтон от мъгла. Калейдоскопичното виждане, което влиза през отворените напълно сетива, е отново похват, с който поетът ни дава усещането за онтологично – човешката перспектива. Усещането за принадлежност към Вселената и усещането за принадлежност към човешкия свят с многото му лица създават, поотделно и паралелно, формата на Борис-Христовия човек.

Онтологичният формат, в който Борис Христов търси да изобрази човека, довежда, макар и по-рядко, до характерни експресионистично интонирани деформации на образа. В стихотворението „Пеперуда" традиционно изградената метафора на пеперудата – образ на осмислящата красота, е успоредена с екстатичния възпламеняващ бяг на поета, който увлича и старците, те хукват лудо да я гонят и падат, тревата с камшици ги бие и зелена кръв капе от гърбовете им. След космогоничното и хуманистичното, следва минималистичното форматиране на човека, който влиза в света на пеперудата и охлюва, усеща живата плът на земята, от която изскача една волска жила.

Човекът на Борис Христов живее в автентичната парадигма на двойственото светоусещане: едновременно с миналото и настоящето, с мигновеното и вечното, с усещането за живота и усещането за смъртта, с усещането за смъртта през живота. Човекът лежи под земята, но усеща живота с всяка своя клетка:

> Да лежиш под земята и да чуваш как в твоите кости
> работи водата.
> („Спомен за живота")

Човекът на Борис Христов живее едновременно с песимистичната равносметка и с радостта от живота, усеща красотата на живота през цялата неговата несправедливост. Онтологичният човек е в пълнотата, с която усеща живота, в симултанността и нееднозначността, в мъдростта на цялостното възприятие. Животът гърми около погребалната процесията, пантеистичното светоусещане убеждава, че няма смърт, не може и да има. Пълнотата на живота е в пълнотата на тази щастлива философия. Крехък и уязвим, човекът е достатъчно силен да понесе болката на целия свят, той е

глухарчето, което през една тръбичка
се вслушва в болките на цялата природа.
(„Кост от глухарче“)

Човекът затова е онтологичен, защото е едновременно пълен с живот и ефирен, светът се оглежда в него едновременно като могъщо зачервеното от вино слънце и нежната, крехка тръбичка на глухарчето, изкачва се по тъничката стълба на дъждеца. Пантеистично-онтологичният човек чува едновременно тревите и Космоса, усеща как тихо боледува камъкът на хълма и стръкчето на своето краченце тъмно, в своето органично общуване с живота наоколо той дори не се усъмнява в единството на живота и смъртта, в неговото онтологично светоусещане умирането се слива с живота в недраматично, хармонично единство. Красиво е схващането на смъртта, тя е като хвърляне в нощта – „тая мелница от звездите въртяна“, тя е отвъдният праг, който човекът прекрачва, за да се върне животът му в къпината, която играе с пухкавата опашка на агнето. Борис-Христовият човек е човекът с всички възрасти, който все носи в паззата си кълвача с перата тънички, а по детски стилизираните му визии се филтрират през омъдрено-вгорчения поглед на възрастния.

Но да вървим сега, надеждо моя, и да минем
по моста – след талигата на старата луна двурога.
Да стигнем края на земята и да скочим от трамплина.
И ако трябва, да почукаме на портите на Бога.

Човекът, който все преследва лекокрилата пеперуда и златноногата самодива с тяло на върба – защото носи в себе си усещането за абсолюта. Човекът, който години по-късно ще признае в „Христова възраст“, че, изкачил дървото на живота, е видял, че няма нищо на върха и слиза. Непроменено скептичен пет години по-късно, в стихосбирката „Честен кръст“ (1982) у паралелния човек на Борис Христов скептикът пронизва мечтателя, човеколюбецът пронизва песимиста. Миналото пронизва настоящето и подчинява бъдещето – в едно онтологично време – времето на човека.

КАЛИН МИХАЙЛОВ

Преводът като възможност за набавяне на смисъл („Молитва“ на Ст. Михайловски в лириката на К. Христов)

В стихосбирката „На кръстопът“ от 1901 г. Кирил Христов включва свой превод на стихотворението „Молитва“ от Стоян Михайловски, което той пише на френски език. Пояснителната авторска бележка към творбата в края на книгата споменава *условията*, при които Михайловски я е създал. Те очевидно будят ако не възхищение, то поне безспорна симпатия и уважително отношение от страна на преводача – инак изобщо не биха били споменавани, вън от какъвто и да било ироничен контекст:

> Ще забележа, че през дните, когато е писана тая молитва, едничките необходими неща в работната стая на поета бяха разпятието и молитвеникът (с. 70)[1].

С известни поправки преводът на „Молитва“ присъства и в издадените две години по-късно „Избрани стихотворения“ на К. Христов, което означава, че той държи на присъствието му[2]. Този път в пояснителната авторска бележка *по-важен* от условията за сътворяване на творбата, споменати най-накрая, се оказват „изящният металически френски стих“ на Михайловски заедно с „непосредствения“ и „дълбоко интимен тон, обикновено чужд на суровия наш сатирик“ (с. 320). Всъщност зад похвалата, която насочва вниманието на читателя към успешното художествено изпълнение (то е и основният мотив за

---

[1] **Христов**, К. На кръстопът. С., Държавна печатница, 1901, с. 30. Другата преводна стихотворна творба в тази книга е „Тримата Будрисовци. Балада от Мицкевича“, с. 41–2. Оттук нататък, когато се позоваваме на текста на стихосбирката „На кръстопът“, даваме съответните страници в скоби, след самото позоваване. Вж. Приложение 1, където се намира френският текст на „Молитва“ и буквалният му превод, който направихме за целите на този етюд.

[2] **Христов**, К. Избрани стихотворения. С предговор от Ив. Вазов. С., Издание на сп. „Просвета“, 1903. Текстовите разлики в двата варианта на „Молитва“ могат да бъдат проследени в Приложение 2.

включването на стихотворението сред лирическите текстове на К. Христов), се крие една по-значима литературна и литературоведска „интрига". Както личи от заглавието на нашия текст, тя е свързана с изходната теза, която ще се опитаме да аргументираме и развием в следващите редове – че „Молитва" на Михайловски *набавя съществени смислопораждащи елементи* в художественото цяло на стихосбирката „На кръстопът", от които тя много се нуждае. Като имаме предвид сравнително малкия обем на книгата и нейното голямо лирическо единство в сравнение с огромния и доста по-разнороден корпус на „Избрани стихотворения", тези елементи не само не бива да се подценяват, но и заслужават да се изследват.

Тук е уместно да формулираме една втора теза, която ще се изяснява и разгръща в хода на изложението. Според нас основният дефицит в лирическия свят на стихосбирката „На кръстопът" може да бъде определен така: тя страда от остър и хроничен *недостиг на способност за постигане и конституиране на каквато и да било трансцендентна (т.е. „отвъдна" на самия лирическия Аз) реалност.*

Преди да разгледаме няколко „собствено" кирилхристовски лирически текста от стихосбирката, не просто за да проверим валидността на така формулираната теза, а за се опитаме да си изясним конкретиката на неслучването на трансцендентното в света на книгата, трябва да се спрем за малко на творбата на Михайловски, в превода, който К. Христов предлага на читателя през 1901 г. (с. 30):

Молитва

Ти умори, о Господи, десницата си тежка
за да разбийш навеки в мене младост и мечти!
Сега наказвай ме за всякоя неволна грешка:
смажи ми, Боже, гордостта – но вяра дай ми Ти!

Защото се надежда вече в сърце ми не обажда;
защото е пустиня вече в моите гърди;
защото ме омразата и в моя дом обсажда,
де като тъмничар жесток скръб безутешна бди.

Ох вяра дай ми, Господи, омраза за да смажа;
под Твоето разпятие смирено да се спра,
та – без подслон и без опора – гордо пак да кажа:
аз силен съм, защото вяра ми сърцето сгря.

Кои моменти правят веднага впечатление на анализатора при внимателен прочит на стихотворението?

На първо място, трансцендентната реалност (в случая – Божието присъствие и действие в творението) е „въведена" още от първия стих. Тази реалност се конституира и същевременно „материализира" чрез библейската представа за „Божията ръка", всеприсъстваща и мощна, която „се стоварва" върху битието на лирическия Аз. Не той търси трансцендентната реалност, за да я постигне (преди да я възприеме или отхвърли, проумее или не, съобрази живота си с нея или не...), а тя го постига в действие, което съчетава наказанието и любовта, защото има за крайна цел „поправлението" на личността, нейния финален духовно-нравствен триумф, ако си послужим с лексиката на оригинала. И накрая: кръстът Христов, който се „появява" във втория стих на последната строфа, се оказва от решаващо значение и за *двете посоки на комуникацията*, която тече в това стихотворение: от трансцендентната реалност към лирическия човек и от него – към нея.

Защо точно кръстът Христов, символизиран и „представян" в текста от присъствието на „разпятието", има подобно значение? Защото именно той прави възможно лирическият субект да възприеме „наказанието" като израз на любов (ср. Евр. 12: 4–7 и сл.); кръстът съвместява два „атрибута" на божеството, които ние сме склонни обикновено да мислим разделно[3]; пред кръста („пред Твоето разпятие") е мястото, където лирическият Аз може да си даде сметка, че Бог Отец е засвидетелствал Своята любов не само към него, но и към всички човеци, които биха пожелали да се възползват от жертвата на Сина Му (виж 1 Йоан 4:9–10, Римл. 5:8), през кръста тече непрестанно „кореспонденцията" между индивидуално-личната и общностната перспектива на човешкото битие. В икономията на стихотворението „Молитва" кръстът изпълнява функцията на онова смислово звено (можем да го наречем метафорично и „*мост*"), което обикновено липсва в стихотворенията на К. Христов – семантичен и комуникативен мост, който позволява на творбата да „пулсира" между единичното и общото, индивидуалното и универсалното, между това, което засяга само битието и времето на лирическия субект тук и сега, и онова, което може да има отношение към битието и времето на всеки читател[4].

---

[3] Виж по този въпрос повече в **Тоузър**, Ейдън У. Познаването на святия Бог. С., 1980 (изд. не е посоч.), с. 82 и сл.; авторът се позовава на авторитета на Арселм Кентърберийски, като доразвива неговото твърдение за „унитарното", т.е. единно Божие същество.

[4] Достатъчно е да си припомним станалите класически наблюдения на Н. Георгиев за движението на лириката между „единичното и универсалното" (**Георгиев**, Н. Анализ на

Ето как прочитът на „Молитва“ ни отвежда косвено до формулиране на трета теза в нашия етюд, която конкретизира измеренията на проблема с отбелязания дефицит в поетическите текстове на К. Христов: проблемът в неговия лирически свят от времето на стихосбирката „На кръстопът“ (и не само) не е толкова в липсата на възвишена цел, общочовешки и/или социален идеал, значима философска идея или каквато и да е друга „универсалия“, както критиката често е имала повод да изтъква. *Проблемът е в това, което е „помежду“* – между Аза и универсалията (независимо дали става дума за философска идея, естетически идеал или нравствен императив на времето). Той е в (не)способността за изграждане и ползване на семантичен и комуникативен мост в художествената творба, подобен на този, чието функциониране разгледахме в стихотворението „Молитва“ на Ст. Михайловски.

Сава Сивриев приема, че развитието на българската поезия се свързва с „два типа решения на въпроса за индивидуализма“[5] – едното, което върви по линията П. П. Славейков – П. Яворов, се характеризира с насоченост на субективното „навътре“, към личността (където е „нравственото просветление“); за другото представително се явява творчеството на К. Христов, макар началото му да присъства още у Вазов и то е с насоченост на субективното „навън“, към „изживяването на света“[6]. Следвайки още малко логиката на критика, стигаме до *триадата Лирически Аз – свързващо звено – Идеал*, която и двата така очертани типа индивидуализъм предполагат и която при първия от тях се конкретизира чрез представата за страданието: *Лирически Аз – страдание – Идеал*. Тук „идеалът“ е смислов еквивалент на „трансцендентната реалност“, а страданието играе ролята на онзи семантичен и комуникативен мост, без който изграждането и постигането на въпросната реалност (в каквото и да се вижда тя) в художествения текст се оказва проблематично. Като приемаме, че лириката на К. Христов е тясно обвързана с втория тип индивидуализъм[7], нека се опитаме да погледнем – имайки всеки път наум елементите, нужни за образуването и функционирането на триадата *Лирически Аз – свързващо звено – Идеал* – как няколко негови творби от стихосбирката „На кръстопът“, които на пръв поглед са близо до лирическия модел на „Молитва“, не успяват да изградят такава триада.

лирическата творба. С., Просвета, 1994, с. 36–39 и сл.).

[5] **Сивриев**, С. Кирил Христов или Пейо Яворов – към историята на един литературен спор. – In: Кирил Христов, Нови изследвания. Шумен, Антос, 1997, с. 31.

[6] Пак там, с. 30.

[7] Чиято логична кулминационна точка би трябвало да търсим при поети като Далчев.

Започваме със стихотворението „Параклис“ (с. 16), което завършва с жест, твърде сходен с жеста от „Молитва“ – заставането на скитника „пред старата икона“ си кореспондира със ситуирането пред разпятието на лирическия Аз на Ст. Михайловски. При внимателен прочит обаче се вижда, че имаме работа по-скоро с външна прилика и то не само защото „Параклис“ в последна сметка визира *друга* трансцендентна реалност от тази, която се има предвид при Михайловски (където, може да се каже, сам Бог е трансцендентната реалност). За пореден път в лириката на К. Христов „Параклис“ издига идеала на скиталчеството, разбирано като състояние на духа. Дотук имаме двете части на търсената от нас триада – *Лирическият Аз* и *скиталчеството*, как стоят нещата със свързващото звено, с „моста“ между тях, който трябва да ползва не само лирическия герой, но и читателя? Бог или божественото, които са маркирани в пространството на творбата чрез образа на „старата икона“ в крайпътния параклис, изглежда са ѝ нужни тъкмо като свързващо смислово звено между личността и идеала, нужни са, за да „санкционират“ вечното „гонене на небосклона“, за да универсализират нейното внушение. Ако сме прави, търсената триада вероятно би трябвало да изглежда горе-долу така: *Лирически Аз – старата икона – скиталчеството (като състояние на духа)*.

Защо тогава усещането на читателя е, че творбата се проваля тъкмо по отношение на средищния елемент в триадата, който би трябвало да осигурява универсализирането на нейното внушение? Според нас подобно усещане се ражда от факта, че скиталчеството вече е „предзададено“ в „Параклис“, то е наличност, която не се нуждае тепърва да бъде постигана или осмисляна, макар и постфактум, макар и само в читателското съзнание. Преход от лирическия Аз към идеала, или обратно, който да говори за някакво надмогване („трансцендиране“) на Аза всъщност липсва. Следователно нито лирическият герой, още по-малко читателят, има нужда от някакво духовно-нравствено усилие, чрез което „истината“ на скиталчеството да се случи. Тя просто е препотвърдена („приветствана“) в стихотворението като неподлежаща на оспорване самоочевидност, каквато всъщност не е. След като е прочел творбата, изборът на читателя е или да я приветства и като своя истина, или да не мисли никога вече за нея. Така че всъщност схемата се състои не от три, а от два елемента: „скитникът“ – скиталчеството.

В стихотворението „Тържеството на роба“ (с. 7–8), което пресъздава с критичен поглед празничното настроение, обхванало някогашната българска столица по случай Освобождението на България, преходът между лирическия Аз и идеала е осуетен по други причини. Въпреки сил-

ната социална струя, стихотворението вероятно би могло да изгради и задейства в един момент триадата, която ни интересува, например като постави празника (символ на възродената историческа памет за миналото на българския народ) на „мястото", отреждано обикновено за идеала и превърне „образите на светците" от старите икони в свързващо смислово звено между „настоящето" на творбата и миналото, което тя „извиква" художествено. Вместо това тя се втренчва инатливо и неуместно продължително в собствения си изобличителен патос, насочен към довчерашния „роб" и се самозатваря в непроходимостта на поетовото „елитарно съзнание"[8]. В този контекст образите на светците не само не са възможните комуникативни и семантични посредници в отношението на лирическия Аз към идеала – техните ликове придобиват измеренията на *куриозен детайл*, който е живописен и се запомня, но не е в състояние да изпълни никакво по-високо предназначение (с. 8):

Гърмят камбаните. В окъртени дувари
един до други са надникнали светци –
с разбити носове, с очукани венци,
захласнати в Бог знай кои години стари...
О, как учудени те гледат Божий ден
и повилнелий роб, що бие се в гърдите...

Оказва се, че пак разполагаме с два елемента вместо с три и тези елементи отново подозрително си приличат, „оглеждат" се един в друг: лирическият Аз е „роб" на своята критичност към довчерашния „роб". Едно робуване срещу друго робуване, един вид роб срещу друг.

Може да се възрази, че занимаването с историческото минало, особено по това време и в такъв контекст, не е силна страна в лириката на К. Христов, че то се възприема по-скоро като типичен маркер за предходната епоха от развитието на българската литература. Че, най-сетне, се иска много от един индивидуалист в самото начало на XX в. Да видим тогава как стоят нещата в още две стихотворения от „На кръстопът", които нямат отношение към близкото или далечно минало и които – макар да говорят открито за индивидуалистични търсения и тежнения – дават заявка да градят и постигат и трансцендентни реалности.

Стихотворението „Порасналото сърце" (с. 9–10) не присъства в първия том от избраните съчинения на К. Христов от 1966 г., затова ще си позволим да го приведем изцяло:

---

[8] По сполучливия израз на Магдалена Костадинова – вж. **Костадинова**, М. Драмата на елитарното съзнание. // Кирил Христов. Нови изследвания. Шумен, Антос, 1997.

Аз вярвах, че е до коляно морето!…
Но страх на брега ме запре.
И викнах: „Във тебе ми падна сърцето –
върни ми го, бурно море!“

Вълна между ред от вълни се притисна,
полази по стръмния бряг,
изви по скалите, преметна се, плисна
и бързо оттегли се пак.

Аз викнах подире ѝ: „Мила, привет ли
по тебе ми сърце пратѝ?
Ела, отнеси му тез сълзици светли –
тъй с него върнà-щеш се ти“.

Притихнаха тихо, безшумно вълните
една подир друга брега
па метнаха пръски нагоре в скалите
и светнаха в нежна дъга.

„Утеха в Дъгата аз вече не видя –
ни мира във твойте вълни:
море, за сърцето си тука аз ида –
сърцето ми ти повърни!“

Ей сепна се грозно морето и блъсна
водите си тъмни назад,
па спусна се – пяна до мене чак пръсна –
и дигна се яростна рат.

„О Боже!“ – във ужас аз викнах тогава
с простреми към него ръце. –
Сред пяната грозна медуза изплава…
Това ли е мойто сърце?

Изглежда, че в това стихотворение самата душа на лирическия Аз е възможната трансцендентна реалност, „зададена“ за изграждане и постигане. Ако обръщането към Бога в края се възприеме като номинално, каквото изглежда, че е, като израз на чувството на потрес от гледката на върнатата от морето душа на лирическия Аз, то не може да изпълни и смисловата функция на реалното молитвено обръщение, което видяхме в „Молитва“ на Михайловски. Остава да предположим, че морето ще изпълни ролята на посредник, на „мост“ в лирическото общуване и тогава триадата ни би придобила следния вид: *Лирически Аз – морето – душата на лирическия Аз.*

Защо схемата не ни се струва нито убедителна, нито работеща? Защото разбираме, че душата, която морето „връща“ на лирическия субект и чийто облик толкова го ужасява, всъщност *не* е променена от досега с (и пребиваването ѝ в) него – наличието на морето просто е дало повод на лирическия герой да си „поиграе“ за момент, като неразумно дете, с отпитката на изображението и да привиди своята душа като „медуза“. Между двете явявания на душата в стихотворението, началната и крайната, не се е случило нещо съществено, за което си заслужава да се спомене. Ето защо впечатлението е подобно на това от „Параклис“, въпреки различието в емоционалния тон на двете творби. Нямаме лирически Аз, който постига някакво различно състояние на своята душа, а само душа, която се оглежда в себе си, като използва „огледалото“ на морската шир. При това огледалото не е средство за преминаване в друг свят, а по-скоро символизира проклятието на остаряващ „Нарцис“, за когото оглеждането продължава да бъде примамливо, но започва да става все по-противопоказно.

Ще завършим кратката разходка из „кръстопътната“ книга на К. Христов със стихотворението „Раненият орел“ (с. 13), във връзка с което авторът му, в полемика с известен тогава негов критик, Стефан Минчев, твърди следното: „Какво е проумял Ст. Минчев например от „Раненият орел“, дето е посочена жизнеността на една могъща душа, която може да се издигне към Бога с плътта, в която е затворена и която е ранена на смърт – какво е разбрал, щом смята тая песничка просто за картинка?“[9]. По своето звучене, образност и внушение „Раненият орел“ е творбата, която, в рамките на разглежданата поетическа книга на К. Христов, се ситуира най-близо и до „Молитва“, и до известния сонет на Михайловски, издържан в същия дух, „Лама сабахтани“. Тук, в сравнение с останалите примери от стихосбирката, поетът като че ли е най-близо до цялостна художествена сполука, дори и по отношение на смисловия дефицит, с който се занимавахме досега. Ако обаче сравним творбата със споменатия сонет на Ст. Михайловски, веднага се очертава относителността на сполуката от гледна точка на проблема, който ни интересува тук[10]. В заключителната терцина на „Лама сабахтани“ се появява метафората на смъртно раненият „ястреб“, който гасне „с очи обърнати към небосклона“: той вече е пребивавал нееднократно в небосклона, но в „настоящето“ на творбата не се намира там, накъ-

[9] **Христов**, К. Съчинения в пет тома. Том пети, част първа. Време и съвременници. Подб. и ред. Св. Гюрова, Г. Тахов. С., Български писател, 1967, с. 64–5.

[10] За „Лама сабахтани“ на Ст. Михайловски виж **Михайловски**, Ст. Бог. Религиозни стихотворения. В. Търново, Слово, 1996, с. 29.

дето е насочен последният му, предсмъртен копнеж. По такъв начин образът създава усещане едновременно за постигнатост и далечност на трансцендентната реалност; тя вече е била завоювана като времепространство на пределната висота в полета, но ще бъде „усвоена" завинаги едва в смъртта и чрез нея. В стихотворението на К. Христов смъртта не се мисли като внасяща коренна промяна в лирическата ситуация – „стар[ият] орел" умира „във небесата", където и без това е обитавал през времето от своя живот, за което изобщо си заслужава да се говори. Смъртта се явява само за да „запечата" този „факт", да потвърди един онтологичен статус, мислен като изначално предназначен за лирическия субект. По такъв начин ситуацията в „Раненият орел" се изпразва вътрешно от потенциала си да бъде драматично напрегната – гордият самотник умира в гордата самота и това е съвсем в реда на нещата, нищо нито повече, нито по-малко може да се очаква от него. Самотникът и неговият „двойник" орел си приличат по това, че са неуязвимо недосегаеми в своята смърт – никой не може да им поиска сметка за нищо, но и те не могат да разчитат на никого. Отново се сблъскваме в дълбочина със завършен изначално смислов конструкт, без вътрешна динамика и без възможни преходи, виждаме небе, което не успява да се превърне в небосклон.

Част от острия и хроничен недостиг на трансцендентна реалност лирическият свят на К. Христов в „На кръстопът" ще се опита да си набави чрез включването в него на превода на стихотворението „Молитва" от Ст. Михайловски. Доколкото това стихотворение е едно срещу малко повече от 60, неговата смислова тежест може да се стори на някого пренебрежимо малка. Доколкото то, поставено на централно място в книгата (на с. 30 от 69) и преведено майсторски от К. Христов, успява да създаде усещане за почти „органично" вписване в своето обкръжение (въпреки надлежно указаното авторство на Михайловски) и да изгради парадигматични връзки с други творби, поне външно сходни с него, „услугата" му към художествената система на стихосбирката е огромна и неизмерима.

Може би малко по-лесно е да се преценят *ползите и вредите за самата творба* „Молитва" като принадлежаща на чужда творческа интуиция и вселена. Поемайки риска от една приблизителна „инвентаризация", ще почнем с това, че ако К. Христов не бе превел стихотворението на Михайловски, то *и досега можеше да си остане неизвестно* на широката публика, каквато е съдбата на други текстове от архива на поета сатирик, писани на френски език. Още повече, че популярността на К. Христов като лирик през 1901 г. не е за пренебрегване. Подобно вписване в чужда

книга обаче е свързано със *заплащане на определена цена* и творбата на Ст. Михайловски няма как да не я плати. Освен че е „придърпана" в свят, който в редица отношения е несъвместим с нейния, тя е подложена и на превод, а той, съзнателно или не, работи по посока на заличаване или поне на смаляване на автономността ѝ, с оглед на по-безпроблемна адаптация, в „приемната" ѝ среда. Така например, инак добросъвестният превод на К. Христов допуска (именно в първата „кръстопътна" редакция) в предпоследния стих да се появи думата „гордо", която не само че липсва в оригинала, но и влиза в противоречие със заявената в стиха преди него позиция на смиреност. Очевидно преводачът е решил, че може да предаде чрез нея идеята за триумф, съдържаща се накрая, но тук става дума тъкмо за триумф на смирението, победило, с Божия помощ, гордостта, а не за триумф на гордото съзнание, че си успял да се смириш под тежката Божия десница. В редакцията на превода от 1903 г. К. Христов е отчел тази своя грешка и я е избегнал.

Има и нещо друго, с което ще завърша. Чрез присъствието си в стихосбирката на своя преводач творбата на Михайловски работи (волно или неволно) в подкрепа на онзи имидж, който К. Христов (в това отношение близостта между автор и лирически Аз при него е наистина удивителна!) се е стремил всякога и всячески да наложи и утвърди в културното съзнание на четящите българи: че той е избраникът „мъченик"[11], неразбран и непризнат именно от онези, сред които е изпратен с необикновената мисия, падаща се „по право" на гениалния художник на словото. Трябва да признаем, че с някои свои интонации „Молитва" на Михайловски (както впрочем и „Лама сабахтани") е подходяща за приобщаване към граничещия с патологичното личен синдром на К. Христов – синдрома на винаги „засегнатата, обидена, раздразнена личност"[12]. Фундаменталната *разлика* между двамата автори и техните лирически герои е, че – както личи по всичко – при единия засегнатото честолюбие, обидата и раздразнението са занесени и оставени при кръста Христов, а при другия – което личи не по-малко – сякаш не са. Те изглежда ще си останат завинаги част от неговата личност и от художествения му свят.

---

[11] Виж **Куюмджиев**, К. Кирил Христов. In: **Христов**, Кирил. Съчинения в пет тома. Том първи. Лирика. Подб. и ред. Св. Гюрова, Кр. Куюмджиев. С., Български писател, 1966, с. 67.

[12] Пак там, с. 55.

Приложение 1

Оригинален текст на Ст. Михайловски

Ta main s'est abattue, o Seigneur, sur ma vie,
Et tout ce qui fut beau – rêve et jeunesse – en moi,
Tout s'écroula soudain! Frappe encore, châtie
Mon orgueil, Dieu puissant, mais donne-moi la foi.

Car tout me manque, espoir et courage, à cette heure;
Car je sens comme un vide immense dans mon cœur;
Car la haine, parfois, m'obsède, et ma demeure,
Sombre prison, a pour géolier la douleur.

Ah, donne-moi la foi, Seigneur, la foi profonde,
Fais que je m'agenouille, humble, devant ta croix,
Afin que, sans abris, sans appui, seul au monde,
Je dise, triomphant: Je suis fort, car je crois!

Буквален превод:

Твоята ръка, о, Господи, се стовари върху моя живот
и всичко, което бе хубаво – мечта и младост – у мен,
всичко се срути внезапно! Удряй още, наказвай
моята гордост, Боже могъщи, ала вяра ми дай.

Защото всичко, надежда и смелост, ми липсва в този час;
защото чувствам сякаш огромна празнота в сърцето си;
защото навремени омразата ме обзема и моето жилище,
мрачен затвор, за тъмничар има болката.

Ох, дай ми Господи, дълбока вяра,
дай да коленича, смирен, пред Твоя кръст,
та, без подслон, без опора, сам на света
да мога да кажа: „Силен съм, защото вярвам!“

Приложение 2

Молитва („На кръстопът“, 1901, с. 30)

Молитва („Избрани стихотворения“, 1903, с. 123)

Ти умори, о Господи, десницата си тежка
за да разбийш навеки в мене младост и мечти!
Сега наказвай ме за всякоя неволна грешка:
смажи ми, Боже, гордостта – но вяра дай ми Ти!
Ти умори, о Господи, десницата си тежка
за да разбийш навеки в мен и младост и мечти.
Наказвай още – всеки час, за всяка моя грешка:
смажи ми, Боже, гордостта – но вяра дай ми Ти!

Защото се надежда вече в сърце ми не обажда;
защото е пустиня вече в моите гърди;
защото ме омразата и в моя дом обсажда,
де като тъмничар жесток скръб безутешна бди.
Защото се надежда веч в сърце ми не обажда,
защото е пустиня днес във моите гърди,
защото ме омразата и в моя дом обсажда,
де като тъмничар жесток скръб безутешна бди.

Ох вяра дай ми, Господи, омраза за да смажа;
под Твоето разпятие смирено да се спра,
та – без подслон и без опора – гордо пак да кажа:
аз силен съм, защото вяра ми сърцето сгря.
Ох вяра дай ми, Господи, омраза да да смажа,
под Твоето разпятие смирено да се спра,
та – без опора, без подслон – да мога пак да кажа:
-Аз силен съм: сърцето ми дълбока вяра сгря.

ПЛАМЕН АНТОВ

Ритъм и изказ. Езикът-„Безсъници“ в сюжета на българския модернизъм

1.

В своя статия[1] Рая Кунчева споделя едно ново виждане за появата на свободния стих в българската поезия – поява, която обичайно се свързва със следвоенния авангард. Според нея въвеждането му е заслуга на символистите. Тя аргументира тезата си чрез поезията на Яворов, в която открива ясни симптоми на свободен стих, макар и в едно по-свободно, енциклопедично, а не речниково, според терминологията на У. Еко, значение. Разисква се целенасоченото разрушаване на „традиционната“ строфика, което поезията на Яворов осъществява, особено във „втория“ си период – чрез неимоверното набъбване на обема на строфата, при което тя изгубва основното си качество – повторителността; повторението все повече се превръща в повторение-различие (според диалектическата формула на Дельоз, на която авторката се опира). Едно повторение-различие, което е неспособно да произведе механизъм на предсказуемост, тъй като съзнанието на читателя – поради голямата раздалеченост на повтарящите се единици – не е в състояние да задържи мази прекалено обемна и усложнена строфа като елемент от една устойчива структура. „В този смисъл строфата не е вече строфа“ – пише Рая Кунчева, „защото не функционира като структурна единица, която със своята предсказуемост да създава някакъв вид очакване“[2].

Можем да обобщим в една не толкова категорична форма: Яворовият стих се оказва носител на тенденции, които до голяма степен антиципират онова, което в едър литературноисторически план ще бъде привнесено като новост и наложено като трайна практика едва в манифестите и поезията на авангарда, и по-специално на експресионизма, който почти напълно покрива и изчерпва ролята за авангарда в българския поетически развой.

---

[1] **Кунчева**, Р. Яворовият свободен стих. // **Кунчева**, Р. Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. С., Аура, 2000.

[2] Пак там, с. 171.

Ще се възползвам от наблюденията на Рая Кунчева, за да потърся особеното място на Яворов в сюжета на модерната българска поезия изобщо – не само в проспективен, но и в ретроспективен аспект, в един „осев" за нея период, когато не просто се формира ядрото на лирическия канон, а се формира *чрез* и *около* един фундаментален сблъсък – между категории на индивидуалното и общото, между волята на субекта и репресивни към нея „външни" обстоятелства. Сблъсък, който би могъл да се сведе до статута на модерния, рационално самоконституиращ се лирически Аз спрямо надиндивидуални, или по-точно под-индивидуални и а-рационални сили. Този сблъсък се разиграва успоредно на различни, отпращащи едно към друго равнища: социално, психологическо и (това, което тук основно ще ни интересува) езиково.

Централният телос на тезата ми всъщност е диалектически-регресивният, спазматичен характер на този еманципаторски сюжет и особената роля на Яворов в него. В динамиката на собствения си филогенезис за около едно десетилетие Яворовата поезия преживява в силно сгъстен вид един литературноисторически период, който можем условно да рамкираме с две особено значими за него фигури – тези на Ботев и Фурнаджиев (основанията за този избор ще станат ясни в процеса на разгръщането на тезата).

В центъра на вниманието ни ще бъде „втората", „тъмната" поетика на Яворов, или *езикът-„Безсъници"*, както предпочитам да я наричаме, за да подчертаем относително цялостния характер на структурните особености на тази езиковост, най-пълно проявени в едноименната стихосбирка от 1907 г., макар отделни нейни елементи да са налице и в „първия" период (с оглед на проблема, който тук ще ни занимава, такива са например усложнената строфика на „Калиопа" или силно експресивният ритъм в „Нощ", а по своему и в „Хайдушки песни"). Така чрез езика-„Безсъници" ще сгъстим максимално вътрешната развойност на Яворовата поетическа езиковост, като я сведем до размерите на една структурна точка. От друга страна, разноредовата аналогия между синхронно-структурната цялост на езика-„Безсъници" и развойно-историческата динамика на българския поетически сюжет разкрива по максимален начин диалектико-спазматичния характер на сюжета.

Още една уговорка: ще съсредоточим вниманието си върху един аспект на проблема за поетическата езиковост – аспект, който най-общо можем да определим като *музикален* и който ще бъде поставен чрез отношението *хармоничност–ритмичност*, едновременно антитетично и конститутивно за езика на музиката. Основанията ни за това едва ли се нуждаят от специална аргументация поради особеното, определящо-

то тежнение на поетическия език към музикалното, и особено на символистичния език (какъвто, с всичките уговорки, е езикът-„Безсъници")... Впрочем, тъкмо това е същината на интересуващия ни проблем.

Когато говори за поезията си, Яворов често прибягва до музикална метафорика. Р. Кунчева основава тезата си на едно писмо до д-р Кръстев (от 4 декември 1906 г.), в което поетът чрез важни мета-наблюдения върху „новото" си творчество се стреми да опровергае обвиненията в маниерност. Писмото е особено важно, защото в него Яворов директно въвежда проблема за музикалното, и по-точно за недостатъчността на словото спрямо един първичен небулозен импулс на поетовата инвенция, който има отвъдсловесен и отвъдрационален характер („...абсолютното бих могъл да постигна само като музикант. Че тогава пряко бих нотирал мелодията, която е тъй съвършено явствена в душата ми"[3]). В представите на поета, отбелязва Кунчева, става не просто преобръщане на трафаретната опозиция „форма–съдържание"; по липса на други логически средства той прибягва до апория, за да обозначи един абсолют, една „нераздвоима сложност"[4], явяваща се в душата му като мелодия, която обаче не е нито форма, нито съдържание, а стои отвъд категориалността на бинарното мислене. Смятам, че именно там, в това *отвъд*, се релативизират езиците на словесното и музикалното в рамките на един миметичен механизъм – миметичните възможности (или невъзможности) на поетическия език спрямо природата, и особено спрямо психологическия статут на Аза като *вътрешна* природа. Процес, при който се съществява сложен сблъсък между два типа рационалност – тази на абстрактната структура като проявление на божественото и на човешкия логоцентризъм.

Музикалната теория (от питагорейците насетне) мисли *хармонията* като Аполоновска, космизираща сила, причисляваща музиката към сферите на математическия логос. Диатонична гама, способна да изрази благозвучието чрез математически дроби – 4/3 (кварта), 3/2 (квинта), 2/1 (октава), хармонията се разкрива като сфера на формалния рационализъм – израз ("език") на божествения космически порядък, подвластен на математиката и изразим чрез съотношенията на числови величини. Впоследствие Макс Вебер ще постулира именно хармонията като продуктивния фактор в историческия развой на европейската (западната, както я нарича) музика – основният рационализиращ фактор, постепенно откроил господстваща си роля в процеса на „модернизирането" на музиката, т. е. на отделянето ѝ от примитивната (и незападна) музи-

[3] **Яворов**, П. К. Събрани съчинения. Т. 5. С., Български писател, 1979, с. 56.

[4] **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 169.

ка. Решаваща за това, според Вебер, е появата на струнния инструмент (монохордът), позволил структурирането на математически изразими периоди (кварта, квинта, октава). Най-примитивните инструменти, които са ритмоформиращи (гонг, там-там, тъпан, дрънкалка, а още по-рано чукането с две парчета дърво или просто пляскането с ръце) не допускат такова структуриране.

В този процес на рационализация тъкмо хармонията е фактор на *естетическото*, възникнало при загубата на тоталния утилитаризъм на примитивната музика.

Обратно, конститутивен белег на примитивната – предмодерна и незападна – музика, намираща се в едно предестетическо състояние и положена изцяло в сферите на утилитарното (изпълняваща „трудови", лечителски или културни задачи), е *ритъмът*. Ритъмът е колкото космизиращ (по отношение на „външната" природа, на света-Космос), толкова и ирационален фактор (по отношение на „вътрешната", човешката природа), елемент на Дионисовска стихийност.

Но освен в този цивилизационен, исторически и географски, аспект, дихотомията *хармония–ритъм* е главен фактор и в иманентно-езиков аспект. Налични във всеки тип музика, хармонията и ритъмът носят същите функции на структурно равнище: докато хармонията е модерният, рационален компонент в езика на музиката, ритъмът е атавистичният, подрационалният. Както в исторически, така и в структурно-езиков аспект ритъмът е примитивният субстрат, зародишът и ядката, началото и основата на музиката, а хармонията е нейната „надстройка", развила се в процеса на култивирането ѝ.

Но констелацията – във всичките си разноредови проекции – лежи в лоното на една метафизична праоснова.

Откривателите на хармонията – питагорейците – боравят с една изцяло умозрителна, математизирана идея за Природата, основана на числова симетрия. Питагорейското понятие за природа е символична абстракция и в този смисъл мимезисът на изкуството (както отбелязва Ед. Мюлер[5]) не е подражание на една „външна" природна фактура (която ще бъде открита чак от елинизма), а на числови съотношения – съотношения, почти пряко, чрез Платон, отпращащи към „съответствията" на Бодлер, които езикът може да изрази само чрез своя логос, чиято формална рационалност съвпада с небулозното, неясното, неконкретното, неизразимото и в крайна сметка с а-човешкото. Функция на математически отношения, Природата за питагорейците е тъкмо не-

[5] Вж.: **Лосев**, А. Ф. Канонът на Поликлет. // Питагор и питагорейците. Съст. Ал. Кашъмов и Ил. Панчовски. С., ЛИК, 1994, с. 250.

ясното, неизразимото, недостъпното за човешката мисъл, намиращото се „отвъд", т. е. – отвъдлогичното (заумното, както ще го нарече по-късно една радикална модернистична практика).

В тази начална ситуация хармоничният и ритъмният компонент още не образуват антагонична обвързаност. Когато въвеждат хармонията като универсалния език на Вселената, питагорейците деантропологизират нейния логос, отделят го от човешкото; логосът е атрибут единствено на божественото. В тези сфери на извънчовешкото Космосът, светът, функционира като перфектна машина, при което ритъмът на това функциониране е част от схематиката, от самата хармония – примордиална единност на противоположностите, която едва в метасферите на гносеологическото, т. е. в извънприродното, ще се структурира бинарно. В акта на самоосъзнаването си опозитивно спрямо Природата, като надположен спрямо нея познаващ я логос, човекът разрушава нейната първоначална цялостност, единност и завършеност. В опозиция на абсолютния, хармоничен божествен логос се оформя един човешки логос, несъвършен, търсещ, лутащ се, съмняващ се, задъхващ се…

2.

Разгледана в такъв аспект, музикално-структурната антитеза *хармоничност–ритмичност* представя динамичното напрежение между индивидуално и общо. Включително и собствено езиковите измерения на еманципаторския сюжет, централен за модернизма. Отделянето, изтръгването на модерното, *собствено литературното* от митофолклорния синкретизъм, обособяването на поезията като артикулация на един „вътрешен" лирически Аз, който категорично се отделя от колективното съзнание, чийто мисловен и ценностен статус е снет във фолклора.

В колективния метаразказ на българската литература Ботевата поезия е тази, която на различни равнища фиксира цялата комплицираност на процеса – едновременно крайно, демонстративно и яростно отделяне на един мощен романтически субект-Аз и неговата дълбинна интегрираност в общностни мисловни и идеологически структури.

В идеологически смисъл фигурата на Ботев е важна за българския поетически развой със своята кръстопътност. Кръстопътност, пряко проявена в категоричната двуделност на неговото поетическо наследство, разделящо се на два ясно обособени дяла – *митофолклорен* и *модерен*[6]. Но

[6] Вж.: **Антов**, Пл. Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика. С., Просвета, 2009, част втора; също и: **Антов**, Пл. Христо Ботев – митичната памет на литературата. Модели. // Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов. С., ИЦ „Боян Пенев", 2004.

тук проблемът няма да ни интересува в идеологически, а в своя формално-езиков, структурен аспект, където Ботевата поезия демонстрира раздвоение между доминиращия фолклорен принцип на ритмопроизводство чрез едно свободно ударение и тенденции към хармоничност, обичайни за литературния силаботонизъм.

Очертаната опозиция *ритъм–хармония* в сферите на поезията може да бъде условно снета в опозицията *силабическо–силаботоническо стихосложение* поради фундаменталната принадлежност на първото към архаично-предлитературното, а на второто – към модерното, максимално литературното.

Разбира се, тук сме в плен на таксономичната условност. Определянето на народната песен като силабично образувание не е съвсем коректно, доколкото се основава на мисленето ѝ като стихотворение, като писмен текст (т. е. прилага към нея същностно външен, неприсъщ ѝ критерий). В настоящото изследване употребата на *силаботоническото* като термин е чисто конвенционална. Въпреки номиналната си свързаност със сричката, за мен то е важно с ***определящата роля на ударението като ритмообразуващ фактор***. Докато другите два такива фактора – еднаквият брой срички в един „стих" (или интонационна цялост) и постоянното място на цезурата – са валидни само на оптофонетично ниво, при записването на думите на песента като текст, по-точно като *стихотворен* текст, то ударението е иманентен признак, доколкото се отнася до говорния режим, до интонацията, отвеждаща към музикалното, но и към естествената, логически детерминирана реч.

Обратно, носител на ритъма като елемент на музикалното в *литературния* поетически силаботонизъм е метриката, дву- или трисричната стъпка, която се свързва с хармоничното като функция на рационалното, на математическия логос. Ритъмът съществува чрез напевността, чрез *скандирането* като специфичен *абсолют на музикалното* в полето на словесното, когато „музиката на стиха" се подчертава без оглед на смисъла, на вътрешната (логическа и емоционална) конституция на текста.

Налице е противопоставяне между модерно-литературния силаботонизъм, чийто ритъм се реализира чрез хармоничния принцип на регулярното повторение на структурни цялости, и характерния за фолклора (с направените уговорки) силабизъм като доминиран от една лишена от повторителност и предвидимост ритмика, устна (т. е. антропологична) по характер, чийто структурен агент е свободното, подвижно ударение.

Интонацията във фолклора е рационално и емоционално обусловена, доколкото е зависима от логическото ударение (с по-висок тон се

изговаря сричката, която носи логическото ударение във фразата[7]). Фолклорът, разбира се, е апсихологична, безразлична към индивидуално-рационалното и силно конвенционална структура. Но ахармоничният характер на неговата ритмика го сродява с естествената реч, която е смислоцентрична (и това е нейният стопроцентов утилитаризъм). И същевременно го отличава от „литературния" силаботонизъм, който – на същото структурно равнище – е склонен да жертва смисловия утилитаризъм заради мелодията на фразата, заради музиката като фигура на чисто-естетическото. Доведена докрай от максималния, образцовия символистичен език (Лилиев, Траянов), тази тенденция е предположена от самото естество на метричната организация на силаботоничния текст, където в името на стъпката при произнасяне (скандиране) се променя *естественото* място на ударението (например в режим на двустъпен размер всяка трисрична или по-дълга дума се сдобива с второ ударение). Съвършената си форма това качество на метричната организация ще постигне в абсолютната музикализация на символистичния език. Но то може да бъде и признак на несръчност, което особено личи в по-ранните етапи при формирането на литературния език, например в ранната възрожденска поезия до Вазов, където естествените ударения на думите самоволно се променят, за да се влезе в следваната стъпка.

Точно това почти не прави Ботев, отказвайки се като цяло от силаботонизма. С изключение на няколко стихотворения („Пристанала", „Ней", отчасти „Защо не съм?..." и някои други, които проявяват тежнение към „литературен" силаботонизъм), Ботевата поезия дори в модерния си дял и въпреки наличието на модерни структуриращи елементи, като строфата и римата, е доминирана от характерната за фолклора интонационна ритмика, когато ритъмът е резултат от свободното, подвижно ударение.

Показателно е например стихотворението „Моята молитва", което в идеологически план е сред най-модерните – с максимално изострен политически патос то прокламира антирелигиозния рационализъм на западната модерност, радикалния позитивизъм на XIX век, безпощадната секуларизация на ценностите. Мощната начална експресия напълно разкъсва метричната дреха. Неважната роля на елементите на „модерната" повторителност е демонстрирана в първата строфа, където римната схема *абаб* е тъй бедна, че е почти условна, съвсем близка до случайните съгласувания във фолклора: *боже–небесата–боже–душата*; римата в I и III стих е тавтологична, а във II и IV тя е просто флексийно съгласуване.

---

[7] **Янакиев**, М. Българско стихознание. С., Наука и изкуство, 1960, с. 128.

Но истински важна е ролята на подвижното ударение. Първият стих е забележителен с уникалната гъстота на ударенията. От осем срички цели пет са ударени, като три от тях са струпани в самото начало: | | | – | – | –. Дори античната метрика не познава такава тристъпна анакруза. В леко снижен вид тази свръхнапрегнатост е продължена във втория и третия стих, които са с равен брой ударени и неударени срички – по четири (разположени съотв. така: | | | – – – | – и – | | – | – | –). Строфата – а всъщност интонационно-изреченската цялост – завършва низходящо с доминация на неударени срички в четвъртия стих: | – | – – – | –. Снижаването на емоционалния градус ще продължи във втората строфа, която е доминирана от неударени слогове – вторият и четвъртият стих съдържат само по две ударения (срещу шест неударени срички). Обстоятелство, което е смислово натоварено, доколкото те назовават идеологическия антагонист – „калугери и попове“ (II стих) и „православните скотове“ (IV стих). Така в рамките на първите два куплета низходящата смислова и емоционална градация между първия и осмия стих (между „О, мой боже, правий боже“ и „православните скотове“) съвсем ясно е белязана от драстично намаляване на броя на ударенията: от | | | – | – | – към – – | – – – | –.

По-нататък обаче стихотворението успокоява ритъма си и постепенно, особено към края (последните строфи), почти напълно „влиза“ в силаботоничната матрица, където интонацията губи първоначалната си изразителност и придобива една почти песенна лекота, явно конфронтираща се със сюжета.

Примерът ясно показва кръстопътните колебания на Ботев, раздвоеността му между характерната за фолклора динамика на ритъма, формално нелогична, непредвидима, но следваща „вътрешната“ логика на емоцията и *смислово* оправдана, и определена тенденция към литературен силаботонизъм, зависим от периодично повтарящи се формални цялости. Но все пак у Ботев силаботонизмът е само тенденция, най-отчетливо проявена, но неизцяло реализирана предимно в споменатите няколко стихотворения. Мощният лирически Аз като цяло е артикулиран не чрез ефектите на музикално-хармоничното, а чрез атавистичната мощ на ритъма.

Ако се чете не в естествената си формална среда – фолклорната, а литературоцентрично, Ботевата поезия лесно може да бъде обвинена в липса на музикалност, или в недостатъчно „издържана“ музикалност, както това прави Боян Пенев. (Пенев е литератор с рафинирана музикална култура, но тя е формирана изцяло в сферите на западната „хармонична“ идея за музика.) Аргументите му за това са, че у Ботев е оби-

чайно „да се наруши размерът, ритъмът или пък редът на римите“[8], т. е. онези структурни белези на повторителност, които са елемент на хармоничното. От гледна точка на модерно-литературното всички диференциални белези на „примитивната“ фолклорна езиковост изглеждат като недостатък, като *недостиг*.

3.

В своята двуделност Ботевата поезия представя кръстопътно раздвоение между две противоположни езикови системи (включително и чрез органичната им интеграция) – между митофолклорното, автохтонното, кодирано в наследството на народната песен, и модерното, собствено литературното, внесено от западноевропейската литературна традиция с посредничеството на руската. Тази кръстопътност намира израз в раздвоение между старинното фолклорно-силабическо стихосложение с неговия „неравноделен“, т. е. а-хармоничен и лишен от предсказуемост ритъм, и модерния, *литературен* в същността си силаботонизъм, основан на една математически конструирана хармоничност.

Тази алтернативност в развоя на българската поетическа езиковост е окончателно решена от Вазов. След кратко колебание в първата и отчасти втората си книга, Вазов изоставя фолклорно-Ботевата силабическа традиция, за да продължи „вносната“ литературна линия, вече въведена от руски възпитаници като Н. Геров и Д. Чинтулов, както и от П. Р. Славейков.

Това е част от един цялостен модернизационен проект. Зрялото творчество на Вазов целенасочено калкира жанрови и формални модели от модерната, предимно френска и руска, поезия и с мощната си роля обрича на забрава фолклорно-силабическата традиция. Една доста съмнителна роля за по-нататъшния развой на българското стихосложение: като го тласва окончателно по пътя на модерния, доминиран от ямба, силаботонизъм, той му отнема дълбинната „неравноделна“ изразителност на фолклора, която Ботев е разкрил по такъв богат и пълноценен начин.

Ако тази традиция (разчитаща на един „неравноделен“, нехармонизиран в строга метрика ритъм, за чиято музика първенстваща роля има свободното ударение) е особено плодотворна някъде у Вазов, това – като изключим ранните влияния – е налице в „Епопея на забравените“. Важно е да се отбележи в случая специфичната принадлежност на цикъла към сфе-

[8] **Пенев**, Б. История на новата българска литература. Т. IV. С., Български писател, 1978, с. 634.

рите на колективно-митологичното. Макар да са лишени от пряка сюжетно-тематична връзка с фолклора, творбите от цикъла са положени в сферите на колективното, националноидеологическото и в този смисъл са дълбинно родствени с колективната светомоделност на фолклора.

Силаботоническата традиция, пренесена от модерната литературна практика, която Вазов окончателно налага, е продължена от модернизма.

Идеологическата база на модерното *езиково* съзнание въвежда индивидуализмът на П. П. Славейков, центриран около абсолютната хегемония на един мощен, цялостен и рационално конституиран Аз, свободен от всякакви субрационални и колективно-митологични обвързаности. Един Аз с монолитна, изцяло рационална психологическа консистенция.

Абсолютизирането на „вътрешната" автономност на Аза в общия разказ на модернизма е продължена от символизма – от неговия идеологически солипсизъм и от крайната музикализация на езиковото самопредставяне на този Аз. Като цяло, и особено в отделни индивидуални поетики, каквито са тези на абсолютни, максимални символисти като Лилиев и Траянов, символистичният език ще отбележи най-пълното в българската поезия приближаване на словесното до музикалното.

Но точно тук, в акта на тази крайна рационализация на езика, се случва един радикален разрив между него и онова лирическо съзнание, което той (би трябвало да) артикулира. Случва се чрез взаимопроникване между Аз и Език, между рационално-психологическа същност и конвенционална „езикова" форма. Доведен докрай, психологизмът се е превърнал в конструкция, в Език, който е тотален и затова не артикулира нищо друго освен себе си. Абсолютният, тоталният Език артикулира общото, а не уникалното; артикулира самата езикова структура, а не конкретния Аз-природа, неговата „душа". Не изразява, а охранява (ситуация, която наричам *колапс на символистичния език*). Така крайната рационализираност на езика-структура се оказва референциално некоректна спрямо артикулирания психологически денотат.

Очертава се категоричен и все по-непримирим разлом между два типа рационалност – между абстрактния логос на Езика в качеството му на съвършена структура и човешкия логос в качеството му на „природа" – на *вътрешна* природа. Отношението помежду им – експресивно-миметично – всъщност е дълбоко антагонистично. Абсолютната „космическа" рационалност на музиката в сферите на антропологичното се оказва израз, „език" на отвъдрационалното. Тя изразява, артикулира подсъзнателното, ирационалното – *общото*, тежнеещо към една „вътрешна" природа, която е другото на човешкия, рационално постулиран логос. Така, в своята крайна рационализираност, Езикът, оказва

се, е способен да артикулира единствено ирационалното.

Възниква разминаване между логоцентричния статут на индивида, чиято еманципация модернизмът се заема да артикулира, и самия акт на (само)артикулация – движението се разбягва в противоположни посоки и в езика на радикалния символизъм то е стигнало точката на максимално раздалечаване.

Самата структура като свръхрационална организация, като хармония и космос, се сдобива с психо-*логически* (т. е. експресивни) функции по отношение на Аза само в сферите на пред-*логическото*, на подсъзнателното и ирационалното, на хаосното. Включен в антагонизма между словесното, стремящо се към референциалност и конкретност, и музикалното, небулозно по природа, ареференциално и стремящо се към абстрактност, у символистичната поезия самият Език постига крайна степен на рационализация в сферите на хармоничното, но тъкмо чрез това изгубва способност да артикулира конкретното, особеното, индивидуалното, т. е. всичко онова, което е белег на модерния, рационално самодефиниращ се Аз.

Чрез абсолютната си музикалност символистичният език постига максимална степен на деантропологизация.

Ситуацията е налице в смисловия нонсенс на хипертрофиралата символистична езиковост – в образцови символистични идиолекти като тези на Лилиев или Траянов; но, разбира се, и в езика-„Безсъници". Вазов, заедно с П. П. Славейков, е сред онези, които роптаят срещу тласкането на поезията по пътя на нонсенса, към безсмислицата, към умопомрачението (по повод тъкмо на Яворов), но в литературноисторически план тъкмо той е с ключова роля в процеса, произвел явлението.

Но тук повече ни интересува особеното място на самия Яворов в разгръщането на тази линия. Чрез езика-„Безсъници" той има главна, фундаментална заслуга за абстрахирането на поетическия език. Но в отличие от „типични" и представителни за направлението символисти, като Лилиев и Траянов, Яворов прави една крачка в повече – крачка, която ще се окаже диалектическа: едновременно *отвъд* и *назад*.

4.

Рая Кунчева разглежда стихосложението на Яворов, деструктивно насочено спрямо „класическия" тип поетическа структурност, и най-вече към строфичната организация, като преход към свободния стих на експресионизма. Преход, който тя осмисля еднозначно в позитивен, линейно-прогресистки план – като *езиково* средство, позволяващо по-сво-

бодна и в този смисъл психологически по-коректна (само)артикулация на новия силно усложнен „вътрешен" Аз. Изследователката ориентира антитезата „предсказуемост–непредсказуемост" спрямо психологическия статут на Аза, за да я сведе до антитезата „конвенция–инвенция". В своята предсказуемост традиционната (всъщност силаботоническа) форма, в качеството си на „общовалидна конвенция", е започнала да се възприема като ограничаваща Аза, като „културен ритуал, изпразнен от лично решение и избор"[9]; като такава тя вече не удовлетворява изискванията на новия лирически Аз за адекватна самоартикулация. В този смисъл появата на свободния стих, чието определящо качество е непредсказуемостта (основана на лишеността от структурна повторителност), е наложителна именно като превес на психологическото съдържание над ограничаващата форма; или казано с думите на Кунчева – като „органичен израз на неповторима индивидуалност"[10].

Предложеният от мен поглед към проблема обаче значително усложнява ситуацията, превръща я от линейно-прогресивна в диалектически кръгова, спазматична. Анонсирана в резюме, тезата ми изглежда така: преодоляването на над-азовата конвенционалност в името на коректното самоартикулиране на Аза върви не само в посока към конкретното и особеното, към „неповторимата индивидуалност" на Аза, но и в противоположна посока – към една нова, *модерна* инфра-уникалност и апсихологизация, доколкото същността на тази нова модерна индивидуалност в психологически аспект е тъкмо нейната деиндивидуализираност, нейната „масовост". Това ще бъде разкрито по перфектен начин тъкмо от поезията на следсимволистичния авангард, и в частност от експресионизма, особено в творби като „Септември" и „Пролетен вятър" – негови върхови проявления в българската литература.

Особената роля на Яворовата поезия, в частност на езика-„Безсъници", в този сюжет е централна и диалектическа. На структурно ниво той снема в себе си цялата линейно-развойна историчност на сюжета.

Диалектическата двойственост обаче – т. е. идентификацията между *отвъд* и *назад* – няма темпорална протяжност. Тя е снета в етоса на езика-„Безсъници", мислен като „структурна точка", в чиито параметри се извършва един двуфазово-коекзистентен преход. Първата фаза е хипертрофията на символистичната езиковост за сметка на психологическия Аз: затъмнена докрай, саботирана артикулация на неговия логос като проявление на особеното, уникалното, конкретното. Езикът-„Безсъници" преживява в радикален вид колапса на симво-

[9] **Кунчева**, Р. Метрика..., с. 164.

[10] Пак там.

листичния език, когато тъкмо в опита си да артикулира максимално „вътрешния“ Аз той се гмурва толкова надълбоко в него, че попада в сферите на отвъдрационалното. Това става в процеса на крайна музикализация на езика в хармоничното. Математическият логос на езикаструктура напълно поглъща човешкия логос. Това по същество е преходът от индивидуалистичното към символистично, когато модерният Аз тъкмо в момента на пределната си екстензия губи психологическия си статут, а с това и своята уникалност. Определящ елемент от тази деантропологизация на символистичния език е тъкмо крайната музикализация на литературния език, доколкото присъщо на музикалното е общото, неясното, небулозното.

Но с акта на самото си осъществяване, с радикализирането си, процесът разгръща собственото си преодоляване – втората коекзистентна фаза: тъкмо поради иманентната специфика на музикалното, на музикалната езиковост, в самия акт на изпразването си от референциалност езикът акумулира – но все още не постига! – своята *максимална* и *абсолютна* референциалност, при което самият нонсенс ще стане носител на *максимален* и *абсолютен* смисъл. В акта на хипертрофията си самият нонсенс, нелогичното, ирационалното постепенно се разкрива като убежище на логиката. Математическият логос на структурата и човешкият логос съвпадат. Или иначе казано – носител на рационалното, на *разказа*, става самата структура. Самият Език се психологизира. Артикулацията е тази, която в своята хипертрофия започва да генерира (психологическо) съдържание под формата на експресията, заменила логоцентричния разказ, референциално коректен спрямо реалността – физическа и психологическа. Нонсенсът, саботьорски напрегнат към „външната“ природна фактура, но и спрямо „вътрешния“ логоцентризъм на Аза, немиметичен към тях, се оказва психологически коректен към Аза, но не в полето на рационалното, а на ирационалното. Не чрез хармоничното, а чрез ахармоничното – чрез онази дълбинна извънструктурна мощ на ритъма в рамките на самата структурност, каквато обладава той в сферите на примитивната музикалност, за да се отдели от нея и да ѝ се противопостави.

Процесът е не просто психологически; в своята дълбинност той е отвъд психологическото, в сферите на подсъзнателното, ирационалното, интуитивното – там, където логосът се размива в първичното естество.

В езика-„Безсъници“ кризисният колапс на символистичния език постига своето разрешение. Постига го обаче не чрез излаз от езика в посока към психологическата рационалност, а точно обратно – чрез потъване още по-надълбоко в него. Той върви към реантропологизация; но

тази реантропологизация се състои изцяло в параметрите на самата езикова структура – като „вътрешен" преход от хармонично-музикалното към ритъмно-музикалното. Осъщественият поврат е органичен, т. е. положен напълно в параметрите на символистичната езиковост и логично следващ собствената ѝ природа – органична част от *музикалното* естество на тази природа.

Какви са реалните измерения на осъществения поврат.

Езикът-„Безсъници" прави крачка към освобождаване на Аза от репресивния конвенционализъм на езиковата структура, като целенасочено разрушава класическата стихова организация, доминирана от строгите конвенции на силаботонизма, от повторителността и предсказуемостта. Разрушава хармонизиращите елементи на модерната западна *литературност*, каквито са строфичната организация и „класическата" прозодия, обезстойностява дори римата (чрез чести анжамбмани), въпреки че като цяло я запазва – елементи, на които стихът на Лилиев и Траянов разчита в най-голяма степен. Вместо това езикът-„Безсъници" реализира своята крайна и абсолютна музикалност чрез един извънредно богат, динамичен и разнообразен ритъм – фундаментална особеност на Яворовата поезия, която най-точно, струва ми се, е отбелязана от Далчев и Пантелеев в една важна статия от 1925 г., при това тъкмо за сметка на Лилиев: „Каква огромна разлика между Яворов и Лилиев. Стихът на първия е органически: ритъмът се издига, спада, диша, задъхва се – стихът живее. Обратното е у втория: там всичко е мъртво, стиховете тракат еднозвучно и отегчително като шевна машина. Какъвто е първият куплет, такъв е и вторият, и третият, и четвъртият"[11].

В един от фрагментите си впоследствие Далчев разглежда стих от Яворовия цикъл „Есенни мотиви" – „ширнаха се без граница", за да изтъкне, че особената му изразителност се дължи именно на това, че „естествените ударения, които се намират в първия и предпоследния слог на стиха – за разлика от другите стихове, дето те (съобразно изискванията на „модерния" силаботонизъм – бел. моя Пл. А.) следват по-често, – заключват помежду си едно значително количество от неударени срички – едно звуково пространство, което с широтата си отговаря на широтата на прояснените есенни простори"[12].

Също като у Ботев неравноделният, силно експресивен „вътрешен" ритъм често, при това нарочно, нарушава законите на прозодията, за да компенсира не само музикалните ефекти на метриката, строфата

[11] **Далчев**, Ат., **Пантелеев**, Д. Мъртва поезия. – Цит. по: Критическо наследство на българския модернизъм. Т. III. С., ИЦ „Боян Пенев", 2009, с. 260.

[12] **Далчев**, Ат. Съчинения. Т. 2. С., Български писател, 1984, с. 34.

и римата, но – в антропологичен план – и прогонения логоцентризъм и психологизъм.

Абсолютната поезия на Лилиев и Траянов е „мъртва поезия", максимално изпразнена от денотативно съответствие спрямо природата, в т. ч. и природността на Аза; нейната „природа" е метафизична, питагорейска, изразима чрез символния език на математиката. Тя обладава абстрактност, която е безразлична към конкретното, особеното, оставащи под прага ѝ на чувствителност. Езикът-„Безсъници" прави една крачка ***отвъд***, в посока към свободния стих, чиято по-голяма артикулационна коректност означава реабилитиране на психологическото над структурното, на антропологическия логос над езиковия. Но преходът е уроборосно двупосочен. В същото време той води и ***назад*** към една същностно предлитературна ситуация – към приоритет на *гласа* над *текста*: „живата" музика на човешкия глас, чийто задъхан ритъм помита механичната (инструментална) хармония на литературния компонент, на текста. Двете посоки, про- и ретро-, се съединяват чрез общата реабилитация на човешката рационалност като *естество*, която те по своему осъществяват.

В строго литературен план това означава излаз от маркираната, par excellence *изкуствена* реч на поезията, постигната в абсолютния си вид в параметрите на символистичния език, към относително немаркираната реч на прозата, към която свободният стих неизменно води и която е структурно много по-близка до *естествената*, т. е. природна, всекидневна, нелитературна и *предлитературна* реч. Отбелязаните от Далчев „*естествени ударения*", чийто продукт е ритъмът, са рудимент на немаркираното, на *природното* в пределно конвенционалния, *изкуствения* език на символистичната поезия.

Ще обърнем внимание на един знаменателен и очевидно неслучаен в светлината на всичко изложено дотук факт. А именно: заедно с езика-„Безсъници", т. е. когато радикализира усилията си по разрушаване на „традиционния" силаботонизъм, Яворов открива за себе си и прозата, и по-точно лиричната силно ритмизирана проза (очерка „Спомен"/ „Към границата", 1905)[13].

Така, можем да обобщим, крачката, която езикът-„Безсъници" прави, разрешавайки кризата на колабиралия символистичен език, води едновременно в две посоки. Първо – към свободния стих на експресионизма, който, основан на тоничното ударение като ритмопроизвеждащ фактор след освобождаване от ограниченията на силаботоническата структура,

[13] За пряката генетическа обвързаност между „Хайдушки копнения" и възникването на езика-„Безсъници" вж. подробно в цитираната моя монография „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика", особено част първа, гл. 7.

е способен да артикулира адекватно вътрешната (психологическа) динамика на Аза. Но, от друга страна, по структурните си качества свободният стих е носител на архаични, предлитературни явления.

Това е поврат, чиято линейна развойност – ясно видима в литературноисторическата си проекция – не излиза извън параметрите на самата структура на символистичния език (езика-„Безсъници", мислен тук като „структурна точка"). Тя се случва в полето на собствената му иманентност, детерминирана от музикалното. Повратът се състои чрез вътрешно отместване от хармонично към ритъмно – отместване, което води едновременно напред и назад, *напред-и-назад*.

Преходът не е чрез излаз от хипертрофираната езиковост в посока към *разказа*, а е осъществен в собствените ѝ параметри – чрез ***психологизация на самата структура***. Самият ритъм е *структурно красноречив* по отношение на „вътрешната" психологическа консистенция на Аза, артикулира я в един тотален вид, без да „казва" нищо частно, конкретно, определено.

В своята постсимволистична хипертрофия ритъмът вече не е елементарният еднотактов ритъм, основан на редуването на „пълно" и „празно", какъвто е той в своята „обективна", природно-космична роля, когато, носител на повторителност, ритъмът не е антагонист на хармоничното, а елемент от него. Силно усложнен, той е поел функциите на прогонения „модерен" хармонизъм, а именно – да артикулира „вътрешната" душа на Аза там, където структурният и човешкият логос са се срещнали. Той се задъхва, прави паузи, конвулсира – изобщо, следва цялата сложна модулация на Азовата мисъл, явявайки се нейно *външно*, оптофонетично проявление – музикално произносимо, но и „записано", овеществено в графиката на самия текст. Самият този запис (собствено *литературният*, текстовият компонент) функционира в сферите, където говорът и знакът – антропологичното и структурното – се сливат в една нова синкретична цялост, въздействаща в своята тоталност, не единствено на равнището на рационално-логическото, както е в „традиционния" силаботоничен текст.

Богатият, динамичен и напрегнат ритъм е поел *психологически* функции, които компенсират смисловия нонсенс, характерен за лирическия разказ на символизма. Обратно, звънливата (хармонична) музикалност у Лилиев и Траянов – проявление на математическия логос – е неспособна на такива компенсаторни функции.

Така реабилитирането на архаичния ритъм осъществява едни напълно модерни, par excellence психологически цели, насочени към адекватната самоартикулация на Аза. Самоартикулация, която обаче, както е специ-

фично за музикалната езиковост, се състои не чрез конкретното, особеното, а в сферите на общото. Творбата „говори“ не на равнището на отделния образ, а в своята цялост и тоталност, като един макрознак. Ням на равнището на частта, нонсенсът е красноречив в рамките на цялото.

Сюжетът е двуфазово коекзистентен. Доведен докрай, психологизмът се е превърнал в Език, в конструкция (първата фаза на езика-„Безсъници“ – символистичната: радикализация на кризата). И обратно – самата структура се психологизира (втората фаза – експресионистичното предчувствие: разрешаване на кризата). Ето го кръгово-уроборосно-диалектическият модел на езика-„Безсъници“, снемащ в себе си историческия развой на модерната поетическа езиковост изобщо в българската поезия.

5.

Да се върнем към литературноисторическия сюжет, за да видим диахронните проекции на разгледаните структурни отношения – как структурно-езиковата диалектика работи в развитието на българската модерна поезия.

Чрез богатството и динамиката на ритъма – доминиращ конструктивен фактор в езика-„Безсъници“ – Яворовата поезия диалектически реставрира и продължава изгубената, отменена от Вазов и изцяло пренебрегната от символистите, Ботева традиция – традиция с дълбинна памет за архаични предлитературни практики.

Именно този диалектически регрес на езика-„Безсъници“ към усвояване и оценностяване на „неравноделната“ фолклорна ритмика (обратно на „хармоничната“ музикалност у Лилиев и Траянов, съвършено нечувствителна към фолклорни влияния) разкрива Яворов като истински продължител на Ботев – *собствено езиковият* еквивалент на цялата онази „външна“, жестуално-биографична обсебеност от Ботевия мит и отделни тематично-образни заемки, цитати и парафрази, с които като че ли се изчерпва интересът на литературознанието към проблема.

Развитието на модернистичния език в първата фаза на сюжета – между П. П. Славейков и Лилиев/Траянов – се движи в посока към обобщеност, към разрив между психологически Аз и Език. Азът у П. П. Славейков е монолитен и рационално осмислен и Езикът го обслужва по напълно адекватен начин. Езикът-„Безсъници“ е първият, който започва да артикулира един драстичен разпад на Аза, непримиримата му раздвоеност (между ангелическо и демонично, добро и зло, светло и тъмно) – раздвоеност, която води далеч назад и надълбоко, към една архети-

нова раз-пол-овеност между Animus и Anima, стаена между другото в дуалистичната идеология на орфизма като някакво мощно автохтонно *колективно несъзнавано*, разположено дълбоко под видимите сфери на историческото и собствено литературното. Тази раздвоеност по един паралелен начин „слиза" в онези вътрешни пластове на модерния Аз, където рационалното се разсейва под властта на атавистични сенки, изплували от тъмните бездни на подсъзнанието като резервоар на колективната памет. Индивидуалното изчезва в архетипния универсализъм на първични митически структури – универсализъм, който тъкмо сецесионно клишираният език-„Безсъници" артикулира по перфектен начин[14]. По-нататък в авангарда – втората фаза – разпадът на Аза ще продължи към една *множественост*, положена обаче не *вътре* в бездните на „душата", а оттам и в дълбинните измерения на подсъзнателното и митологично-архетипното, а екстериоризирана в плоскостта на *външния* колективитет, пряко отвеждащ към актуалното, сегашното, политическото (1923 г.) – фундаментална двойственост в езика на авангарда.

Така моделът, снет в езика-„Безсъници", е „езиков" аналог на друг спазматичен сюжет, който той артикулира – загубата на модерния, рационално детерминиран Аз-индивид в ситуация на един нов, модерен тип колективност (символичното взривяване на храма на модерния индивидуализъм в „Септември" на Гео Милев и постиндивидуалистския регрес на модерното, *политическото* към първичния атавизъм на природното, разтварянето му в ирационалната, дивата, бясната, животинската тълпа-стихия, в която е деградиран Вазовият епопеен народ в „Септември"; към аинституционалния примитив на колективно-етническото в „Пролетен вятър").

Мощните митофолклорни и особено ботевски елементи в „Пролетен вятър", които спират вниманието на всички изследователи, имат и една специфична функция – те са елемент от кръгово-уроборосния модел в историческия развой на българската поетическа езиковост, предложен тук. Модел, в който особено важна, средищна е ролята на Яворов, доколкото в силно сгъстен, концентриран вид езикът-„Безсъници" преживява, събирайки про- и ретро-, коекзистентната двупосочност на процеса.

Ще си позволя да завърша с едно радикално усъмняване.

А може би целият процес на възвръщане на артикулационната коректност, изгубена от символистичния език, се оказва илюзорен, „ну-

[14] Целият този сюжет съм се опитал детайлно да анализирам в „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика" – бел. а.

лев", „празен" – не реален, а символичен. Еманципиран от ограниченията на колективното, Азът е възвърнал самоартикулационната си способност в свободния стих на авангарда; но има ли той какво да артикулира, освен своята нова колективност? Дали немотата не е просто пренесена от сферите на Езика, на структурната рационалност, в сферите на самото човешко – на онтологичната рационалност?

Целият XX век ще търси отговорите – напразно.

КАМЕН МИХАЙЛОВ

Ботев – Пенчо Славейков: мотивен и стихов паралелизъм

В българската научна мисъл невинаги се е давало сметка, че е налице сериозно творческо съперничество[1] от страна на П. П. Славейков към Хр. Ботев. (Характеристиката засяга както първоначалния подтик, така и редица творчески действия – някои останали като планове, други – осъществени). Съвременните екстравагантни литератори биха го прогласили за цялостен деконструктивен проект „Антиботев" – като едно от наложителните преназовавания на отколе съществуващия проблем. Същият този, който позитивистичната доктрина именуваше „заемки и влияния", есеистите – „разрушаване на традицията", структуралистите – „изграждане на надредна парадигма", неокултуролозите – „преживян декомплексивен жест", неофройдистите – „изтласкване на еготичната властовост". Не смятам, че е необходимо да продължа с изброяванията. Просто защото е по-важно да се посочи, че проявите, за които ще стане дума, разкриват своя система от ценности, трансформирайки жанра, структурата, стиховата организация. Чрез тях се внася нова мяра в литературната действителност, и тя се превръща ни повече, ни по-малко в друга, различна контекстуалност, в която протичалите процеси вече не могат да бъдат същите. От литературноисторическа гледна точка въпросните прояви „запускат" съответни механизми в национално-творческия цикъл, обуславяйки неподозирани насоки в развоя. Тъкмо като такива елементи означените факти спират моя интерес.

Не ще и дума, че се намират гледни точки, които са отразявали в една или друга степен сложното отношение Славейков – Ботев. Тук предпочитам да дам тяхна обобщена формулировка по Н. Георгиев[2]. Осъз-

[1] В своята книга „Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература" (Тутракан, 1907) Кр. Кръстев предпочита да говори за приемственост, да представя тенденции на приемственост и противопоставяне.

[2] Обобщението гласи: „според трета [посока], [статиите на Славейков] трябва да се възприемат не толкова в собствения им смисъл, колкото като средство в литературната политика, като изразители на идеалния и себичния му стремеж българският национален поет да бъде с друг облик и по възможност да прилича на автора на „Кървава

натият и едновременно подсъзнателен психологически компенсаторен комплекс, изразяващ се в стремежа към самоутвърждаване[3] (съдбата на П. П. Славейков е изключително благодатна за подобни тълкувания) е интерпретативен **съпекст** (от „съвместен+текст"), който повече е съответен на съвременния начин на мислене, отколкото да възпроизвежда действителните причини и мотиви. (Та нали подобен комплекс можем да наблюдаваме у самия Ботев и още по-назад – през Г. С. Раковски към Паисий Хилендарски и Йосиф Брадати. Изобщо – желанието да бъдеш различен, да не повтаряш постигнатото от предходниците е естествена подбуда за съзнателната творческа личност и има твърде малко общо с амбициите за властване в определена област на социума. Вярно, че действието на подобни причини е изведено от психоанализата в състояние на модел, но остава открит въпросът – тогава по какво се различават всички тези дейци на българската словесна култура, които по волята на А. Адлер – Ж. Лакан се оказват вмъкнати в него?!). Ще си позволя да предложа различно, не толкова атрактивно, но психологически правдоподобно обяснение. Поезията на Хр. Ботев до такава степен навлиза в същността на П. П. Славейков, че той, не можейки да се отърси и преодолее този опит на художествено моделиране, се стреми да го опровергава – рационално-критически и емоционално-творчески. Многобройни факти говорят в полза на подобно виждане. Не искам да скривам своето разбиране, че контекстуалността на това творческо съперничество е неотменна част от критическо-интерпретативната контекстуалност. Чрез нея младият творец се стреми да съизмери своя талант с този на знаменития си предшественик, чрез него преодолява посоки на литературна продуктивност, под чието въздействие се оказва. През целия свой житейски и творчески път П. П. Славейков се намира между двете противоречиви (и взаимноизключващи се) житейско-съдбовни и литературно-митологични граници: първата – „...не сме гледали на Ботев като на идеал, а като на един синур, който трябва да се премине"(политико-идеологическа) и втората – „Нищо преживяно ние няма да пазим тъй мило в душата си, както спомена за вдъхновения певец на „Жив е той, жив е..." (научно-обективна). И така – последва-

---

песен", а не на „Хаджи Димитър" – **Георгиев**, Н. Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър". // Сто и двадесет литературни години. С., ВЕК 22, 1992, с. 58–9. Тези думи обаче с още по-голяма сила могат да бъдат отнесени и към самия Хр. Ботев, чиито литературни критики и поетически пародии твърдят недвусмислено: националният поет не трябва да прилича на автора на „Не пей ми се", нито на автора на „Сердарят" и преводач на „Илиада", нито, най-сетне, на автора на „Борът", а на съчинилия „Хаджи Димитър".

[3] Досега предпочитание се е отдавало на термина „законодателстване" – Пенчо Славейков „законодателства" в българската култура.

щото изложение ще засегне един от случаите на пряко или вариантно повторение от страна на П. П. Славейков на „главния" Ботев архетип: „Хаджи Димитър".

Като предварително въведение, смятам за необходимо да посоча няколко неща. Първо – „Хаджи Димитър" е средищно за творчеството на Хр. Ботев произведение, средищно ще се окаже и за целия български литературен процес. Неслучайно тъкмо то е представяно в родната научна мисъл като „песен на песните", „средоточие на българската народопсихология", „български Космо-Психо-Логос", „българска мяра", „завършен митопоетически текст"... Многобройни са нейните интерпретации, скрити или явни цитирания, перифрази. Второ – сред анализаторите на стихотворението виждаме имената и на редица чужди учени, някои с голям авторитет. Трето – това е единствената поетическа творба от българската литература, за която е написана специална монография, разкриваща древните смислови пластове и космическите измерения на изобразеното[4]. Или – това, което е виждало и продължава да вижда родното литературознание във въпросното произведение е видял в свое време и Пенчо Славейков. Известни са неговите две статии върху стихотворението; продължават да бъдат непознати другите критически етюди, без които е невъзможно да се състави адекватна картина на отношението на модерниста към възрожденеца-революционер[5].

Важно е да отбележа и още един факт. Независимо от почти необозримите интерпретации на „Хаджи Димитър", авторите категорично избягват да говорят за неговата стихова организираност[6]. Тя звънко отсъства у Кр. Кръстев, Б. Пенев, Кр. Генов, П. Динеков, П. Зарев, Г. Га-

---

[4] **Бумбалов**, Л. „Хаджи Димитър" на Ботев. Феноменология на българската душевност. С., УИ „Св. Климент Охридски", 1997.

[5] Вж. по въпроса **Михайлов**, К. Следходници и предшественици: Пенчо Славейков и Христо Ботев. Критически оценки.// *Литературна мисъл*, 2006, № 2, с. 42–70; Михайлов, К. Текст и контекст у Ботев. Хабилитационен труд. 2000. Ръкопис (електронен вариант 2009).

[6] Изключение представлява изследването на Цвета Унджиева „Наблюдения върху стиха у Христо Ботев" от книгата ѝ „Творчеството на Христо Ботев. Теоретически аспекти" (Пловдив, 1995). Тук авторката защитава следните принципи на стиховата структура у Ботев: а) силабо-тоническа и фолклорно-песенна метрика функционират успоредно и създават преходни форми между тях; б) влиянието на фолклора върху Ботевата поезия започва със записването на народните песни и възприемането им като „стихотворен текст" – при това стават активни силабо-тоническите показатели; в) интонацията у Ботев е „мотивирана синтактично и семантично"; г) важен елемент е разпадането на синтагмите, което поетът осъществява. Наред с тези наблюдения следва да се потърсят също така въздействията на реторическата поезия, чиито принципи представляват другият контекст на Ботевото творчество. Относно прилагането на реторическите принципи върху българската възрожденска поезия вж. **Михайлов**, К. Стиховоорганизационна контекстуалност на Ботевата поезия // Вечните страсти български. Почит към Тончо Жечев. С., ИЦ „Боян Пенев", 2004, с. 150–164.

чев, у цяла редица съвременни изследвачи. Това при положение, че всеки от тях би се съгласил с теоретичната постановка как смисловите пластове в поезията са тясно обвързани със стихово-ритмично-звуковата организация. Забележително категорична в това отношение е, забравената, уви, статия на Ам. Далчев, в която откриваме твърдението: „Ритъмът е най-важното в поезията... да уловим ритъма на една поезия значи да разкрием нейната същина, и „формалният" метод е най-прекият път до душата на поета"[7]. Веднага съм длъжен да призная, че проблемът е свързан и с обективни трудности. От първата текстоложка статия на Ив. Хаджов до обемистата книга на Ил. Тодоров – относно „достоверността" на Ботевите текстове са водени упорити, често непримирими спорове. Причината е проста. Ако изключим „Обесването на Васил Левски" (и то само в определена степен), нито едно Ботево стихотворение не е запазено в ръкопис, не разполагаме с чернови, и дори – с публикации, извършени според волята на автора. Осporвани са дори текстовете от авторските вестници – „Дума на българските емигранти", „Будилник", „Знаме", „Нова България". А ясно е, че не ще бъде възможно да се установяват ритмически структури на неустановени в словесно отношение стихове – най-малкото защото всяка дума влиза в общата тъкан със свое характерно ударение, звуков облик и смислов акцент, които променят съществено, ако не и изцяло, посочената дотогава структура. От подобна гледна точка заниманието със стиховата организация изглежда повече от безсмислено. И все пак – има изключения, при това показателни.

През 30-те години на XX в. се разгръща насока за осмисляне на спецификата на Ботевата поезия. Сред основополагащите проблеми бива назован и „вътрешният ритъм". С него се занимават Ам. Далчев и Ив. Мешеков[8]. На Далчев дължим въвеждането на два знаменателни термина, отразяващи съответните наблюдения: **„стихийна ритмика"** и **„словесен ритъм"**. Той за първи път изказва заслужаващата си идея, че поезията на Ботев не може да се идентифицира посредством христоматийно познатите ни ритмически стъпки: „Напразно бихме дирили у Ботев това, което в книгите погрешно се нарича „ритъм": у него никакви „стъпки" няма да намерим"[9]. И нататък – „Кой може да каже в каква стъпка е написан „Хаджи Димитър" и ямб ли е или хорей стихотворението „До моето първо либе"? Тук думите вървят , без да маршируват, и все пак има ритъм, такъв ритъм, какъвто не е постигал до днес нито

[7] **Далчев**, Ам. Христо Ботев и народната песен. // *Българска мисъл*, 1930.

[8] **Мешеков**, И. Христо Ботев. Поет и гений. С., 1936.

[9] Пак там, с. 132.

един наш поет“[10]. Забележете уж разговорната фраза „думите вървят, без да маршируват“. Всъщност зад нея се крие изключително концептуално наблюдение – тя се противопоставя на всички онези литератори, които скандират (у Далчев – „маршируват“) Ботевите стихове и с помощта на този изнасилващ изговорен трик лесно съумяват да „напъхат“ поезийните редове в някой от известните ни размери. По такъв начин те пренебрегват най-съществения резултат на ритмическия процес у възрожденския поет – специфичната сегментация на изговорните фрази. Тя е обусловена от вътрешния усет на автора за поетическо слово, а така също от творческото съзнание, изразяващо определени идеи в най-подходящата за това форма.

В своята статия Ам. Далчев изтъква като главен стиховоорганизиращ похват цезурата и паузата (авторът прави разграничение между тях). По-важното е обаче, че за първи път в българската стиховедска мисъл бива изказана идеята, че поезията е съчетание от мълчание и говорене! За съжаление повече от половин век изказаното от Далчев не бива приведено в действие, оказва се подминато с лека ръка. Разбира се, няма да се окажем прави, ако сведем характерните особености на Ботевата стихова структура единствено към посочените от Далчев елементи. Те следва да бъдат развити, но в това ранно време споменатите наблюдения поставят едно съществено и продуктивно начало. В теоретичен план преминаването към следващ етап на осмисляне стана възможно с разработките на Я. Милчаков върху българската дисметрическа поезия от началото на 80-те г. на миналия век[11].

И така, съзнавайки рисковата относителност на следващите построения, ще предложа на читателя някои възможни модели на стихови структури в „Хаджи Димитър“ в съпоставка със Славейковите варианти. Работата е там, че всеки стихоорганизиращ тип полага в контекста на времето своите ценностни виждания и по такъв начин се превръща в неотменна част от разгръщането на мотивите, разработката на темите и идеите, и изграждането на героите. Няма съмнение, че „Хаджи Димитър“ предлага не само форма за вместването на семантични елементи[12], но и начини за тяхното речево изказване (напр. при

---

[10] Пак там.

[11] Вж. Римата в българската възрожденска поезия. Развой и типология. Дисертация. Ръкопис (София, 1988).

[12] Н. Георгиев посочва: „Ботевата творба събира в себе си важни мотиви от тогавашната българска литература, фолклор, митология, а след това, още от Вазов и Пенчо Славейков та до наши дни, на основата на тази мотивика с „Хаджи Димитър“ се обвързват в някаква права или обратна хипотекстова връзка внушителен брой български литературни произведения“ – **Георгиев**, Н. Жанр, херменевтика..., с. 88.

декламация, която е основна форма на художествената и пропагандна комуникация през Българското възраждане[13]).

Вече стана дума, че П. П. Славейков сътворява цяла група варианти на „Хаджи Димитър". Някои от тях са „произведения по повод" („Сто двадесет души", „Падна нощ", „Тъмна мъгла пада..."), други – трансформативни перифрази („Ранен юнак"), трети – творчески преводи („Hadji Dimitar"). Тук няма да се спирам върху отделните стихове реминисценции, асоциативните ядра, стилистичните употреби. За лесната на четящия, ще приложа корпуса от варианти изцяло:

РАНЕН ДОЙЧИН

Падна нощ. Горнякът мразен вей,
облаци подгонил по небето.
Локва кръв, помръзнала в полето,
по снега изтъпкан червеней.

Снощи тук вилня жестока сеч –
враг врага нечакано изварди:
тряскаха секири, алебарди
и отсяква искри меч о меч.

Рев и вик от вечер до зори,
и в зори, и след зори не спряха –
в боя връх, които удържаха,
скриха се зад тъмните гори.

В мрак и ужас глъхне пустота
и залъха дъх на влага смрадна...
кръв и трупе. Пир на кръвожадна
сган. На локви смръзва се кръвта.

Тук ръка отсечена, там крак
претрошен, там зеят черни рани.
Вият се, отгоре орляци насбрани,
гарвани, зловещ подзели грак.

Труп до труп. И ето там един
между мъртви жив глава издига,

[13] Възрожденските произведения и в частност поезията имат силно изразени „извънлитературни функции" – терминът дължим на Катя Станева от нейната кандидатска дисертация.

и се взира поглед дето стига –
сетен в боя паднал млад ДОЙЧИН.

И над млад Дойчина, взрян се вий
сив сокол и мери да се спусне –
ту крило замахне, ту отпусне
и отмеря нокти де да впий.[14]

РАНЕН ЮНАК

Вариант

"Този, който падне в бой за свобода,
той не умира".

Ботьов

На самовилски скут, там горе на Балкана,
лежи юнак на гръд със люта смъртна рана –
сърце му в плам гори, очи пребуля мрак…
Над бледното чело на своя брат-юнак
приведена, така му шепне самовила:
Не смърт юнаку е съдбата отредила!
Тих ветрец ще повей, тих сън ще му навей
на морните очи и на душата морна;
роса ще зароси за него благотворна
и люти рани тя с жив балсам ще облей.
И сладкий горски дъх ще му повърне в бляна
заветната мечта в душа, недомечтана.

Щом месецът изгрей на модрий свод небесен,
Балкана щом запей хайдушката си песен,
подмогнат с дружний хор на тъмните гори,
и скършат танец лих пак моите сестри –
аз тмата от очи с целувка ще отмахна
и ще ги видиш ти, ще чуеш песента им:
"Юнашка майко, за юнака не жалей,
над него грижен бди побащим стар Балкана!
Не всяка рожба е за тази чест избрана:

---

[14] В архива и плановете на поета не можах да открия ръкописния вариант/и/ на стихотворението „Ранен Дойчин". За първи път то е обнародвано в *Избрани съчинения на Пенчо Славейков*, С., 1923 г., под редакцията на Мара Белчева, след смъртта на поета.

подир световна смърт в света да оживей
във гордите сърца на свойте живи братя –
и да ги вдъхнови на подвизи в борбата.

* * *

Тъмна мъгла падна над балкани тъмни.
Мрак е; сякаш няма никога да съмне.

Ах, няма да съмне за юнака клети –
в тъмните усои куршум го сполети.

Съща чест постигна верни му другари –
по тъмни усои, по голи чукари.

Низ мъгли се вият три гарвана черни…
Те вести му носят от другари верни:

как са им изпили сърцата, очите,
как са им разнесли меса по скалите.

Но юнак не чуе, но юнак не сета,
с засъхнала люта рана на сърцето…

Мрак е, тук-там само плахо свет се мерне
и грачат зловещо гарваните черни,

подушили дъхът от юнашки рани,
сред мъглите тъмни в тъмните балкани.[15]

Като фактологична достоверност, творческото съперничество представя поне два съществени факта. Първо – доказва, че „поправките", „извършени" от П. П. Славейков в „Хаджи Димитър"(статията „Жив е той, жив е"), следва да се възприемат като похват на прилаганата естетическа критика, а не като намерение за радикална редакция на Ботевата балада според Славейковия облик (това нещо той си е позволявал единствено с две стихотворения на баща си, при изричното отбелязване на преработката)[16]. Второ – виждаме ясно намерение-

[15] Стихотворенията са публикувани в сп. „Мисъл", 1899 г., съответно № 8–9, с. 51 и № 1, с. 51.

[16] Върху този, в най-голяма степен съчинен проблем, гради своята деструктивна позиция Н. Георгиев по отношение на извършеното от П. П. Славейков.

то оригиналният текст да продължи своята социализация съвместно с предложените от модерниста варианти. В най-голяма степен това се отнася до „Ранен юнак", тъй като П. П. Славейков поставя негови фрагменти (явно най-удачните) като мистифициран цитат в „Кървава песен". В определена степен сходна е функцията и на преводния текст „Hadji Dimitar"[17], тъй като в него е изявено едно по-свободно отношение към чуждия текст, обективно зададено от превода на чужд език, но също така и обусловено от вижданията на преводачите [18]. Съществен момент е, че текстът е ориентиран към английската публика.

Общото за всички произведения е спазването на дълбочинно присъщите характеристики на „Хаджи Димитър". Нещо повече – въпреки критическите си претенции, П. П. Славейков спазва при превода „неприемливото" окръжение на юнака от 6-та строфа. 3-та и 4-та строфи предават точно авторовата идея – паратактично означаване на 4 мотива /лежи юнакът – слънцето пече – жътварка пее – кръвта тече /, които с променен ред се повтарят, изграждайки специфичен структуро-асоциативен хипотаксис. (Помним, че един от аргументите на П. П. Славейков срещу художествената „направеност" на „Хаджи Димитър" е насочен срещу физиологическата невъзможност кръвта да тече непрекъснато). Съвсем друго е в предложените на публиката собствени варианти. В тях виждаме приложени на практика предписанията, изложени в „Българската поезия. Преди" и „Жив е той, жив е". Логиката на реалността служи за основа за изграждане на художествено-естетическото внушение: дивите зверове разкъсват героя, а не са му „побратими"; кръвта се смразява и съсирва; натуралистично са предадени природните картини; въведени са слухови, зрителни и мирисни усещания, съответни на тягостната картина (смрад, мъгла, студ, грак...). Безспорно, най-голямата промяна, извършена от критика-последовател е в областта на поетиката. Ботев съвместява множество мотиви, Славейков центрира стихотворенията си около един, ако включи още – те се превръщат в помощни елементи, изграждащи фона на действието (такава е функцията на сивия сокол в „Ранен Дойчин" и гарваните в „Тъмна мъгла пада"). Самото птиче окръжение търпи сериозна трансформация – цветова (за сокола) и подменителна (вм. сокол – гарвани). Също така П. П. Славейков съзнателно се „освобождава"от целия пласт на историческа конкретика, фиксиран у Ботев: имената, времето, мястото. Виждаме как „горе на Балкана" е заменено с „долу в полето" („Ра-

[17] Вж. Приложението.

[18] Този превод е съвместно дело на П. П. Славейков и Х. Барлийн. Поставен е в книгата с български народни песни, озаглавена „Сянката на Балкана" („The shadow of the Balkan").

нен Дойчин"); пушката и сабята – със секири, алебарди и мечове (пак там) – което измества времето от 19 в. към незнайна „рицарско-приказна" доба. Специална насока представлява търсенето от Славейков на други народностно-присъщи символи. Като такъв е предложено името Дойчин – не само с „фолклорната" си изразност, но и заради съществуващите юнашки песни със споменатия герой[19].

Същевременно и трите стихотворения изявяват специфични близости с „Хаджи Димитър" (към наблюденията можем да включим и известното „Сто двадесет души" – неговата основна отлика се съдържа в обособената индивидуалистична идея герои-тълпа). Самотната юнашка смърт, погубената младост, животът след смъртта (в паметта на хората), Балканът като проекция на юнашката съдба, гарвановият грак – част от мистично-митологичното усещане за протичащото, българската природа като еманация на българския дух (митологема, изградена по обратен огледален начин – всъщност нормално е да се каже, че българският дух е своеобразен продукт на българската природа), песента за свобода, която е подета от цялата вселена са не по-малко характерни и за останалите Ботеви стихотворения. Всичко това са елементи, които се концентрират в „Хаджи Димитър", и са разпознати като стойностни от П. П. Славейков.

Стана дума, че части от „Ранен юнак" намират място в „Кървава песен" – голямата амбиция на П. П. Славейков. Каква е функцията на този поетически „преразказ", защо П. П. Славейков не е включил цитат от самото Ботево произведение? „Раздробявайки" своето произведение, което в максимална степен разкрива връзката си с „Хаджи Димитър"(вж. дори мотото – цитат от Ботевата балада) П. П. Славейков е най-раздалечен от обикнатия похват на литературната мистификация. Той подготвя въвеждането на поетическия „преразказ" постепенно – чрез спомена за детството, чрез паметта за поета-революционер, чрез подобния (на „Хаджи Димитър" и изобщо цялата Ботева поезия) емоционален план, природни картини, структурни похвати и семантични принципи, използвани от Хр. Ботев и въведени в „Кървава песен". По такъв начин балада „Хаджи Димитър" е превърната в легенда, а впоследствие – легендата в литературна митология. Разглежданият композиционен похват се превръща в нещо многократно по-голямо – в словесен жест на сакрализация, в своеобразен литературен ритуал, свидетелст-

[19] Напр.:

Болен лежи Дойчин юнак,
болен лежи, та ке умре,
му превръзват люти рани
с тенко платно копринево.

Върху тази връзка обръща внимание Л. Бумбалов.

ващ за неразрушимото духовно единство между тези двама творци, между минало и сегашно. С дълбоко чувство за традиция и за връзка с предходното поетът-модернист пише символната творба „Баща ми в мен“ (Иво Доля, „На острова на блажените“). Явлението, което наблюдаваме е с аналогичен характер – възприемайки Ботевото произведение като послание на предходната епоха към бъдещите поколения, авторът на епопеята „Кървава песен“ я вмества в собствения си текст, включва я в осъществяването на собствените художествени амбиции. На този инкорпорационен похват (обхващането на чужд текст от дадено произведение) бихме могли спокойно да поставим заглавието „Ботев в мен“. При това основанията ще бъдат не съобразно изказана оценка, която може да бъде преднамерена естетическа позиция или реторическа стратегия, а с оглед направеното, което носи значенията на индивидуалната осъзнатост за свобода на избора. Пред нас е картината на усилията на П. П. Славейков за преодоляване на Ботевото моделиране в изкуството, противопоставяне на неговия литературно-естетически опит, за да се постигне равнището на необходим синтез като утвърждаване на една продуктивна художествена традиция.

Нека сега да разгледаме формалните характеристики на Ботевата творба.

(I строфа) \ ~ ~ | \ ~ V \ | ~ ~ \ ~
~ \ ~ \ ~ ~ \ ~ \ ~
~ \ |~ \ ~ V ~ ~ \ \ ~
~ \ ~ \ ~ V ~ \ ~ \ ~ [20]

Както се вижда – предложен ни е изключително интересен ритъм, формиран от изговорните отрязъци и принципите за разгръщането им[21]. В първия сегмент (\ ~ ~ | \ ~) – установяваме принципа на дисметричното нарастване на фразите с една сричка, при което въздействието се получава от краефразовия синкоп. Третата фраза се състои само от една сричка – нейният начален синкоп отново поема смисловата акцентност – „там!“. Разгръщането е отново несиметрично – срещу нечетния брой срички в третата фраза, следват четен брой в заключителната. По такъв начин в оформените от цезурата два макросегмента (според схемата 5+5) имаме ясно фиксираните несиметрични отношения – 3 : 2 и 1 : 4. Първата фраза от втория стих вариантно повтаря

[20] Използвам следните знаци: \ – ударена сричка; ~ – неударена сричка; | – пауза; V – цезура.

[21] Необходимо е да подчертая, че във възрожденското училище изучаваният предмет Словесност е давал задълбочени познания върху реторическите принципи за изграждане на прозаически и поетически текстове – посредством концепцията за периодите и хриа. Задължително упражнение в часовете е била декламацията, при която обучаемите са превръщали един вид съчинения в друг и са съставяли стихове по свободна тема.

заключителната стъпка от предходния – амфибрахий с допълнителна мора. Целият втори стих е непрекъснат изговор, противопоставяйки се на разкъсаността на речевия поток в първия стих. Съхранен е амфибрахийният завършек като необходимо ритмично повторение-връзка. Съобразно задържанията (паузи и цезури) началният сегмент от третия стих представя обърнат огледален образ на началния сегмент от първия стих – използваните от автора паузи очертават следната картина: 3 : 2 спрямо 2 : 3. Създаденото дотук рязко се разрушава чрез втората фраза от третия стих. В нея Ботев преминава от амфибрахийната плавност към съчетанието от анапест и хорей. Нека сравним завършващите фрази в строфата:

Балкана
и пъшка
рана.

Започва действието на нова принципна организираност. Оразличила се изцяло, тя преминава в заключителната фраза на четвъртия стих в синтезно включване на амфибрахия от стихове 1 и 2 и хорея от стих 3. Ясно е, че II, III и IV стих сменят зададеното начало с акцентна ударе-ност на първата сричка. Това би било фатално за всяка една симетрична поезия, но в случая имаме работа с дисметричен стих и съвършено различни норми на организираност. По подобен начин Ботев преобръща установената от него структура с началото на втората строфа. Отрязъците са пълна противопоставеност на „Жив е той! Жив е". Задържането след първата фраза (1 стр., 1 ст.) изцяло отсъства във втората строфа. „Изразът „На една страна" се изговаря без прекъсване, а в ритмично отношение представя съчетанието от анапест и ямб срещу дактилно-хорейното построение в „Жив е той! Жив е". Излишно е, да подчертавам, че акцентуваната ударе-ност в първата строфа е тясно обвързана със смисловото противоречене на констатацията „Мъртъв е!"[22], докато плавността на началото на втората строфа в най-голяма степен съответства на описателната картина, започната с „На една страна захвърлил пушка..." Налагащото се впечатление е освен за изключителното усложнено структуриране на ритмиката, и за една игрова дейност на творческото въображение, постигаща невероятна хармония с обърквашо за възприемателя разнообразие от противоречащи си изговорни фрази.

Без да утежнявам излишно изложението с последователното констатиране на ритмическите структури, ще спра за миг вниманието

[22] Смея да предложа на интересуващия се читател своята статия „Войната за сътворение на националното битие. // *Летописи*, 1993, № 9–10, с. 184–191.

върху прословутата картина на горски вечерен пейзаж.

~ \ ~ \ ~ \ ~ ~ \ ~
Настане вечер V месец изгрее,
~ \ ~ \ ~ \ ~ ~ \ ~
звезди обсипят | свода небесен,
~ \ ~ ~ \ \ ~ ~ \ ~
гора зашуми V вятър повее,
~ \ ~ \ ~ ~ \ ~ \ ~
Балканът пее V хайдушка песен.

Спрямо идиличната хармония – и в природата, и в ритмиката (пълно повторение на схемата при отрязъците), виждаме две изключително важни разподобявания. Те са в първата фраза на трети стих („гора зашуми") и в заключителната фраза на четвърти стих („хайдушка песен"). Тя е постигната чрез обръщането на използваните стъпки – именно глаголът „зашуми" въвежда раздвижването в безметежната картина и неслучайно при него ударението пада на последната сричка, заменяйки амфибрахия с анапест. И сякаш да ни се докаже, че сами по себе си стъпките не изразяват емоционални или асоциативни стойности, а това се случва при встъпването им във взаимоотношения едни спрямо други, установяваме как „плавният" амфибрахий изведнъж се превръща в разтърсваща фраза (епитетът „хайдушка") не единствено поради смисловата си натовареност, но и поради конфликтуването си със съответстващите на местоположението ѝ хорейни структури: „месец", „свода", „вятър", чиито ефект се подсилва от натрупването им. Превеждайки разглежданата строфа, Славейков-Барлийн съхраняват в основата му десетосричника с цезура по средата. Различията се явяват, поради наличието на квантитетност в английския език – при повторените гласни (в конкретния случай – moon) и при дифтонгите. Спецификата им дава възможност да гледаме на тях като на групи с удължена мора. Едновременно със силабо-цезурната структура и римуването, преводачите опитват да съобразяват и ритмическите стъпки:

~ \ ~ \ ~ V ~ ~ \ ~ \ ~
Now falls the twilight and the moon clambers
~ \ ~ \ ~ | ~ \ ~ \ \
Into that arch were the happy stars dance,
~ ~ \ ~ \ ~ V ~ ~ \ \ ~
Now the wood rustles, now the wind hisses,
~ \ ~ \ ~ V ~ \ ~ ~ \ ~
Now chants the Balkan a robbers romance.

Вижда се колко трудно на практика се е оказало това и как в англий-

ския текст се появяват свръхсхемни ударености, променящи използваните в оригинал стъпки (срв. напр. „месец изгрее“ с „moon clambers“; „свода небесен“ с „the hepy stars dance“; „вятър повее“ с „now the wind hisses“). Иначе като цяло – в „Hadji Dimitar“ оригиналният десетосричник формално е предаден чрез непоследователен единадесетосричник. Средостишната цезура е запазена, като за нечетните стихове тя образува схемата 6+5, а за четните – 5+6. Четните стихове в строфите са изнесени вдясно, образувайки по такъв начин начупена графика[23].

Нека сега да погледнем какви стиховоорганизирани варианти предлага П. П. Славейков в своите смислови варианти на „Хаджи Димитър“. Първото стихотворение, върху което ще спра, вниманието си е „Падна нощ“. Очертава се една изключително интересна ритмика, която творчески „прилага“ „стиховия хаос“ на Ботев:

\ ~ \ V ~ \ ~ \ ~ \
Падна нощ. Горнякът | мразен | вей,
\ ~ ~ ~ ~ \ ~ ~ \ ~
облаци подгонил по небето.
\ ~ \ V ~ \ ~ ~ ~ \ ~
Локва кръв, помръзнала в полето,
~ ~ \ ~ \ ~ ~ ~ \
по снега | изтъпкан | червеней.

Не може да не направи впечатление подредбата, представяща дълбоки вътрешни съотнасяния между отделните изговорни фрази в рамките на сегментите. Така например, формално-зрително втората фраза от първия стих е пълна антитеза на първата (~ \ ~ спрямо \ ~ \) със завършек – повторение на току-що разподобеното. От гледна точка на произнасянето обаче, вторият сегмент се разделя на три фрази като всяка следваща намалява с една сричка, а крайният ефект (това, което се означава графично като мъжка клаузула) е синкопираният издъх (изпускане на дъха със свършека на думата). Вторият стих е съставен от един единствен, непрекъснато произнасян сегмент, в който дактилното начало преминава в амфибрахий, за да завърши с удължен в началото си амфибрахий. В мезоструктурата на двата стиха подобни се оказват думите „Горнякът“ и „подгонил“, сътворявайки ритмични съответствия. Тяхната функция, ако ми бъде простена аналогията, е сходна с мезоримата, но не толкова ясно доловима. Третият стих повтаря началото на първия, но втората му фраза „разиграва“ удължения 4-морен амфибрахий, преобърнат спрямо този от II фраза на II стих („по

[23] Вж. повече – **Михайлов**, К. Ботев на английски. Посвещение в тайната на българския космос. // *Литературна мисъл*, 1999, № 1, с. 132–142.

небето“ спрямо „премръзнала“). Четвъртият стих също е изграден от един сегмент със симетрично разположени спрямо опорния амфибрахий анапестни отрязъци. От гледна точка на смисловата активност/акцентност, непрекъснатото оразличаване на вътрефразовите елементи довежда до обособяване на смисловата самостоятелност в рамките на общата семантика. Трудно ми е да аргументирам, но интуитивно чувствам, че подобна ритмика въздейства и асоциативно на читателя. Забележителният принцип от последния сегмент можем да наблюдаваме осъществен чрез двусричкови вътрефразови елементи в I ст. на произведението „Тъмна мъгла падна…“: \ ~ ~ \ \ ~. А след цезурата - отново виждаме удължен в началото си 4 морен амфибрахий, съчетан с хорей. Повече от видно е как началното „тъмна“ образува с крайното „тъмни“ образно-ритмичен паралелизъм. Именно за такива ритмически експерименти в духа на Ботевото иновационно представяне на българска поезия говоря, когато изтъквам „състезанието“ между модерниста и знаменития му предходник. Те са толкова повече забележителни, защото изцяло поставят в нова светлина механистични твърдения относно „спънатата поезия“ на „спънатия поет“; моделът за равната и „банална“ ритмика от „Сън за щастие“, например. Наблюденията се отнасят с пълна сила и за епическия стих на П. П. Славейков – епопеята „Кървава песен“, макар проследяването им да излиза извън задачите на тази кратка статия. И все пак ще се изкуша да покажа конструирането на два различни стиха – от „Пролога“ и от II песен:

~ \ ~ \ ~ V \ ~ \ ~ ~ ~ \ ~
Дете невръстно още на майчини си скути…

спрямо

~ \ ~ ~ ~ \ V ~ \ ~ \ ~ \
С навъсено чело, загърнат в плащ мъглив,
~ \ ~ ~ ~ \ V ~ \ ~ ~ ~ \
възправя се далеч Балкана горделив…

В първия случай се установява нарастване с една сричка при двата вътрефразови елемента: ямб спрямо амфибрахий, а след цезурата извънсхемно ударение спрямо удължен дактил и краефразен амфибрахий. Удълженият в началото си дактил с последващ ямб маркира първите фрази от I и II стихове на втория пример. Заключителният сегмент „разиграва“ две трисрични стъпки, съставени от амфибрахий и анапест. Това само като бегла илюстрация за възможностите на епическата организация.

Като заключение може да се направи изводът, че творческото съперничество от страна на П. П. Славейков спрямо постигнатото от Хр. Ботев се разгръща в широкомащабен план за съставяне на сътексти от различен тип: смислови, мотивни, стихово-организационни. Категорично променяното от модерниста е характерологията на героя и героичното – една различаваща се позиция, съответна на новото време („когато героичното падна“ – думи на П. П. Славейков) и на модерния индивидуалистичен подход към събитията от действителността (настоящето и миналото). В набелязаните трансформационни процеси ритмиката играе съществена роля, усложнявайки възприемането на смисловите пластове, от една страна, и обогатявайки възможностите на поетическата организация от друга. Струва ми се, че досега българската стиховедска научна мисъл е била предимно насочена към поетическите структури на символизма (в това число и П. К. Яворов) и в много по-малка степен се е интересувала от експерименттните идеи на П. П. Славейков, които по същество представляват продължение на заложените през Българското възраждане дисметрични поезийни структури.

ПРИЛОЖЕНИЕ

HADJI DIMITAR

He lives yet! He lives yet! Here on the Balkan –
The blood has run dark from his bosom to die.
Behold the young hero whose bosom was throbbing,
Whose blood ever shouted as dawn in the suy.

There on the ground has he thrown the long rifle,
Too and broken his sabre is hurled,
Over his eyes now the darkness is spreading,
On his lips trembles a curse for the world.

Silent he lies there and in the heavens
Has the sun halted and angrily glows,
Far down in the meadow some worker is singing
And faster and faster thet hero-blood flows.

It is the harvest. Sing you slave-worker,
Sing the sad songs! You are shining, o sun,
Over a slave-land; twill die with our hero –
Have down with your tempests my bosom, have done.

He that has fallen fighting for freedom
Chooses not deth – to that hero belong
The tears of the sky and of earth and her children
And of the voice of the maker of song.

An eagle is spreading her wing for a shedow,
A grey wolf is licking the wound and above,
Above them the falcon, thet bird of the heroes,
Floats over his brother, for sorrow and love.
Now falls the twilight and the moon clambers
Into that arch werw the happy stars dance,
Now the wood rustles, now the wind hisses,
Now chants the Balkan a robbers romance.

And all the white arrayed elves of the forest
Trumpet their wondering, silvery strain,
Softly they float thro the shadows above him,
Till they alight as the summer-sweet rain.

One of them brings he keen herbs of the woodland,
Another brings water to quicken his brow,
Another one calls him to life with her kisses,
So that he turns like a wind-embraced bough.

"Tell, me, where is my comrade Karadja?
Where are the faithfull who followed my sword?
Tell me and I shall sleep sweetly, my sisters,
Where the sweet blood from my body has poured".

They clap with their hands, they embrace one another
And singing they fly on the back of the wind,
Fly to the dim region where ghosts have assembled
But never the ghost of Karadja they find.

Now down has leaped to the mountains; the hero
On the Balkan. Ah! Seeq the blood falls,
The gray wolf is licking his wound and the poison,
Scarlet the sun is and angrily glows.

ИВАН ХРИСТОВ

Дебатът „Стрелец" – Лилиев и въпросът за края на българския символизъм

Както посочва Кирил Кръстев[1], един от идеолозите на „Стрелец" – зад първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток", е стоял организиран интелигентски кръг. „Изток" излиза две години – от 15 октомври 1925 до 16 юли 1927 г. в седемдесет броя. Според Кръстев вестникът се явява след трагичните 1923 и 1925 г., когато вече основаното списание „Златорог" иска да установи един „следвоенен еклектичен класицизъм и порядък" в литературния процес, а символистите тъкмо през това десетилетие се организират в „приказния замък" на сп. „Хиперион". Според стрелеца замисълът на организаторите е да се противопоставят или да преодолеят тези две тенденции. Кръстев акцентира на това, че една от основните идеи в програмата на в. „Изток" е за *национално издигане до европейско ниво, но на органична родна основа*. С тази идея стрелците смятат, че възраждат идеята на Иван Шишманов и „Мисъл" на д-р Кръстю Кръстев.

Силно влияние върху интелектуалците от „Стрелец" оказва публикуваната през 1923 г. книга на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада". Концепцията на Шпенглер разглежда славянските култури като естествена гранична линия между Изтока и Запада. Според нея и източната, и западната култура е завършила едно богато развитие. Славяните са призвани да синтезират двете страни на човешкия дух – мистичното начало на сърцето и разсъдъчния гений на ума. Погледът на Шпенглер е насочен главно към Русия и той очаква оттам да изгрее новата култура, но според стрелците българите също имат свой дял в общославянския възход. Литературният кръг „Стрелец" се сформира в границите на кръга около „Изток". Във в. „Изток" от 1 октомври 1926 г. Константин Гълъбов помества статията „Към младежта", подписана от името на кръга „Стрелец". Кръгът и седмичникът „Стрелец" се образуват от сътрудници на вестник „Изток" и недоволни сътрудници на списанията „Златорог" и „Хиперион". Предприетата стъпка била да се излезе от „морализатор-

[1] **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., Български писател, 1988, с. 115.

ския дух“ на в. „Изток“, от еклектичния естетизъм на „Златорог“ и да се преодолеят символистичните позиции на „Хиперион“.

Освен гранична линия между две поколения, Първата световна война и гражданската война от 1923 се явяват и кризисна ситуация, от която трябва да се излезе с нови решения. Задачата на новото поколение е да оразличи себе си, да класифицира естетиката на предходното като анахронична. Това оразличаване се насочва към борба със символизма, която протича на поне две плоскости. От една страна, културно-историческа, и от друга – литературно-историческа. С литературно-историческата раздяла с миналото се заемат Атанас Далчев и Димитър Пантелеев, с културно-историческата – Константин Гълъбов. За жертва на тази междупоколенческа борба е избран зрелият символист Николай Лилиев.

Мнението на стрелците по отношение на Лилиев не е единно. Според Асен Златаров[2] неговата поезия е „възход в българския език“. Чавдар Мутафов въобще не смята за необходимо да се включва в дебата, вероятно защото експресионистите в България не се противопоставят рязко на символизма и виждат в негово лице по-скоро предшественик. Първото копие в градината на символизма бива хвърлено от Атанас Далчев и Димитър Пантелеев, още преди да станат членове на кръга „Стрелец“, а именно чрез статията „Мъртва поезия“[3], публикувана във в. „Развигор“ (1925). В нея Далчев и Пантелеев заключават – „За всеки, който е следил българската поезия от войната насам, е ясно: с Лилиев започва упадъкът на българската лирика. Тоя упадък се характеризира с това, че центърът на тежестта в стихотворението се измества от вътрешната му страна към външната“. Друго обвинение срещу Лилиев е, че той е „чужд на българската действителност, той не е познал нейния дух и не е проникнал в нейната страшна съдба“. И тук наистина става въпрос за противопоставяне между две концепции за това какво трябва да бъде предмет на изкуството. „Даже войната, – заявяват Далчев и Пантелеев – когато съзнанието на народ и родина се напряга и се издига до най-висока степен, когато най-силно се чувствува повелята на съдбата, войната е минала безшумно за моя поет“. Но как е възможно войната да бъде забелязана от тази поезия, когато символизмът не реагира на действителността чрез нейното пресъздаване, а създава автономен, паралелно съществуващ на действителността свят. Според Едвин Сугарев „при символизма материалното и духовното, творческото аз и светът са две максимално обособени цялости“[4].

---

[2] **Златаров**, Ас. Подвигът на първите. // Изток, № 47, 5 дек. 1926, с. 1.

[3] **Далчев**, А., Д. Пантелеев. Мъртва поезия. // Развигор, № 188, год. IV, 1925 г.

[4] **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., Народна просвета, 1988, с. 41.

Сугарев отбелязва, че това течение се стреми да изгради „специална филтрираща преграда" между материалното и духовното, която „да отделя вътрешното аз от всичко случайно и хаотично и да пропуска само онова, което притежава достатъчна асоциативна енергия, за да се превърне в символ и по този начин да надмогне своето непосредствено битие". Атаката срещу символизма е подбудена от различния подход, който прилагат две различни поетики. „Той (Лилиев – б.м., И. Х.) търси само красиви думи и оригинални съзвучия – продължават Далчев и Пантелеев. – Изпитва всякакви размери, смесва стъпки, създава непълни и съставни рими и прави всевъзможни фокуси със стиха. Предварително се построява формата, след това иде съдържанието и се нагажда към нея, а може и съвсем да не дойде – достатъчно е да има думи, които да носят тая форма". Приравняването на поетиката на символизма с фокуси е нейното окончателно причисляване към инвентара на мъртвата традиция. В статията Далчев и Пантелеев сравняват Яворов и Лилиев: „Стихът на първия е органически: ритъмът се издига, спада, диша, задъхва се – стихът живее. Обратното е у втория: там всичко е мъртво, стиховете тракат еднозвучно и отегчително като шевна машина. Какъвто е първият куплет, такъв е и вторият, и третият, и четвъртият". Според Далчев и Пантелеев думите в поезията на Лилиев и неговите ученици са „подчинени само на ритъма, но не и на някаква мисъл". Като резултат от това те стигат до „един куп безсмислици". Разбира се, от днешна гледна точка оценките на бъдещите стрелци изглеждат крайни и твърде резки, но те свидетелстват за динамичността на тогавашния литературен процес. За това, че в тази динамичност една поетика може да бъде най-остро критикувана тъкмо когато е достигнала най-зрелия си етап.

Тази антисимволистична критика достига своя връх, когато започва не само да критикува, но и да налага своите логоцентрични представи върху една поетика, която по принцип не е логоцентрична. Това кара критиците да заявят:

> Лилиев се оплаква в едно стихотворение, че „... нечути заглъхват молбите, //отронени в мрака без глас". Как може да заглъхват и кой е виновен, че не са чути молбите, щом като са отронени без глас?

Очевидно е, че в автономния свят на символизма образът „нечути молби, отронени без глас" надхвърля своето буквално значение и се превръща в метафора на отчуждението на човека дори от самия себе си. В интерпретацията на Далчев и Пантелеев той се разглежда по отношение на действителността и разумността на нещата, където наистина звучи като безсмислица. Ала сблъсъкът на двете гледни точки към

литературата най-ясно личи в края на статията, където критиците заявяват, че вероятно според някой техен опонент „една лирическа творба *не трябва* (к.а., А. Д., Д. П.) да се подлага на логически разбор, а трябва да се почувства нейният „трепет“ и т.н.“. И тук ясно се открояват различният инструментариум, който използват двете поетики. Далчев и Пантелеев отричат непосредствеността, интуицията и вдъхновението като път за постигане на творбата, изключително важен за символизма. „Може би за чувството и интуицията на такъв човек тия стихове да са великолепни, но от гледището поне на разума те са невъзможни“ – заключават двамата стрелци и в това твърдение прозира невъзможността да се чете поезията на Лилиев през новата рационалистка концепция. Образците, на които се позовават Далчев и Пантелеев, за да отрекат Лилиев, Стубел и Фурнаджиев, са образци на класическия реализъм – Достоевски и Пушкин. Прави впечатление, че Фурнаджиев е поставен при символистите. За бъдещите стрелци е по-важно да отправят своите стрели към една интуитивно усещана антимиметична основа на поетиките на символизма и на имажинизма (доколкото Фурнаджиев е негов представител), отколкото да се вглеждат в разликите между тези две поетики.

За да разберем по-добре отношението на „Стрелец“ към символизма ще се спрем и на неговото разбиране от страна на патрона на кръга – Константин Гълъбов. Ще насочим вниманието си първо към есето „Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана“, публикувано в бр. 15 от 23 януари 1926 г. на в. „Изток“. В този текст Гълъбов в синтезиран вид говори за процесите, които настъпват в българската култура с началото на възрожденската епоха и които в крайна сметка водят до формирането на българската национална идентичност. Подобно на своя учител Пенчо Славейков, той се обръща към българската народна песен, за да търси началата на нова литература. Прави впечатление обаче съществената промяна в гледната точка по отношение на обекта на изследване. Когато говори за *българска народна песен*, Гълъбов използва един основен концепт, който той последователно прилага и към литературата, а именно *действителност*. Всяко словесно творчество, дори и устното, за него е един отминал етап, щом стои далече от действителността. „На външния свят (в българската народна песен – б.м., И. Х.) се гледа винаги през една копнежност, която отдалечава нещата в дрезгавите кръгозори на непонятното, като им придава призрачни очертания“[5] – заявява той. И още: „Действителността

[5] **Гълъбов**, К. Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана. // Изток, № 15, 23 ян. 1926, с. 3.

престава да бъде действителност, но не толкоз защото въображението я преобразява чрез внасянето на фантастични елементи, колкото защото чувството хвърля своето прозирно було въз нея". *Човекът на кавала*, чиято единствена културна проява е неговото народно творчество като мелодия и песен, това всъщност е митологичният човек, човекът на емоционалността, чужд на външния свят, който не познава историята – или този, който всячески се опитва да я унищожи. Неговият мъченически дух „изпълня цели пет века на робска приниженост". „Човекът на кавала – според Гълъбов – е трябвало да остане без материална култура, защото е бил чужд на външния свят и неговите радости. Той се е изживявал само със своята емоционалност". Ако за писателите модернисти от предходния етап на българския модернизъм митологията и фолклорът са важни като възможност за излизане от действителността, Гълъбов отрича тъкмо тази възможност. За него е важно изкуството да бъде близо до действителността. Бихме могли да кажем, че неговата концепция се връща отново към някои аспекти на разглеждане на изкуството като мимезис, характерно за реалистичната традиция. Така за идеолога на кръга „Стрелец" митологията и фолклорът не могат да бъдат подстъпи към изкуството поради своя неоплатонически, антимиметичен характер, или поне не в такава степен, както е за модернистите Пенчо Славейков и Гео Милев.

Според Гълъбов идва времето на Паисий и българинът се събужда от своята емоционалност. Рефлексивността, или разсъдъчността, е новата характеристика на неговото съзнание. И тук Гълъбов се спира на онзи етап, в който започва да се формира българската национална идентичност. Той не пропуска да отчете важната роля, която играе западното влияние в тези процеси. Според него разсъдъчността, „[която – б.м., И. Х.] намира израз в просветителните идеали на времето, представя двояко явление, разбиращо своя смисъл като биологически и исторически момент в живота на българина. Тя е биологически момент, защото настъпва като преображение, като мутация на българската душа, и исторически, защото се наблюдава не само като самопроява, но и като отглас на външно раздразнение, на западно влияние. Рибният буквар на Берона е биологически и исторически символ". *Човекът на Рибния буквар* е разсъдъчен човек, с потулена емоционалност, но с по-голям усет за реалността и външния свят, светът на явленията може да бъде покорен само от него. Така Гълъбов стига до идеята, че разсъдъчният човек трябва да преодолее емоционалния.

Ако Гео Милев отрича напълно рационализма, защото за него изкуството е изразяване на подсъзнателното, Гълъбов осъществява вър-

щане към рационалистичната концепция на реализма за постигане на света в изкуството. Тъкмо по пътя на разсъдъка според него родната култура ще се доближи до западната. Тук се откроява начинът, по който той тълкува и се влияе от Освалд Шпенглер. Според него човекът на Изтока (българинът) трябва да заимства разсъдъчността на западния човек, онази разсъдъчност, която е спомогнала западната култура да достигне до своя зрял етап. Но източният човек трябва да се пази от крайни форми на разсъдъчност, не бива да позволява да бъде обхванат от заразата на цивилизацията, която според Шпенглер се разпространява точно като болест и убива плодовете на културата. Разсъдъчният човек събужда активния човек – „този активен човек се проявява по бреговете на Босфора, с придобиването на църковна независимост, по чукарите и сипеите на Балкана, с извоюването на политическа независимост". Още в началото на своите публикации във в. „Изток" Гълъбов конструира мита „Българско Възраждане". Не е изключено идеята на Освалд Шпенглер за залеза на Запада и възраждането на славянската култура да му е повлияла за достигането до концепцията за едно ново „Българско Възраждане". Когато изгражда своята теза за формирането на националната култура, опирайки се на три последователни етапа – Човекът на кавала, Човекът на Рибния буквар и Човекът на Балкана, Гълъбов смята, че този модел може да бъде приложен и в съвременността.

Само четири броя по-късно, в бр. 19 на „Изток" Гълъбов публикува фрагмента „Николай Лилиев и младите поети"[6]. И тук модела, който иска да конструира критикът, можем да схематизираме по следния начин. Отношението на съвременната поезия, която е близка до действителността, към поетиката на символизма е подобно на отношението, което има Човекът на Балкана към Човека на кавала, т.е. отношение на преодоляване. Така в тази статия Гълъбов говори за „едно опомняне", което „намира израз в неоспоримото желание на някои по-млади поети да намерят изгубеното съприкосновение с родната действителност". „Нашият живот е примитивен – заявява Гълъбов – и трябваше да бъде подирен от експресиониста". Във фрагмента си за Лилиев Гълъбов бърза да уточни, че новото връщане към реалността „не трябва да се разглежда като поврат към реализма на миналото. То е дадено повече под знака на примитивистичните тежнения на експресионизма и затова в творческите си опити се отличава коренно от реализма на един Елин Пелин, Йордан Йовков, Добри Немиров".

Критикът стига до идеята за възвръщане към първичността и примитива, актуална през 20-те години, като една възможност за чо-

[6] **Гълъбов**, К. Николай Лилиев и младите поети. // Изток, № 19, 21 февр. 1926 г., с. 3.

вечеството да започне отначало, да открие отново себе си под историческите натрупвания. „Това граждане с българския живот, за което ни помага експресионизмът със своя повик към примитивизъм, трябва да се тълкува не само литературно-исторически, но и културно-исторически – заявява Гълъбов – Човекът на Балкана, влюбен в живота, близък нему, излива нещо от своята топла, алена кръв в жилите на бледия съзерцател от неотдавнашното минало, в човека на кавала от новото време, живящ отчасти в душите на всинца ни, но възкръсващ у мнозина в целия си ръст". Тази идея има обща основа с Гео-Милевия повик към „оварваряване" на новата поезия.

В статията „На един златорожки сътрудник"[7] Гълъбов продължава да настоява, че Николай Лилиев е представител на една отминала насока в българската литература: „Един от ония малцина българи, у които той (Човекът на кавала – б.м., И. Х.) възкръсва в целия си ръст, е и Николай Лилиев: неговата поезия представя затова атавизъм, връщане към един минал етап от развитието на българския дух и като такава, тя трябва да бъде преодоляна".

В статията „Поезия и действителност"[8], публикувана също в „Изток", Далчев развива своите тези срещу символизма като уточнява новите насоки, в които се търси обновяването на поезията. В този текст ясно личи, че новото връщане към действителността не е същото като това на реализма. „Поезията не е отражение на действителността – заявява Далчев, – по-скоро е нейно допълнение или освобождение от нея, но във всеки случай истина е, че тя е свързана и трябва да бъде свързана с действителността". Според него българската поезия след Пенчо Славейков през символистическия си период е била откъсната не само от българската действителност, но изобщо от действителността. Ако Гео Милев[9] отрича мястото на действителността в изкуството, защото тя е свързана с локалните характеристики, с „народният *бит*" (к.а., Г. М.), с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит" („Родно изкуство"), то Далчев осъществява завръщане към действителността. Това завръщане свидетелства за изместване от универсалистките търсения на предходния етап на модернизма, защото за стрелеца е важно то да бъде конкретно към българската действителност. По този начин Далчев абдикира частично от метафизичната концепция на символизма. Според него обект на поета символист е преди всичко абсолютното – „онова, що не е ограничено ни във време, ни в пространство".

---

[7] **Гълъбов**, К. На един златорожки сътрудник. // Изток, № 24, 27 март 1926 г., с. 3.

[8] **Далчев**, Ат. Поезия и действителност. // Изток, № 55, 5 февр. 1927, с. 3.

[9] **Милев**, Г. Родно изкуство. // Везни, 1920, № 2.

Истински новото в концепцията на Далчев обаче е не толкова в отказа от метафизичното, а в неговото търсене на друго място – в тленното и нетрайното, в „даденото". Така поетът осъществява завръщане към основите на класическата поезия. За разлика от символизма, неговата концепция за изкуство се самоограничава до това, което е дадено, което е нагледно в пространството и времето. „За символизма действителност и поезия бяха две противоположни и взаимно отричащи се области и всяко съприкосновение помежду им беше грях. Именно грях; може да се каже, че символизмът се явяваше един вид аскетизъм в поезията" – заявява той. Обозначаването на съприкосновението с действителността като грях, а на символизма като аскетизъм говори за неоплатоническата и антимиметична основа на символистичната концепция. Според Далчев символизмът се пази от всичко реално като от скверно. Това естествено води до култ към „чистата поезия", към поезия, която няма нищо общо с действителността. Като държи толкова на абсолютното, символистичната поезия е станала „свръхчовешка – нечовешка – жреческа, която принася в жертва човека". Така, ако символизмът предлага една аисторична и ирационална концепция, Далчев предлага завръщане към историчността и рационализма.

Основните обвинения на Далчев срещу символизма са – „формализъм" и „поезия за малцина". Поезията от жива и дейна е станала мъртва и ненужна. От пластическа, каквато е била класическата, поезията е станала музикална. Именно поради своята универсалност и абстрактност, поради своята ирационалност и темпорална независимост музикалният принцип привлича символистите и експресионистите. Но точно тези характеристики на музикалността в поезията биват сега атакувани от новата рационалистка концепция, която има изисквания за време и място на действието, т.е. за локалност, и за конкретност – българската действителност. Това кара Далчев да заяви – „Символизмът е мъртва поезия".

В статията „Редакционни бележки"[10] Гълъбов продължава с негативирането. И тук основният му аргумент е, че символистичната поезия е „чужда на живота". Гълъбов постулира поезията да „изхожда от живота", „да бъде двигател в духовния живот на хората", „връзка между човек и човека", „път към общуване". И от тази гледна точка отсъжда, че поезията на символизма се е превърнала в „мъглявости" и е „достояние на едно ограничено малцинство естети". Така – подобно на либералните ценности на предвоенната епоха – и нейните естетически ценности са загубили своите основания.

[10] **Гълъбов**, К. Редакционни бележки. // Изток, № 57, 19 февр. 1927 г., с. 4.

Критиките на Гълъбов спрямо символизма протичат в няколко посоки: той е откъснат от действителността, откъснал е индивида от задаващите му смисъл други индивиди, придобил е елитарен характер. „Поетът не може да се отчуждава от живота безнаказано" – заключава идеологът на „Стрелец". Операцията, която извършва той със символизма, е подобна на тази, която Ботев извършва с митологичните пластове на българския фолклор. Митологията и символизмът първо трябва да бъдат обявени за анахронични, защото проповядват бягство от действителността и бягство от историята, а после да бъдат съотнесени към действителността и към историята. Ако символизмът е школа, която е изцяло ориентирана към абсолюта, към метафизиката и ирационалното, то необходимо е да се потърси друга школа, рационалистична и която е ориентирана към физиката, към материалното. Детронирането на символизма напълно съвпада с концепцията на стрелците за утвърждаването на поетика, която се намира по-близо до рационализма; поетика, която е близка до действителността и колективитета. Тази културна политика съвпада с по-голямата идея за едно ново Възраждане като част от възхода на славянската култура, който предвижда Шпенглер.

Освен чрез връщане към българската действителност, новото разбиране на стрелците се осъществява и чрез връщане към колективитета. Ако в зората на модернизма в лицето на Пенчо Славейков доминира ницшеанската вяра в ролята на отделната личност, то през 20-те години настъпва все по-силно усъмняване в значимостта на личността и в нейната сила да твори историята. Завръщането към колективитета се изразява, от една страна, във връщане към фолклорно-митологичните пластове и лириката на Ботев, най-отчетливо изразено в поетиката на Фурнаджиев. От друга – във връщането към един християнски имперсонализъм, отчетливо изразен в поетиката на Далчев.

В статията „Размишления върху българската лирика след войните"[11], писана вече след времето на „Стрелец", Далчев дава много по-ясни и много по-мъдри обосновки на новите тенденции в поезията. Той признава, че младите поети тръгват от Лилиев, но това продължение има особен смисъл. Според критика то е „разрушаване на оная поетика, която у Лилиев доби пълното си въплъщение". „Ако целта на Лилиевите усилия беше формулата на Колридж: „поезията – това са най-хубавите думи в най-хубавия ред", лириката на младите поети беше стремеж към безпорядък и беззаконие" – продължава Далчев. След като са унищожили ри-

[11] **Далчев**, Ат. Размишления върху българската лирика след войните. // Филос. преглед, 1933, № 4.

мата, младите поети са започнали „да трошат и ритъма". Това е довело до размиване на границата между поезия и проза. „Стихът се превърна в типографична особеност. Поезията се сля с прозата" – обобщава той. Далчев ясно посочва разликата между „старата" и „новата" поезия, която за него се изразява в следното: *„от гледище на формата – разрушение на предишната поетика, от гледище на съдържанието – връщане към действителността и колективитета"* (k.a., А. Д.). „Очевидно необходимо бе нашата поезия – угаснала, обезплодена – да се върне отново към живота и действителността, откъдето да почерпи нови живителни сокове" – заключава стрелецът.

В своята статия „За свободния стих на постсимволистите"[12] Рая Кунчева изключително точно формулира този процес на обновяване в изкуството. Според нея: „Ако френският vers libre е насочен срещу готовата и вече механизирана форма на александрина, за да се постигне един личен израз, ако английският free verse при имажинистите цели превръщането на думата от фонетично построение, съставено от срички, в носител на логико-синтактична функция и активизиране на художествени явления на равнището на изречението, то за българския стих освен реакцията срещу формалистичната музикалност в стиха на символистите, съществено е *освобождаването от предсказуемостта* (k.a., Р. К.) в аспекта на метриката, римата и строфиката". А ние бихме добавили, че се наблюдава „освобождаване от предсказуемостта" и в аспекта на идейната насоченост и философските основи на поезията въобще.

[12] **Кунчева**, Р. За свободния стих на постсимволистите. // Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. С., Аура, 2000, с. 179.

ПАНАЙОТ КАРАГЬОЗОВ

Полската Сафо. Мария Павликовска-Ясножевска

Феноменът Мария Павликовска-Ясножевска в литературния процес на Полша най-кратко може да определим така: за полската литература тя е това, което са Анна Ахматова (1889–1966) за руската, Елисавета Багряна (1893–1991) – за българската и Десанка Максимович (1898–1993) – за сръбската литература. Тематично нейната поезия е близка със стиховете на посочените поетеси, а хронологически съвпада с творческите върхове на Багряна и Максимович.

Мария Павликовска-Ясножевска (1894–1945) е внучка и дъщеря на известните художници баталисти и портретисти Юлиуш и Войчех Косак. Семейната среда, често посещавана от Сенкевич, композитора Падаревски и други знаменитости, артистичната атмосфера на старинния Краков и лекциите в Художествената академия развиват у нея способността да възприема света като многообразие от багри и тонове. Първите ѝ стъпки в изкуството – акварели с невероятни птици и пеперуди – загатват стремеж към динамичното и неповторимото. Движението, което често отсъства от платната на художниците Косак, става причина пред триизмерността на живописта бъдещата поетеса да предпочете необхватността на словото. Пристрастието на дядо ѝ към конете преминава у нея в тенденция към анимализъм и биологизъм, а бащината склонност да възхвалява забележителни личности и събития – в деидеализация на миналото и прозаизация на настоящето. Във фамилната галерия на художествени ценности стихотворението „Ние, конете“ образува своеобразен словесно-живописен диптих с баталиите на любимия дядо, а поетичните портрети „Лов“, „Дядо“, „Към Жеромски“ и др. хармонират с платната на Войчех Косак. Но дори трактовката на тази типично косаковска тематика недвусмислено говори, че истинските учители на поетесата трябва да се търсят извън обърнатата към миналото семейна среда.

Годините, в които живее Мария Павликовска, са най-динамичните десетилетия в човешката история. Революциите от 1905 и 1917 и двете световни войни разтърсват из основи Европа. Бурното развитие

на науката и техниката – теорията на относителността, атомът, авиацията и киното отдалечават неимоверно хоризонта на човешките възможности. Движението, скоростта и ритъмът бързо изместват постепенността и самовглъбяването от естетиката на позитивизма и модернизма. Хората на изкуството повече не желаят да се сравняват с античността и миналото – за пръв път техните погледи са отправени към бъдещето. Постулатът: „Най-хубавото не е отминало – то предстои" заляга в многопосочните идейни и художествени търсения на епохата.

В началото на века творчеството на поетите от „Млада Полша" е по-скоро мит и история, отколкото актуално въздействаща поезия. Преминалите „циклони" от геометризъм, футуризъм и формализъм стават попътен вятър, но не и единствен творчески двигател за младата поезия. На въпроса „От какво се учат съвременните полски писатели?" през 1926 г. Павликовска отговаря: „От нашата литература най-силно ми въздействаха „Пан Тадеуш", „Пепелища" и стихотворенията на Стаф, които ми показаха колко е необходима поезията във всекидневния живот". Интересът към делничните мигове сближава поетесата с „умерените реформатори" от сп. „Скамандър", върху чиито страници Ярослав Ивашкевич, Юлиан Тувим, Кажимеж Вежински и др. печатат стихове за големия град и хората от улицата, оценяващи стойността на живота чрез своите лични скърби и радости. На моралните терзания, обзели „свръхчовеците на модернизма", Павликовска противопоставя чувствата на обикновената жена; на мечтите за духовно съвършенство – култът към физическата красота и нейната вечност; на словесното изобилие – сбита до афористичност художествена форма. В дванадесетте стихосбирки, издадени през междувоенното двадесетилетие, тя изразява преди всичко част от необхватния емоционален диапазон на жената от XX век, която, освободена от чувството за първороден грях и вина, е готова да обича равноправно, красиво и мъдро.

Първите стихосбирки на Павликовска „Сините бадеми" (1922) и „Розовата магия" (1924) показват, че в литературата навлиза ерудирана и самобитна поетеса. Създава се впечатлението, че поезията ѝ е компилация от известните художествени направления и в същото време безспорна новост. Ключове за разгадаване на този парадокс са: мажорната тонация, искреността при разработването на познатите мотиви и разговорният език на стиховете ѝ.

След Първата световна война в получилата независимост Полша настъпва период на демократизация и масов оптимизъм. Творци и читатели забравят миналото и чрез изкуството се опитват да откри-

ят себе си такива, каквито са в действителност. И тук Павликовска с абсолютния си „женски слух" долавя у „вечната и святата" нейното неизчерпаемо творческо начало. Утвърдените формули „жена-боркиня" и „жена-общественичка" талантливата поетеса трансформира в „жена-творец". Предстои борба за равноправие не във фабричните цехове, а в интимния живот и изкуството, където са истинските неразкрити възможности на съвременната жена.

В първите си стихосбирки Павликовска представя преживяванията на жена, която е обичана или обича и не се срамува да изрази прямо и искрено своите чувства. Опиянението от младостта, любовта и красотата в „Сън", „Моята любов", „Потопете ме в него" и др. е откровено и конкретно – нещо немислимо за предходничките и повечето връстнички на поетесата. Павликовска новаторски опростява лексиката и синтаксиса на поетическия изказ, като ги доближава максимално до разговорната реч. Освобождаването от словесния баласт и тънкото чувство за художествена мярка помагат в стихотворенията „Еделвайс", „Мелодия", „Ленартович" и др. поетесата да постигне формална и римна виртуозност. Чрез стихотворната метафора „Времето – шивач сакат" тя внушава на съвременничките си, че всеки избор зависи и от тях, а съдбата на „ухаещата на зюмбюл Йола" от „Лелите" е отрицание на всички „работливи, кисели, занемарени женйци", несъзнаващи безсмислеността на живота, лишен от любов и женственост:

Скоро печални вихри нанякъде я отвяха
Върху светкавици пролетни и тъжни въздишки...
Неугледните лели плакаха, но никога не разбраха
какъв вкус има любовта и ... отровата за мишки[1].

Прапотомката на Ева в началото на века престава да бъде пасивна страна в любовните взаимоотношения и дори поставя условия: „Който желае да го обичам – пише поетесата – не трябва никога да е тъжен [...] да бъде далеч от доброто и също далече от злото". Последните думи са повик към мъжа без ореол, освободен от изключителността на романтизма и модернизма, но и от сивия практицизъм на позитивизма. Същото важи и за лирическата героиня на поетесата, която е обикновена, но необичайна; конкретна, но неповторима. Манекенката, „изгряваща" от ателието сякаш „слънце, заоблачено от блузката и сукмана", е реална като самото забулено с облаци слънце („Манекенка"), а девойката от „Цветове" – обобщение на всекидневната жена – е с незабележимостта на белия цвят и пъстротата на неговия спектър:

---

[1] Преводите на всички цитирани стихотворения са на П. Карагьозов – бел. ред.

О, как избелват ласките на белотата!
Кой ще открие в мене цветовете на дъгата?

След тематичното и формално богатство на поетичния пролог, стихотворенията от 1926 г. изненадват с опростената си четиристишна структура и единствен мотив – любовната тъга. Стихосбирката „Целувки“ (1926) е безспорна новост в творчеството на Павликовска. Преминавайки от сенсуално към интелектуално и от статика към динамика тя сгъстява разнообразието на предишните си творби в поетически миниатюри, които по форма и съдържание са изключителен синтез от лаконичност, деликатност и концентрация на мисълта и чувствата. Стиховете ѝ придобиват още по-голяма конкретност и сюжетност, а скоростта, с която експозиция, кулминация и развръзка се сливат, става шеметна:

Вестта по жицата е бързала от никого нечута
като танцьорка по въже с чадърче за баланс;
задъхана пристига тя в уречения час,
с кинжал да ме пронижe в съдбовната минута.

(„Телеграма“)

С ненадминато майсторство Павликовска апликира в стиховете си културно-исторически реалии като Ника, Нарцис, Офелия, Жана д'Арк и др., съсредоточили в себе си огромна информация, и по този начин спестява не само думи и изречения, но също така създава мостове между минало, настояще и бъдеще:

Ти си парижката Ника от Самотраки,
о, любов несподелена!
Макар и убита, тръгваш в атака
с отсечени ръце, но окрилена...

(„Ника“)

В поезията на Павликовска се прокрадват и въпроси с гражданско-етична насоченост. В „Крави“, „Лебед“ и „Преполовеният път“ тя осъжда самодоволството и безразличието. В значителна част от стихотворенията доминират финият хумор и самоиронията, чрез които поетесата по-скоро се дистанцира от своите героини, отколкото да им се противопоставя или осъжда. Тъжно-смешният край на „Лъвове в клетка“ е типичен за редица миниатюри:

За лъвицата, сънна и гола, затворът е без значение.
Лениво поглежда в очите лъва – божествено творение.

Той се приближава – мъжественост, увенчана с грива,
а някаква госпожица гледа и... плаче. Ревнива!

Голяма доза от съвършенството на „Целувки“ се дължи на умелата поанта. След като в продължение на два-три стиха поетесата ни подготвя за единствената възможна развръзка, последният стих прозвучава невероятно за конвенционалната логика и съвсем естествено за поетическото мислене на Павликовска:

Аз съм сляпа. Ослепена – май е.
Не зная нищо – люлякът цъфти.
Само устните успяха да познаят,
че не си ти ...

(„Сляпа“)

Най-често поетесата борави с „възходяща“, „низходяща“ и прозаична поанта. При първия тип всекидневното повествование внезапно прераства във всепризнат културно-исторически факт:

Фотьойл и книги, свещ, заря;
внезапен вопъл, сетне мрак –
и пеперуда изгоря
като същинска Жана д'Арк...

(„Нощна пеперуда“)

Обратно – низходящият завършек контрастира на приповдигнатата експозиция. В „Еделвайс“ всемогъщият и всезнаещ Господ е изненадан от съществуването на красивото планинско цвете. Подобен край имат „Портрет“, „Роза“, „Атлас“, „Снимка“:

Щастието е кратко – днес си любимка –
имаш си някого и целия свят,
а ще остане само снимка
от фотоапарат...

(„Снимка“)

Всекидневният завършек на „Молец“ придава на черния хумор на Павликовска розовеещ оттенък:

Молец гледа модата в журнала.
Възхитен е от роклите, шала.
Мърмори си: „Искам да знам
какво през зимата ще ям?“.

Стихосбирката „Дансинг“ (1927) е поредното високо стъпало в развитието на Павликовска. Четвъртата книга е фин синтез от ритмичната и римна виртуозност на ранните стихове и съвършената лаконичност на „Целувки“. Тридесетте стихотворения, които и самостоятелно, и като фрагменти от монолитна поема, са възхитителен опит съвременната танцова музика (главно джаз) да бъде „преведена“ на езика на словото. Мелодията и ритъмът, първични спрямо поезията, в разбиранията на поетесата въздействат подобно на биологично-еротичното. За да предаде непосредственото и всепроникващо въздействие на музиката, Павликовска единствено в тази книга се отказва от ограниченията на пунктуацията, въвежда редица звукоподражателни и типографски ефекти. Благодарение на тази синкретичност, стихотворенията от „Дансинг“ придобиват семантична и философска многопластовост, в основата на която са флиртовете на зряла жена с мъжете, с природата и най-вече със самата себе си. В крайна сметка отделните „мелодии“ очертават многоликия силует на съвременничката, каквато я вижда поетесата. Сред танцуващите откриваме: традиционната неразделна от мъжа си съпруга („Ексцентрици“), суетните с изпепелени страсти („Млади“), копнеещите за волност, но с „безсилни да догонят вихъра криле“ („Палми“), застаряващата, търсеща приют в спомена „Прецъфтяла танцьорка“. Най-често „танцува“ щастливата, преследваща удоволствията жена, неотстъпваща поне в забавите на по-силния пол. В „Пеперуда“, „Дансинг“, „Фокстрот“, „Страх“ тя е водещата фигура във флирта, а в последното стихотворение дори е „загрижена“ за партньора си:

Защо пребледняхте, сякаш сте в несвяст?
Боже, той иска да ме прегърне
като по време на валс!

Щом е обичана, и най-обикновената жена се превръща за някого в „мис Свят“ – твърди в стихотворението „Мис Америка“ поетесата, а в „Куршум от револвер“ с шеговито-сериозен тон шаржира женското превъзходство и самостоятелност:

Колко глави премъдри
се мъчат и потят,
за да измислят ракета,
стигаща Млечния път.
Не знаят,
че държа в ръката
обикновен куршум,
който да ме изстреля сред звездите
може без техния ум.

Към края на „Дансинг“ все по-натрапчиво се появяват въпроси, свързани със старостта и самотата. Финалът на „Изгубеният танцьор“ е крехката граница между равносметката и надеждата:

На далечен път отправи се партньорът.
Не знам дори къде е. Музиката спира.
Ако тук сред вас не го намеря, хора,
как ще се открием във всемира?

След 1927 г. оптимизмът и витализмът на Павликовска преминават в мистика. Противоречията в Полша и света се изострят и мнимото равновесие се оказва твърде краткотрайно. Текущите събития влияят и върху поетесата, но още по-силно и безвъзвратно биологическите закони превръщат младостта и свързаната с нея еротика в отдалечаващ се спомен:

Тъжен си. Недей отрича.
Криеш поглед в пустата градина.
Нали единствено мене обичаш?
Сам казваше преди година..

(„Любов“)

Страхът от старостта започва да набъбва още от „Розовата магия“. В „Баба“ поетесата за пръв път налага маската на трето лице единствено число. „Бабичката“, „Жена, която чака“, „Прецъфтялата танцьорка“, „Старата жена“, „прегазена от живота като от лош шофьор“ и др. са поредните куплети от тъжната песен на самотата, неотминаваща и тези, които я игнорират:

Недовиждам, не ми се яде,
наболява единият крак...
И гледам през своето перде
като от прозореца на влак...

(„Старец“)

В цикъла „Париж“ (1929) прозира социалният фон на настъпилия ирационален поврат в творчеството на Павликовска. Жената в големия град под формата на еманципация губи пълната си независимост. В столицата на „разкоша“, „към стадото, ръмжащи от похот лимузини, момичета за всичко стрелват се без страх“, „жалостно гласче „Пари соар“ продава“, „под свода девойка – увиснала сирена – от вчера се люлее с пресекнал вик в устата...“. Самата поетеса се чувства в Париж като „малка рибка, хвърлена сред акули хищни“ и с основание се пита: „за какво

съм на земята, щом сред гора безлистна вървя по чужда алея?". Нейната черно-бяла „снимка" с формат „четири стиха" е обратната страна на цветните рекламни картички от Париж:

Айфел – разкрачен неделен феномен –
е гъба на греха сред съблазни божи.
Прашинка съм и всичко е преголямо за мен –
недостъпно скъпо като змийски кожи.

Морето – символ на вечното движение – заема значително място в стиховете на поетесата. Върху бурната му повърхност релефно се очертава нарасналото самочувствие на съвременничката („Жена в морето", „Безопасност", „Отплуване"), но също така и разстоянието, отделящо желаната от действително постигнатата еманципация:

Отплуваш върху бялата гемия,
която никога обратно не се връща.
След теб сняя ми в лодка от хартия
вълните преобръщат...

Преди и по време на Втората световна война Павликовска създава редица антивоенни и патриотични произведения. След постановката на „Жената-чудо", изобличаваща диктаторите и тоталитаризма „въобще", немското посолство във Варшава отправя протестна нота и през септември 1939 г. поетесата е принудена да напусне завинаги Полша. В цикъла „Рози за Сафо" (1937), отправяйки риторичен въпрос към древногръцката поетеса: „Как за розите да пишеш си посмяла,/ щом историята е горяла като бор сред жега?", Павликовска изказва увереността си, че любовта и красотата ще възтържествуват над ужасите и разрухата на войната.

Слава Щиплиева – първата българска преводачка на Павликовска – през 1936 г. уподобява поетесата на „стрелец на мисли". И действително, превръщайки психологическите проблеми на епохата в интелектуални, полякинята „улучва" сърцевината на равноправието – творческото начало у жената. Традиционното и новото в поезията на полската поетеса вървят ръка за ръка и затова не е чудно, че когато нейните „еманципирани" връстнички навярно мечтаят за автоматични перални, „скараната с историята" Павликовска възпява „първите стъпки на самолета по небето" и последните мигове на древната Сафо. Като дава приоритет на специфично женското, Мария Павликовска-Ясножевска достига крайната цел на еманципацията – превръща „вечната и святата" от равноправен в незаменим член на обществото.

ДЬОРД ТВЕРДОТА

С чисто сърце

Татко нямам, майка нямам,
нямам бог, родина нямам,
нямам люлка, ни – могила,
обич нямам, нямам мила.

Три дни на една водица,
без коpица, без трошица.
Двайсет зими притежавам,
до една ви ги продавам.

Пет пари, ако не чинят,
дявол нека с тях отмине.
С чистичко сърце, не крия,
ще ограбя, ще убия.

Ако ми наденат клупа,
топла пръст ще ме затрупа,
стрък отровен ще порасне
от сърцето ми прекрасно.

Прев. от унг. Нино Николов[1]

Има стихотворения, които събират в себе си характерните черти на определен период от един творчески път, дори от цялото творчество на автора. Познаваме две такива представителни поетически творби на Атила Йожеф, успеха на които продължава през целия му жизнен път и които по-точно и по-дълбоко от много подобни разкриват първия период от творчеството на поета, перспективните и новаторските му черти. Това са стихотворенията „Уморени хора“ и „С чисто сърце“. След големия им успех те имат решаваща роля за самооценката на поета, за избора му на творческа насока.

[1] Стихотворението е поместено от редакционната колегия на сборника и е от: **Йожеф**, Атила. Седмият бъди! Избрани стихотворения. Състав. Йонка Найденова. С., Изток-Запад, 2008, с. 45. – Бел. ред.

Стихотворението „С чисто сърце“ по брутален, предизвикателен начин дефинира освобождаването на индивида от всички натоварващи, трайни, дисциплиниращи връзки. Интегриращите сили, които задържат личността в обществото – майката, бащата, Бог, родината; служещите за естествена рамка на живота пробуждащо начало и сбъдващ край – „люлка“ и „могила“; основните спътници, които предлагат емоционална сигурност и опора: „милата“; елементарните условия на живот – храната и работата в упорита последователност се появяват в отрицателни конструкции в първите строфи: „Нямам... ни... ни... без... не чинят...“[2]

Първо можем да прочетем стихотворението като един вид автопортрет, понеже в началното изявление очевидно се говори за личната съдба на сирак. Според някои спомени стихът „три дни на една водица, без корица, без трошица“ има съвсем конкретна биографична основа от живота на поета. От тази гледна точка можем да смятаме творбата за горчив плод на тежък момент на лирическия герой.

Мнозина от анализаторите разширяват личните моменти в обществена посока и смятат, че стихотворението показва типичното чрез частното. Стигналият до най-дълбоко отчаяние поет обобщава безизходното положение на цяло поколение, на младежта след Първата световна война. Тази гледна точка мотивира показаната ситуация с исторически, политически, социологически причини. Следователно „С чисто сърце“ е документ за мъчителното оплакване на поколението и на избухващия от него сляп бунт. Оплакването предизвиква съчувствие, бунтът принуждава да се вземе становище: предизвиква одобрението или обратното – острото отхвърляне на читателя.

Не поставяме под съмнение правото на съществуване нито на едното, нито на другото тълкуване. А компетентността на лирическия Аз надхвърля биографичното ниво, но също епохата и типичното! Стихотворението е универсален израз на състоянието на нашата епоха, на трагичните жизнени условия на всички нас. Като се идентифицираме с говорещия, виждаме и собственото си положение несигурно, колебливо. И ние не сме застраховани – въпреки личния ни късмет и престижното положение в обществото, – че изброените в стихотворението заплашващи ни случки не биха се осъществили в някой момент. Дори можем да се подготвим за един или друг удар. Това обобщаващо тълкуване Ласло Ватаи по увлекателен начин поставя в паралел с учението на евангелието: „Сякаш виждаме пред себе си най-радикално обмисленото изискване

[2] Тук и по-нататък цитатите са от преводната версия на Нино Николов от споменатото издание. – Бел. прев.

на Христос: ако някой желае да бъде мой ученик, да се отрече от баща си, майка си, съпругата си, децата си, да ги намрази и да ме последва. Да прекъсне всички връзки и така да стане част от мен". Разбира се, Ватау същевременно установява и пълната противоположност на извлечената поука от същата радикална декларация: „Христос иска вместо прекъснатите корени да накара последователите си без остатък да вярват в Божието сътворение, докато Атила Йожеф излиза в свободата на нищото".

Формулировката е прекалено остра, дори само защото стихотворението съобщава изреченото не като заповед, а просто като състояние на нещата, но показва обмислената докрай с безмилостна последователност посока на виждането на поета за човека от стихотворението „С чисто сърце", която предшества десета част на „Съзнание": „Загубил майка и баща, / зрял мъж си, ако си останал / в живот, придатък към смъртта... / без да е свят или помазан, без да си Бог или Поет"[3]. При Атила Йожеф това е само един от отговорите на положението на модерния човек в живота, но лишаването на индивида от определеността, която дава опорна точка и сигурност, често се среща в лириката му. Защото мирната и хармонична творба „Уморени хора" също определя негативно Аза: „не мъж, не дете, не унгарец, не брат / – лежи тук труженик морен"[4].

„С чисто сърце" – както ни обръща внимание Миклош Саболчи – композиционно ясно се дели на две части. Първите 8–10 стиха от него съдържат констатации за нерадостния резултат от процесите, които откъсват човека от жизнените му корени, а последните 8–10 стиха изобразяват делата на индивида в отговор на това положение. Първата половина на стихотворението от гледна точка на съдържанието е грубо статична, а втората половина е мрачно драматична. Първите куплети са в сегашно време, регистрират фактите, последните строфи са в бъдеще време и в условно наклонение („ако не чинят, / дявол нека с тях отмине") – произлизат от света на намеренията и заплахите. С динамиката на градацията пълнокръвните жизнени сили поставят в перспектива предателството, сключването на договор с дявола, извършването на престъпления, убийство, насилствена смърт и отмъщение след смъртта.

„С чисто сърце" идейно е изненадващо смело стихотворение, многостранното въздействие, което упражнява върху читателя, произлиза в не по-малка степен от множеството находки на структурата и на-

[3] Цитатите са превод на Нино Николов от цит. изд., с. 147. – Бел. прев.

[4] Превод на Невена Стефанова. Пак там, с. 35. – Бел. прев.

чина на изразяване, отколкото от самото послание. Безпрекословната очевидност на първата строфа постига това, че поетът до крайна степен, неограничено сгъстява кристализиралата още в традицията на негативното самоопределение формула. Може да я разгледаме и от позицията на народната поезия, както Бела Н. Хорват („Татко нямам, майка нямам / и Бог ми е сърдит. / Като щъркела съм сам, / който си няма покровител"), или ако изберем за изходна точка първоначалното звучене на „Искам да бъда обичан" от Ади („Ни наследник, ни праотец, / ни роднина, ни познат / не съм на никого"), или като рефрена на „Цигански песен" от Бабич („ни баща, / ни майка, / ни страна, ни земя"). Така стигаме до стихотворението на Атила Йожеф, можем да установим също толкова пъти сгъстяването, действието на редуциране до същността.

От средата на 20-те години играта на роли на лирическия Аз на типове отхвърлени от обществото, скитници, бунтуващи се стражи заема все повече място в поезията на Атила Йожеф. Първата зряла проява на тази роля е „С чисто сърце". Някогашната критика сродява героя на стихотворението с образа на бедния младеж Марци Кукувицата от едноименния роман на Тершански и с образа на страдащия от оскъдица, приемащ с цинично безразличие положението си ученик, превъплътен в поезията на Вийон. Според спомените на негови съвременници и приятели през тези години младият поет и в личния си живот играе роли като малко кученце: на ласкател, мил, достоен за обич, надарен с убийствено чувство за хумор, превзет, високомерен, леденостуден, непридирчив най-малък син от приказките, с които спечелва много почитатели на личността и поезията си. Обаче в репертоара си включва и необмислено крайни, възмутителни постъпки, които със своята невъздържаност, рязкост – често с право – предизвикват силна неприязън у част от общественото мнение. Достатъчно е да си припомним памфлета му, написан срещу Бабич.

Тези игри на роли излъчват характерен за Атила Йожеф поетичен глас: някаква проблеснала ведрина след загубването на всичко. „Беше известен в цялата страна с разрушението"; „захвърлих и лулата, и ножчето си"; „мебелите ми са сенки, / приятели нямам" – изрежда картините, свидетелстващи за окончателно обществено пропадане, но на тях подхождат, без да нарушават настроението, избухвания, подобни на тези: „но не тъгувайте"; „оптимист съм и мълча". Този глас за първи път проговаря в стиха „татко нямам", между другото вследствие на това, че поетът скрива благочестиво красивите, мили изрази на обожание в строфи на оплакване от отхвърлеността, заплашващи с убийство: „с чистичко сърце", „с благословена земя", „с прекрасно сърце". По-ната-

тъшно доказателство за играта му, уравновесяваща мрачност и оптимизъм, е съобщаването на факта, че е сирак, с тона на детско самохвалство в стиха: „Татко нямам, майка нямам", а решимостта си да извърши престъпление формулира в парадокс от черен хумор: „с чистичко сърце... ще ограбя". Шедьовър на противопоставянето е и начинът, по който съобщава факта на гладуването – с призрачна многословност, която напомня на скоропоговорка: „Три дни на една водица, без корица, без трошица".

За игривостта на изказа допринася ритмиката, остра и отсечена, чистото звучене на римите. „Отривисти унгарски седмини карат да танцува у нас най-голямата мъка, която може да изпита човек: тъгата на сирачеството и самотата" – обобщава накратко Ференц Фейтьо общото му въздействие. Двойните ударения, разделени 4 на 3, показващи неуравновесеност, куцане, същевременно издават вътрешната раздвоеност зад играта.

Строгата постройка на „С чисто сърце" прави впечатление и днес. Особено забележима е била тази черта в годините на деконструкцията на формата, на експериментирането с авангарда. Радикализмът на анархистичния бунт в същото време свързва поетическото поведение със стремежите на модерните направления, на „-измите". Когато Игнотус в една своя статия в „Нюгат" нарежда това стихотворение сред новата вълна на авангарда, забелязва тази двойственост, успешното съчетаване на модерност и дисциплинираност на формата: „стихотворението известно време плава в непоетичността, за да се завърне по-късно отново към мерената реч освежено и научило много". Критикът противопоставя свободния стих на авангарда на фиксираната форма и поздравява тази първа лястовица в „С чисто сърце": „Тук трябва да се зарадвам – има един двадесет и няколко годишен унгарски поет: Атила Йожеф. Обичам, храня до сърцето си, галя, люлея и мърморя едно негово стихотворение... Прекрасно е – и нямаше да го има, ако преди него нямаше народни песни и експресивност, класическо и повествователно стихотворение. Но не трябва да очакваме завръщането на класическия стих, защото, както предсказах, то вече се е случило".

Не може достатъчно да се подчертае ориентиращото значение на този кратък цитат за избора на насока на Атила Йожеф. Не само защото в процеса на жизненото си творчество поетът, включително и с „Автобиография" с упорита последователност се завръща към него като най-съвършено потвърждение на стремежите му. И защото изказването на Игнотус отбелязва този стремеж – меродавен в очите на поета, – получил подкрепа от публиката, и на който от 1927 г. се стре-

ми все по-пълно да отговаря. Доколкото днес познаваме творчеството на Атила Йожеф, поетиката му, която удовлетворява едновременно изискванията на модернизма и на класическата строгост на формата, в немалка степен е кристализирало тъкмо около стихотворението „С чисто сърце".

(Прев. от унг. Стефка Хрусанова)

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Изказва ни стихотворението

Мартин Хайдегер е философът, който назовава Хьолдерлин „поет на поета", тъй като според него творчеството на немския романтик е докоснато от „предопределението на поета да опоетизира самата същност на поезията"[1]. Поетът е този – продължава той – който най-добре владее езика и, благодарение на написаното от него, езикът позволява на съществуващото да се открие като такова и да се реализира „сътворяващото наименуване" на същностите, каквото поезията е. Но Хьолдерлин не е самотник в това си начинание. Групата на тези „поети на поетите" може да бъде допълвана и разширявана, което обикновено и се прави, като най-често към името на Хьолдерлин се добавят имената на Пиндар и Рилке.

Интересно е, че оформяната традиция на „трудните", интелектуалните поети, които при това се занимават и с дефиниране на фигурата на поета, неговата мисия насред битието и същността на поезията и поетическото по принцип, присъства и при Хайдегер, макар и завоалирано: Пиндар – чрез поезията на Хьолдерлин, който е негов възторжен почитател и преводач, а Рилке – най-вече чрез „Дуински елегии", теми от които като че ли са кодирани в „Битие и време". От друга страна, между тримата изброени поети тече диалог, който откроява общите им теми – хипнозата от смъртта, разположеността на човека между куклeнското и божественото, самотността му и неговата историчност и крайност.

Следващите редове обаче ще се опитат да присъединят към това „общество" на „поети на поетите" още две имена – на Йосиф Бродски и на Октавио Пас. На пръв поглед подобно присъединяване може да изглежда проблематично, още повече, че други са поетите, от които двамата автори изглеждат погълнати. Може би само Рилке е по-често споменаван, поне от Бродски, а немските романтици са предпочитание на Пас. Иначе сред „сенките" на първия са най-вече Джон Дън, Робърт Фрост, Уистън Хю Одън, Марина Цветаева, Анна Ахматова. А сред тези на Октавио Пас са Антонио Мачадо, мислители като Унамуно и самият Хайдегер.

---

[1] **Хайдегер**, М. Хьолдерлин и същността на поезията // Същности. Прев. от нем. Димитър Денков и Христо Тодоров. С., Гал-ико, 1993, с. 52.

И все пак, Бродски и Пас могат да бъдат вписани в тази традиция. Те са сред авторите, чиито имена са се превърнали в символи, чрез които се онагледява една от доминиращите през XX век концепции за езика, а именно – убеждението, че езикът има принудителен, забранително-позволителен характер („фашистката" му природа, върху която настоява Ролан Барт); че той ни говори, направлява, ръководи. А стане ли въпрос за поетическия език, то тогава неговата първостепенна роля е още по-очевидна, или казано с цитат от Октавио Пас:

Словата на стихотворението
не ние ги изказваме
Изказва ни стихотворението...

("Думи под формата на прахов вихър")[2]

В този смисъл поетът, ако се позовем конкретно на Бродски, е не създател на този език, а негово оръдие, средство. В своята „Нобелова лекция"[3] Бродски също допуска твърдението, че не езикът е инструмент в ръцете на поета, а че по-скоро трябва да си представим езика като някакво одушевено същество, на което поетът се подчинява. Нещо повече, поетът е зависим от всичко, което „е вече казано на него, написано и осъществено", защото поетът е „средство за съществуване на езика"; чрез него езикът е жив. Следователно може да се обобщи, че за Бродски пишещият стихотворение го пише, защото „езикът му подсказва или просто му диктува следващия стих".

Стихотворението „Писане" на Октавио Пас пък започва с въпроса кой насочва перото, когато то пише по хартията. И също така пита към кого се обръща пишещият:

Кому ли пише пишещият с мене

И отговорът е аналогичен на този, който дава и Бродски. Налага се един образ на писането, което е резултат от някакво ръководене и направляване.

Чрез мене пише някой, движи ми ръката
подбира думи

Или, казано накратко, имената на Бродски и Пас са емблема за всички онния творци, които се опитват да изчезнат в словото, да се отъждествят с него, за поетите, в чийто синтаксис важни са замлъквания-

---

[2] Всички цитати от Октавио Пас са от книгата „Вълни от зрак. Маймуната граматик", прев. от исп. Рада Панчовска. С., Нов Златорог, 1994.

[3] Бродски, Й. Изотникъде с любов. Прев. от рус. Бойко Ламбовски. С., Анубис, 1994.

та, заличаванията, пълното анихилиране, когато даже палимпсестът става невъзможен, защото те, както се спомена, приемат, че езикът ги предшества.

В творчеството на Йосиф Бродски действа и прословутият закон на чуждия език (а и на родния, който се е отчуждил) и в този смисъл „упражненията по стил" и по изковаване на думи (а защо не и на букви – да припомним стихотворението „Исаак и Авраам", както и вярата му, че „фонетиката е езиковият еквивалент на сетивността") стават по-вече и по-сериозни; чуждите езици и преводачеството дисциплинират, създават усещане, а и условия, за потапяне в езика, за осланяне на него и следване на изискванията му, без значение как ще се назовава въпросният език. Така допълнително се задълбочава идеята за върховенството на езика.

Нещо повече, за Бродски чуждият език не само предшества пишещия, но той му отваря и по-свободни територии, дарява го с усещане за справедливост. Чудесен пример в това отношение е есето „Стая и половина"[4], в което Бродски разказва за своя живот с майка си и баща си, както и за тях самите – за техните професии, навици, вкусове. И всичко това – на английски. Защото – подчертава Бродски – писането на английски им подарява „периметър на свобода". Той иска английските глаголи за движение да изразяват техните движения, английските думи да проявяват скритото в живота им, потиснатото. Бродски знае – писането, дори и на чужд език, не може да възкреси мъртвите, но то е „по-добър авариен изход", предлага повече автентичност и своеобразно безсмъртие. Да се пише на руски за родителите му означава да се подпомогне тяхното пленничество, тяхното принизяване до незначителност, а следователно – и да бъдат унищожени. Йосиф Бродски добре съзнава, че държава и език не бива да се отъждествяват, но има случаи, в които това тъждество не може да се оттмине. И така е с Русия и руския език от времето на тоталитаризма. Неговите родители са чували отказите да видят сина си и да заминат именно на руски език и този език неизбежно се е уподобил на режима и неговите механизми. Така езикът също може да се окаже тоталитарен, мракобесен, враждебен. А английският в техния случай е езикът на свободата и обещание за щастие и затова, когато се даде гласност на тяхната история именно на английски език, се гарантира не само повече чуваемост и разбиране, но е и по-справедливо, защото се пише на език, който няма провинения.

При Октавио Пас по-трудно намираме концентрации върху чуждия

---

[4] **Бродски**, Й. По-малко от единица. Прев. от англ. Валентин Кръстев. С., Факел експрес, 1997.

език, при него акцентът като че ли пада повече върху мотивираността на поетическия език – факт, за който през 60-те години на XX век усилено се говори и в някои теории на френските структуралисти, конкретно – на Жерар Женет. За последния, точно както и за Пас, поетическият език е силно мотивиран. Както казва Октавио Пас, в поезията е важно „Да наричам хляба хляб и да се появява". Особено важна е мотивираността на имената. В стихотворението „Счупената делва" Пас прави апология на верността към имената и по-специално – към местоименията, защото благодарение на тях става разпознаването в света. Според това стихотворение целият живот всъщност е едно усилие по спомняне, по събаряне на стените „помежду човека и човека", по съединяване на разделеното. Пас настоява, че има някакви изгубени думи (вълшебни?, изначални?), които трябва да бъдат намерени. Светът е вид дешифровка, обелване, смъкване на маските. И най-сетне, съществува и език на нещата, който трябва да бъде научен, за да се получи някакво помирение със света и мотивираността да бъде от полза.

Част от идеята за мотивираността на езика е и блененото състояние на езика, когато

Имаше едничка дума само необятна и без опако
Дума като слънце
Някога се пръсна на фрагменти непосилни

(„Сказание")

Какво е това „опако" на думата? Може би опакото са разкъсаните думи, които съставляват езика, тези „късчета", „счупени огледала", които нито ще се слеят повече, нито ще станат цялости, за да излъчват един хомогенен образ на езика.

Ако проблематизираме твърденията на Бродски и Пас обаче, ще видим, че колкото и да възхваляват езика, колкото и да му признават първенство, всъщност и двамата са склонни да видят и ключовата роля на поета в неговите взаимоотношения с езика. Поетът не е само оръдие, той е средството, чрез което езикът е жив. Или, те разколебават езиковата доминация и открояват ролята на поета, който може и да не е създател на езика, да не е демиург, но поне е негова памет.

В свои интервюта Бродски настоява, че поетът променя обществото по косвен начин – променя езика му, дикцията му, влияе на степента на обществено самоосъзнаване. Поетът има задължение към езика и то е – да пише добре. Той е слуга на езика, но и негов пазител, и негов двигател. И когато направеното от поета се приема от хората, излиза, че в крайна сметка те говорят на езика на поета, а не на езика на държавата,

който е замърсен от идеологии, жаргони и политическа лексика.

Стане ли дума за мисия на поета, в произведенията на Бродски и особено в есетата му битува идеята за необходимостта непрекъснато да се просвещава, за ключовата функция, която имат книгите и четенето, а и поетът с неговите публични изяви, защото такъв е начинът да се изработи „нов" език, различен от „този на улицата". А и защото за Йосиф Бродски (както и за Рилке) истинската същност на човешкото същество е постижима в естетическото. Само то е, което може да компенсира устройството на битието.

Визията на Бродски за поезията и поета може да се открие и в стихотворенията му посвещения, в директните му обръщения към неговите „сенки". Тук визираме най-вече „Голяма елегия за Джон Дън", „За смъртта на Робърт Фрост", „За смъртта на Т.С. Елиът". Тези стихотворения акцентират върху рефлексията, която една подобна смърт – смъртта на поет – би трябвало да има, тъй като липсата не може да се компенсира, пък и се извършва „метафизично свинство" (Бродски), ако при такава смърт не се скърби за поета, не се оценява загубата точно на тази индивидуалност и на този почерк, а скръбта и плачът са заради опечаления, заради страха му, че тази участ ще го сполети и него.

Смъртта на поета ограбва битието, затова тя и поражда един общ сън, един опит за оцелостяване на мирозданието, замряло в статика, плод на загубата, но и на презрението към преходността (отново алюзии с творчеството на Рилке) и забравата. Липсата не може да се предотврати, но, когато това се разбере, същата тази липса може да доведе до сублимация на съществуването и съществуващите.

За смъртта в поезията на Йосиф Бродски не се говори като за умиране, а като за заспиване (от споменатите стихотворения изключение прави само това за Елиът, в което лексемата „умря" функционира). Заспива Джон Дън. Заспива Робърт Фрост. Разбира се, това не е толкова необичайно, защото и традиционното мислене определя смъртта като „вечен сън". Но в поезията на Бродски с традиционното се заиграва. В стиховете му като че ли витае някакъв свещен страх от именуването и допускането по този начин на смъртта в тях. Страх, характерен за обладаните от вярата в магическата сила на словото, поест от вярата в мисията на твореца.

Тези стихове играят и с двойката *заспивам – спя*. Поетите заспиват. Но това заспиване е сякаш константно състояние, което никога не прераства в спане. То е като гранична ситуация, като битуване в пространството на между-то, като съществуване, сдвояващо тукашното и отвъдното. Така че алюзиите с вечността в поезията на Бродски са

направо преобърнати. Те не отвеждат към спящия своя вечен сън, а към заспиващия, който вечно ще пребивава в своето състояние на полубудност или по-точно – на съществуване, с всички картини и знания, които сънят предлага. И пак се внушава – смърт няма, не само защото бягството от назоваването ѝ се е състояло, но и защото сънят винаги може да я отмени. Важното е да не се позволи спането. Затова в стиховете на Бродски спането е характерно по-скоро за света и отвежда към онази статика, за която вече стана дума и чийто отличителен белег е тишината, която само поетовото слово може да разсейва.

За Октавио Пас поетът трябва да умее да преобръща думите, за да им се случват най-неочаквани неща, а за да бъдат чути, трябва да се отнася към тях като към живи („Думите“). Неслучайно за поета писането е вид живот („Увереност“). За разлика от много философи и лингвисти, които свързват написаното със смъртта, за Октавио Пас по-скоро разговорът, гласът са свързани с умирането, защото „От една до друга дума / казаното се разпръсва“, докато записаното сигнализира живот („Зная само, че съм жив / между двете скоби“).

В стихотворението „Да разговаряш“ Октавио Пас противопоставя човешкото на божественото, поставяйки в основата на това разграничение езика. Според това стихотворение боговете съзиждат и рушат, но не говорят, те без думи играят ужасяващи игри. Езикът е „от бога палнат“, но, дарен на хората, той е вид пророчество, а в същото време „думата човешка / на смъртта е дъщеря“. Да се говори е като да се отмерва време, което означава, че се мери смъртност. Затова и „да разговаряш е човешко“.

Така Октавио Пас и Йосиф Бродски, когото в руската критика изписват като Поет и зовят гений, сближават себе си с посочените „поети на поетите“ и несъзнателно се полагат в традицията им. И вписват моделирания от стиховете си образ на твореца в Пиндарово-Хьолдерлиновата (и изобщо на романтиците) линия, мислеща поезията като мисия, а твореца като медиатор, разчитащ знаците на битието, разбулващ тайните му. За тях, както и за Рилке, за когото в предметите предците ни са вложили „своя размисъл“, важно е разривът между думите и нещата непрекъснато да се компенсира. Защото тъждеството е постижимо, защото във всяко слово е закодиран знак, до степен, в която дори буквите се нуждаят от специално разчитане. Думите, а оттам и нещата, могат и трябва да се учат по „формата на буквите“ (много представително в това отношение е споменатото вече стихотворение „Исаак и Авраам“). Оттук и мисленето дори за човека като за слово, като за „част от речта“, а понякога и като буква, като система от бук-

ви, чието звучене е единственото трайно нещо в този свят. Поезията се основава на сходствата („За смъртта на Т. С. Елиът"). Дълг на поета е да се опитва да единява, талантът е игла, която е призвана да съшие разрива между душата и тялото („Моите думи, мисля, ще умрат").

Затова и вместо обобщение нека разгледаме още едно представително за тази традиция стихотворение. Става дума за „Казване: ставане" от Октавио Пас. Стихотворението е поместено в сборника „Душевен ствол" и е посветено не на кого да е, а на един от водещите изследователи на стиха през XX век Роман Якобсон. Нещо повече, Пас снабдява стихотворението и с огромна бележка, в която възпроизвежда думите, които е произнесъл на 12 ноември 1882 г. в Технологическия институт на Масачузетс, в памет на Якобсон. В тези думи поетът напомня, че от Якобсон са се учили всички – и учени, и поети; че неговият принос към науката за езика е основополагащ. Пас специално набляга на една идея на Якобсон, която е водеща и за самия него и тя е, че поезията е „един език вътре в езика", или – че истинската тема на поезията е самата поезия.

Самото стихотворение е стихотворение за отношенията, които според Пас са ключови за мисленето на Якобсон – за отношенията, които са плод на виждане и казване, на казване и премълчаване, на премълчаване и мечтание, на мечтание и забрава. Но най-вече е стихотворение за самия поетичен език и странните взаимоотношения между него и пишещия. Поезията, според стихотворението, има способността да казва това, което поетът би премълчал, и да премълчава това, което той казва, да е странна игра между видимост и същност, между сериозност и забава. Затова и способността ѝ да въздейства е голяма, като тя успява да преобръща сетивата и да кара „очите да говорят, думите да гледат, а погледите да мислят. Защото поезията – заключава стихотворението – следва свои си закони, по които се прави, „става", сякаш без усилието на автора или въпреки него. Тъкмо тази самостоятелност, тази своеобразна живост на поезията е нейната най-характерна черта и тя е, която определя мисленето на всички ония, които сме склонни да причисляваме към традицията на „поети на поетите".

ИДЕИ И ПОДХОДИ В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО

proto-language. The unity Marr stipulated sprang not from belonging to a common family of languages (although initially he had used 'Japhetic' as a designation for one such language group) but from being located at the same stage of socio-economic evolution ('Japhetic' thus gradually became a label for a particularly important foundation stage which all languages went through). Since for Marr language and thought were inseparable, the commonality between languages was in the final analysis based on the commonality of ideas, attitudes, and sentiments accessible to humanity, and in need of being articulated, at various points of its economic progression.

Semantic paleontology was furnishing proof of this commonality by identifying the building blocks that supposedly constructed the semantic universe of mankind. These building blocks, regardless of the potentially endless transformations and combinations, presented a finite number according to Marr. Initially he believed there were twelve such elements, later reducing that number to nine, seven, and ending up with four[6] (the notorious *sal*, *ber*, *yon*, *rosh*, replaced on occasion – not without pressure from some of Marr's skeptical associates – by the more sensible sequence A, B, C, D). Confronted with the question of how exactly he had arrived at this number, Marr would typically provide metaphysical explanations: the four elements reflected the four parts or directions of the world; 'certain things need no proof; they can be demonstrated'.[7] Nor was Marr any wiser when attempting to explain why – if language morphology were indeed conditioned by the respective socio-economic stage and mode of production, with the expectation that all languages used by communities occupying that particular stage would display the same type of morphology – 'the feudal of the West spoke a flective language, that of the East, however, an agglutinative one?'[8]

Marr himself almost never applied his doctrine to the study of modern literature.[9] A rare exception is his speech at the celebration of the 40th

[6] N. Marr, 'K semanticheskoi paleontologii', 250.

[7] N. Marr, *K bakinskoi diskussii o iafetidologii i marksizme* (Baku: AzGNII, 1932), 44; asked by a student why the elements were exactly four, Marr is reported to have replied with indignation: 'Because they are not five!'; see I. M. D'iakonov, *Kniga vospominanii* (St. Petersburg: Fond regional'nogo razvitiia Sankt-Peterburga, 1995), 315: 'Pa-ta-mu-chto ne piat!' It was this sense of Marr's 'new teaching' being linguistically unfounded and yet aggressively self-assured that led Roman Jakobson to claim, retrospectively, that Marrism's 'pernicious pressure' was one of the factors contributing to the 'self-liquidation' of the Prague Linguistic Circle in the late 1940s; see R. Jakobson, 'An Example of Migratory Terms and Institutional Models (On the fiftieth anniversary of the Moscow Linguistic Circle)', in *Selected Writings*, Vol. 2 (The Hague and Paris: Mouton, 1971), 527–38, here 535; cf. also D. Laferrière, 'Semiotica sub Specie Sovietica: Anti-Freudianism, Pro-Marrism, and Other Disturbing Matters', *PTL* 3 (1978): 437–54, esp. 452–53.

[8] I. I. Meshchaninov, 'Problemy klassifikatsii iazykov i narodov v osveshchenii iafeticheskogo iazykoznaniia', *Sovetskaia etnografiia* 2 (1933): 74–83, here 83.

[9] On Marr's knowledge of contemporary Russian literature, especially the avant-garde, see T. Nikol'skaia, 'N. Ia. Marr i futuristy', *Kredo* 3–4 (1993): 7 (where she maintains that Marr, through his son Iurii, knew the poetry of A. Kruchenykh, I. Zdanevich, and I. Terent'ev) and Ia. Vasil'kov,

anniversary of Gorky's literary career. Along with a number of platitudes, Marr offered here a stage-like account of the evolution of literary genres, referring to poetry as an earlier mode of writing and insisting on prose being the product of a later stage, when the 'technique of thinking in images is supplanted, actually improved when it comes to precision, by the technique of thinking through concepts'.[10] Earlier attempts to advance the 'new theory' in the area of literary studies had been associated above all with classics and folklore and were initiated in the mid-1920s when Boris Bogaevskii, an historian of the ancient world, organized a circle in his home with the participation of several orientalists and historians, united by the ambition to study Homer in the light of Marr's Japhetic theory.[11] Despite Bogaevskii's ambition to found a 'truly historical, i. e. *materialist poetics*',[12] grounded in japhetidology and applicable to any work of literature, including Goethe's *Faust*, Tolstoy's *War and Peace*, or Puskin's poems, it was only in 1932 that a collaborative study, edited by Marr and discussing the multiple transformations of the motif of Tristan and Isolde from prehistoric times to feudalism,[13] consolidated the new methodology. Significantly, the volume's title evoked an earlier article by Marr but deliberately reversed the perspective to emphasize the paleontological descent: thus Marr's 'Ishtar': from the matriarchal goddess of Afroeurasia to the love heroine of feudal Europe'[14] became *Tristan*

'Tragediia akademika Marra', *Khristianskii Vostok* 8.2 (2001): 390–421 (where attention is drawn to Marr's quotes from the poetry of Mariengof [416]). Iurii Marr reminisced that his childhood belief in the similarity between Basque and Georgian was later taken up and developed by his father (cf. T. Nikol'skaia, *Avangard i okrestnosti*, St. Petersburg: Ivan Limbakh, 2002, 84); there Nikol'skaia also highlights vestiges of Marr's 'new teaching' in the work of the futurist Aleksandr Tufanov (239–45).

[10] See 'Vstupitel'noe slovo, proiznesennoe vitse-prezidentom Vsesoiuznoi Akademii Nauk akad. N. Ia. Marrom v torzhestvennom sobranii, sostoiavshemsia 27 sentiabria', *Vestnik Akademii Nauk SSSR* 10 (1932): 5–18, here 14 ('kogda tekhnika myshleniia v obrazakh smeniaetsia , sobstvenno povyshaetsia v utochnenii tekhnikoi myshleniia poniatiami').

[11] The full list of participants can be found in Nina Braginskaia's notes to Ol'ga Freidenberg, 'Recollections of N. Ia. Marr', *Soviet Studies in Literature* 27.3 (1991): 61–83, here 82 n. 23). Some of the work of the 'Homer Circle' was published as a separate volume in the series *Iazyk i literatura* (1929, Vol. 4); see there especially Freidenberg's article 'Siuzhetnaia semantika „Odissei"', 59–74, and Ivan Meshchaninov's 'Gomer i uchenie o stadial'nosti', 21–28. Methodologically, this volume is inferior to the introductory and concluding articles (by Freidenberg and Frank-Kamenetskii, respectively), included in the 1932 collective volume on Tristan and Isolde; mainstream classicists abroad disapproved of the methodology of the 1929 Homer volume: 'here Homer serves japhetidology, rather than japhetidology Homer' (F. Novotný, 'Homer ve světle jafetidologie', *Listy filologické* 58 (1931): 101–14, here 114).

[12] B. Bogaevskii, 'Gomer i iafeticheskaia teoriia', *Iazyk i literatura* 4 (1929): 1–20, here 20 (emphasis in the original).

[13] *Tristan i Isol'da. Ot geroini liubvi feodal'noi Evropy do bogini matriarkhal'noi Afrevrazii. Kollektivnyi trud Sektora semantiki mifa i fol'klora pod redaktsiei N. Ia. Marra* (Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1932).

[14] Marr's article 'Ishtar': ot bogini matriarkhal'noi Afrevrazii do geroini liubvi feodal'noi Evropy' was published in *Iafeticheskii sbornik* 5 (1927): 109–78.

and Isolde. From the love heroine of feudal Europe to the matriarchal goddess of Afroeurasia.[15]

The volume on Tristan and Isolde effectively played the role of a collective manifesto for the scholars who were intent on studying literature by employing the method of semantic paleontology. The book attracted participation from twelve scholars and incorporated essays researched and written in 1929–31. It enjoyed a thorough and benevolent review in the West[16] and even made its way into Stalin's personal library.[17] Two of these scholars, Olga Freidenberg (1890–1955) and Izrail Frank-Kamenetskii (1880–1937),[18] embraced semantic paleontology in a way that essayed to assess its philosophical foundations and to inscribe it in the wider landscape of Soviet literary and cultural theory.

2. Methodological Distinctions: Against Russian Formalism and Vulgar Sociologism

As a method of literary studies, semantic paleontology saw its principal opponent in Russian Formalism. Although at a public discussion on the Formal Method held in Leningrad, having seen the slight of hand applied against the Formalists by the chair of the meeting, Freidenberg publicly voted in their

---

[15] Ol'ga Freidenberg drew attention to this intentional reversal in her opening article, 'Tselevaia ustanovka kollektivnoi raboty nad siuzhetom Tristana i Isol'dy', in *Tristan i Isol'da*, 1–16, here 3 (Freidenberg's text is available in English translation in *Soviet Studies in Literature* 27.1 (1990–91), 54–66). A contemporary reviewer also noted the inversion: A. Lozanova, 'Rabota po fol'kloru v Institute iazyka i myshleniia (IIAM) Akademii Nauk SSSR', *Sovetskaia etnografiia* 1–2 (1934): 209.

[16] Margaret Schlauch, 'A Russian Study of the Tristan Legend', *Romanic Review* 24 (1933): 37–45; Schlauch praised Frank-Kamenetskii in particular for providing a 'brilliant concluding essay' (37).

[17] B. S. Ilizarov, 'Pochetnyi akademik I. V. Stalin protiv akademika N. Ia. Marra. K istorii diskussii po voprosam iazykoznaniia v 1950 g.', *Novaia i noveishaia istoriia* 3/4/5 (2003), 4: 125. Stalin also possessed a copy of Marr's posthumously published collection of articles *O iazyke i istorii abkhazov* (1938); cf. Ilizarov, 4: 126. Marr's surviving letters to Stalin appear to be marked by a somewhat didactic tone; see B. S. Ilizarov, *Tainaia zhizn' Stalina* (Moscow: Veche, 2002), 258.

[18] For book-length accounts of Freidenberg's career, see Kevin Moss's 1984 PhD dissertation, *Olga Mikhailovna Freidenberg: Soviet Mythologist in a Soviet Context* (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1985); Nina Perlina, *Ol'ga Freidenberg's Works and Days* (Bloomington, Ind.: Slavica, 2002); Annette Kabanov, *Ol'ga Michajlovna Frejdenberg, 1890–1955: eine sowjetische Wissenschaftlerin zwischen Kanon und Freiheit* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 2002); cf. also my review of Kabanov's and Perlina's monographs in *Slavonica* 10.2 (2004): 189–90. For an account of Frank-Kamenetskii's life, see the short note written by his nephew: V. A. Frank-Kamenetskii, 'I. G. Frank-Kamenetskii (1880–1937)', *Russkii tekst* 2 (1994): 178–79; for analyses of his methodology, see K. A. Barsht, 'Russkaia mifologicheskaia shkola i literaturovedcheskaia paleontologiia I. G. Frank-Kamenetskogo ('K genezisu legendy o Romeo i Iulii)', *Russkii tekst* 5 (1997): 164–92; L. Debaker and Iu. M. Shilkov, 'Iazyk, mif i metafora (O paleosemanticheskoi kontseptsii I. G. Frank-Kamenetskogo)', *Veche* 13 (2002): 164–76; C. Brandist, 'Semantic Palaeontology and the Passage from Myth to Science and Poetry: The Work of Izrail´ Frank-Kamenetskii (1880–1937)', *Studies in East European Thought* 63.1 (2011): 43–61.

favour,[19] no other school of literary theory was attacked in her and Frank-Kamenetskii's writings with such consistency and intensity. This might come as a surprise, given that by the early 1930s Russian Formalism had already been defunct for a couple of years, and on the wane for much longer. Freidenberg criticised the Formalists not simply for neglecting content or for their lack of interest in the ideas literature embodies or promotes. In *Poetics of Plot and Genre* (Poetika siuzheta i zhanra), Freidenberg's only book published in her lifetime, she launched a covert assault on Shklovsky for his attempt to devise a 'theory of prose' (Freidenberg refers to Shklovsky solely by evoking the title of his eponymous book, without even putting it in quotation marks) and on Tynianov, whose doctrine of 'literary evolution' is evoked in Freidenberg's remark that the Formalists had turned poetics into an application of 'Darwin to literature'.[20] Elsewhere, Freidenberg polemicises with Boris Eikhenbaum (without naming him explicitly), questioning the principles behind his 1924 book on Lermontov[21] (a polemic with the same book, naming openly Eikhenbaum, can also be found in Frank-Kamenetskii).[22] Freidenberg's chief objection, however, was much more radical than these instances would suggest: she was deeply unhappy with Formalism's neglect not as much of particular ideas articulated in the works of literature, but rather with Formalism's disinterest in uncovering the very laws of thinking (*myshleniia*) that informed the creativity of humankind since its very first steps. Formalism's attention was arrested by form, which made for a static approach to literature. Unlike the Formalists, the paleontologists, Freidenberg insists, conceive of literature not as a 'ready' (*gotovogo*) and always already given phenomenon, but as the specific product of a multi-stage transformation, at the heart of which there lies a change in outlook conditioned by the economic base.[23]

Admittedly, both Formalism and semantic paleontology agreed on individual authors and their 'inventions' having no significance in the grand scenarios of literary and cultural evolution. To this extent, semantic paleontology, just as Marxism, Formalism, and psychoanalysis, partook of the larger paradigm of

---

[19] Freidenberg's reaction is reported, based on her memoirs, in Nina Braginskaia, 'O rabote O. M. Freidenberg „Sistema literaturnogo siuzheta"', in *Tynianovskii sbornik. Vtorye Tynianovskie chteniia*, ed. M. O. Chudakova (Riga: Zinatne), 1986, 272–83, here 274.

[20] Cf. O. Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra* (Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1936), 7–8.

[21] See O. Freidenberg, 'O nepodvizhnykh siuzhetakh i brodiashchikh teoretikakh (iz sluzhebnogo dnevnika)', ed. N. V. Braginskaia, in *Odissei: chelovek v istorii* (Moscow: Nauka, 1995), 272–97, here 275–77; the polemic with Eikhenbaum is glossed by Nina Braginskaia in her article 'Siste, Viator! (Predislovie k dokladu O. M. Freidenberg „O nepodvizhnykh siuzhetakh i brodiachikh teoretikakh")', in *Odissei: chelovek v istorii* (Moscow: Nauka, 1995), 244–71, here 259.

[22] Cf. I. Frank-Kamenetskii, 'K voprosu o razvitii poeticheskoi metafory', *Sovetskoe iazykoznanie* 1 (1935): 93–145, here 93–4.

[23] The point is made very clearly in O. Freidenberg, 'Ttselevaia ustanovka', 5.

literary history 'without names' (to recall Wölfflin's art-historical demand) that dominated the Soviet 1920s and 1930s. Yet Freidenberg and Frank-Kamenetskii were arguably the most radical exponents of this trend. Not only was literary history to be 'without names'; it also had to be more than historical, because the historical method itself would not do in describing the mechanisms of cultural change. Unlike the Formalists, who assumed literariness to be an ever-present feature and thus limited the applicability of the historical method solely to studying the processes whereby non-literary material enters the established literary system (or, conversely, parts of that system exit it or settle on its margins), the semantic paleontologists went much further in insisting that literariness itself should be subjected to fundamental scrutiny that goes far deeper than merely tracing its diachronic undulations. In order to signal their radical departure, the semantic paleontologists proclaimed that the *historical* approach should be reserved for phenomena within and of the literary system, whereas literariness – the fundamental quality that makes literature what it is – should be studied *genetically*. In Freidenberg's words, 'to the ready-made, finalized literary phenomenon one had to react by posing the question of the origins of literature itself'.[24] If history was thus too much for the Formalists, it was too little for the semantic paleontologists.

The genetic approach, unlike the historical, questioned the very core of literature by enquiring into what was there before literature, and asking how literature came to be. The answers of the semantic paleontologists differed in detail but not in substance. Freidenberg and Frank-Kamenetskii believed that the growth of culture could be traced with reference to three key stages: myth, folklore, and then literature, each corresponding to qualitatively different socio-economic formations and modes of production. Early on in the protracted prehistory of humanity, in 'pre-class' society (Freidenberg cautiously toes the official line which increasingly insisted on Communism being the pinnacle of history and the only embodiment of 'classless' society, with the formation preceding slave-holding society being referred to as 'pre-class' rather than 'classless'), myth was the only ideological superstructure, the only available conveyor of a wider world picture.[25] Later on, with the transition to class society, but at a stage that was still marked by a relatively primitive development of the forces of production, folklore emerged as a typical by-product of this transition:

[24] Freidenberg, 'Tselevaia ustanovka', 6 ('Na gotovoe literaturnoe iavlenie sledovalo reagirovat' voprosom o proiskhozhdenii samoi literatury').

[25] If an anecdote is to be trusted, Stalin associated 'culture' with 'pre-class', 'primitive' society: a history of culture, he told the philosopher Pavel Iudin, is a book about that 'which was in primitive society before the emergence of classes and the state' ('istoriia kul'tury – eto to, chto bylo v pervobytnom obshchestve do vozniknoveniia klassov i gosudarstva'); Greek antiquity was no longer associated with the 'history of culture' but rather with the 'history of civil society' (see Iu. Borev, *Staliniada* (Moscow: Sovetskii pisatel', 1990), 182).

it still preserved the cosmological elements of myth but these were now often transformed into narratives about the (mis)fortune of individuals. Folklore was thus the ideological superstructure of the stage of transition from pre-class to class society, while literature was expressly seen as the (relatively late) 'product of class society'.[26] In Frank-Kamenetskii's scheme, this general sequence was preserved but somewhat qualified by the introduction of matriarchy, patriarchy, and feudalism as the principal early stages of social evolution. On Frank-Kamenetskii's reading, matriarchy was the age of myth, patriarchy saw the first noticeable rise in social stratification and, with it, the rise of the mixed form of the epic which combined the cosmological and the privately human, followed by feudalism, in the course of which the deities of the previous stages were supplanted by 'real personae', giving rise to 'quasi-everyday' plots ('quasi', because underneath the surface these plots often remained bound to myth and its large-scale vision of the natural cycle).[27]

Two features differentiated this model from the staple and no doubt rather primitive sociological account of the succession of various base-conditioned modes of creativity. To start with, the model advanced by Freidenberg and Frank-Kamenetskii allowed for some complexity embedded in continuity: myth did not go away with the arrival of folklore, nor did folklore disappear with the advent of literature. It is this co-existence of superstructural layers drawn from different socio-economic stages that is emphasized in Freidenberg's definition of folklore: 'I mean by folklore the pre-class „production of ideas," [still] functioning in the system of class Weltanschauung'.[28] Literature – 'before coming into its own' (*prezhde, chem stat' soboi*) – had been evolving in close contact with folklore. All through to the 19th century, when the age of industrial capitalism set in, literature would borrow its plots either directly from folklore (by processing popular legends, as did Boccaccio, Calderón, and Shakespeare[29]) or from other literary works; only following the nineteenth-century revolution in the organization of production and the corresponding revolution of consciousness did writers break with tradition, beginning to draw their plots from the newspapers, from daily occurrences (*bytovomu proisshestviiu*), or from their own power of imagination and invention.[30]

---

[26] Freidenberg, 'Ttselevaia ustanovka', 5.

[27] Cf. I. G. Frank-Kamenetskii, 'Itogi kollektivnoi raboty', 266.

[28] Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra*, 12.

[29] Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra*, 335–61 (this appendix to the book, titled 'Tri siuzheta, ili semantika odnogo', was written in 1925; for an English translation, see 'Three Plots, or the Semantics of One', in *Formalism: History, Comparison, Genre* (*Russian Poetics in Translation*, Vol. 5), ed. L. M. O'Toole and A. Shukman (Colchester: University of Essex, 1978), 30–51.

[30] Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra*, 11; cf. also Freidenberg's 1925 text 'Sistema literaturnogo siuzheta', in *Montazh: literatura, iskusstvo, teatr, kino*, ed. B. V. Raushenbakh (Moscow: Nauka,

That Freidenberg should focus on the 19th century as 'the last frontier of the ready-made plot and the beginning of the freely invented one'[31] was not entirely surprising. Nineteenth-century Western European literature, particularly the French novel (especially Balzac, Stendhal, and Zola), was accorded paramount attention by Soviet sociological criticism during the 1930s; from these debates, the Soviet version of 'critical realism' was to crystallize during that decade. Yet Freidenberg employed the nineteenth-century simply to mark the chronological endpoint of what she thought had been a considerably longer process. Much more important than the endpoint was the extensive transformation leading up to it. The semantic paleontologists' true interest and curiosity were claimed by the remote realm of pre-history, antiquity and feudalism, where myth and folklore were the principal discursive formations, and where literature, understood in the modern (pre-structuralist) sense of autonomy of the author and supremacy of the new and original, did not exist.

The second feature that set apart semantic paleontology from vulgar sociologism – despite the shared belief that literature is a superstructural phenomenon conditioned historically by the base – was Marr's, Freidenberg's, and Frank-Kamenetskii's insistence that the dependence of literature on the mode of production and the wider forms of sociality can only be established by tracing the historical transformations of thinking mirrored in the origins of *language* and *linguistic* change. No theory of cultural evolution was possible without embedding its hypotheses in, and endorsing them through, the study of glottogenesis and the evolution of language.

To do this, the findings of semantic paleontology had to be supplemented by what Frank-Kamenetskii called 'paleontological morphology', i.e. the study of how plot emerged in addition to the formation of primeval semantic 'bundles'. Frank-Kamenetskii, along with Marr, believed that once these bundles, or clusters, were established (each reflecting a potentially very wide circle of interconnected meanings, such as 'love', 'death', and 'resurrection', or 'sky', 'water', 'light', 'fire', 'vegetation', 'winter', 'ice', to name but a few), plot only began to develop after the verb had severed itself from the noun, assisted by the already formed pronouns. As man's active impact on nature grew with the help of new techniques and tools of labour, gradually the conflict between the 'subject and object of action' came to the fore, which issued in a distinction between the passive and the active voice of the verb. Before this distinction was available, creativity lived on 'the borderline between semantic identity and plot construction', where the function of the protagonist was expressed not through action but through his changing conditions (as in the 'alternation of life and death in the myth of the

1988), 214–37, here 236–37.

[31] Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra*, 361.

dying and rising god').[32] Finally, while at the very early stages there was most likely no grammatical differentiation between first, second, and third person – grammatically they were all expressed through the third person pronoun, believed to have ascended from the name of the totem (in this grammatical identity Frank-Kamenetskii thought to have found the 'paleontological source' of the trinitarian nature of God[33]), with the gradual evolvement of grammatical distinction the nucleus of everyday plot began to emerge. Thus the staple motif of adultery, where three distinct protagonists are needed to enact the plot scheme, serves Frank-Kamenetskii as a narrative evidence for a more advanced stage of grammatical differentiation within language.

3. Drawing the Boundaries of Modernity: From Image-Based to Conceptual Cognition

All of this rested, of course, on an unshaken belief in the evolution of the mind from a primitive, pre-logical state to a rational, logical modus operandi. Harking back to work on myth, language, and the genesis of concepts by Ludwig Noiré and Lucien Lévy-Bruhl (and by Potebnia, closer to home), Frank-Kamenetskii, who had also seriously engaged with the philosophy of Ernst Cassirer,[34] asserted the central role of metaphor as a 'cognitive category which foreshadowed the logical concepts in the thinking based on images', thus clearing the way to theoretical schemes informing the 'scientific cognition' of reality.[35] Metaphor was seen to be genetically linked to mythological images; for Frank-Kamenetskii, both are tools of 'knowing the concrete through the concrete', in contradistinction to theoretical cognition which relies on formal-logical abstraction, thus 'artificially severing the link between the general and the singular'.[36] Even though myth was considered an earlier stage of cultural evolution, preceding 'poetry' ('poetry' was often used by the semantic paleontologists as a generic term for 'literature'),

[32] Frank-Kamenetskii, 'Itogi kollektivnoi raboty', 275 ('na grani semanticheskogo tozhdestva i siuzhetnogo postroeniia'; 'cheredovanie zhizni i smerti v mife ob umiraiushchem i voskresaiushchem bozhestve').

[33] Frank-Kamenetskii, 'Itogi kollektivnoi raboty', 274. The assertion that the grammatically undifferentiated third person pointed to the totem was borrowed from Marr (see N. Marr, *Iazyk i myshlenie* (Moscow: Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'stvo, 1931), 19–20).

[34] See I. Frank-Kamenetskii, 'Pervobytnoe myshlenie v svete iafeticheskoi teorii i filosofii', *Iazyk i literatura* 3 (1929): 70–155; Freidenberg's most sustained engagement with Cassirer can be found in her *Poetics of Plot and Genre*, 30–31.

[35] I. G. Frank-Kamenetskii, 'Razluka, kak metafora smerti v mife i v poezii', *Izvestiia Akademii Nauk SSSR* (Seriia 7: Otdelenie obshchestvennykh nauk) 2 (1935): 153–76, here 173 ('poznavatel'noi kategorii, predvariaiushchei logicheskie poniatiia v obraznom myshlenii'; 'nauchnogo poznaniia').

[36] Frank-Kamenetskii, 'K voprosu o razvitii poeticheskoi metafory', *Sovetskoe iazykoznanie* 1 (1935), 93–145, here 141 ('poznanie konkretnogo cherez konkretnoe'; 'iskusstvenno razryvaiushchei sviaz' mezhdu obshchim i edinichnym').

poetic metaphor developed in close contact with, and out of, myth. This 'genetic link to myth' was, however, not supposed to 'discredit poetic metaphor, just as the undeniable connection of astronomy with astrology or of chemistry with alchemy cannot cast a shadow on these areas of knowledge'.[37] There was no value judgement involved in describing the transition from one stage of cultural evolution to the next; rather, the mechanism of transition revealed a recurring regularity whereby what functioned as content at an earlier stage would become form at the next one. Frank-Kamenetskii repeatedly uses this formulation with reference to myth and literature.[38] A good example of how this rule is applied in practice is furnished in his long (and at the time of his death unfinished) work 'On the genesis of the legend of Romeo and Juliet':

> In myth, we find an image-borne perception of nature in terms borrowed from [the realm of] social relations. Poetry, orientated [as it is] towards depicting the life of society, uses the phenomena of nature for an image-borne representation of man in [the framework of] human relationships. And if in myth the separation of the lovers (gods) is a metaphor of winter as nature's death, whereas marriage is a metaphor of vegetation and fecundity, [then] in poetry we find the reverse correlation: here winter serves as a metaphor of separation and death, and vegetation . . . as an emblem of marriage, love, or woman as the embodiment of love magic.[39]

Thus what used to be content at the mythological stage (the cycle of seasons in nature) becomes form at the stage of literature: nature and the change of seasons now function as a metaphor of human relations. No doubt under pressure from the prevalent paradigm of Soviet literary studies in the 1930s, this transition is seen, both by Frank-Kamenetskii and Freidenberg, as containing the early germs of realism, testifying to the emerging ability of literature to portray and analyse human relationships.[40] Realism processed the lingering deposits of myth

---

[37] Frank-Kamenetskii, 'K voprosu o razvitii poeticheskoi metafory', 145 ('geneticheskaia sviaz' s mifom stol'ko zhe malo diskreditiruet poeticheskuiu metaforu, kak nikem ne osparivaemaia sviaz' astronomii s astrologiei ili khimii s alskhimiei sposobna nabrosit' ten' na nazvannye oblasti znaniia').

[38] See e.g. Frank-Kamenetskii's articles 'K voprosu o razvitii poeticheskoi metafory', 142; 'Razluka, kak metafora smerti', 172; 'Itogi', 268–69.

[39] I. Frank-Kamenetskii, 'K genezisu legendy o Romeo i Iulii', *Russkii tekst* 4 (1996): 178–203, here 186 ('V mife my nakhodim obraznoe vospriiatie prirody v terminakh, zaimstvovannykh iz sotsial'nykh otnoshenii. I esli v mife razluka vliublennykh (bogov) iavliaetsia metaforoi zimy, kak smerti prirody, a brak – metaforoi rastitel'nosti i plodorodiia, to v poezii nakhodim obratnoe sootnoshenie: zdes' zima sluzhit metaforoi razluki i smerti, a rastitel'nost' <…> – emblemoi braka, liubvi ili zhenshchiny kak voploshcheniia liubovnykh char'). This quotation comes from the third part of the article; the other two parts were published in *Russkii tekst* 2 (1994): 158–77 and *Russkii tekst* 3 (1995): 167–205.

[40] Frank-Kamenetskii, 'K genezisu', *Russkii tekst* 3 (1995), 197; 'K voprosu o razvitii poeticheskoi metafory', 144; this is also one of the central arguments of Freidenberg's lectures of the late 1930s–early 1940s, published posthumously by Nina Braginskaia as part of a one-volume selection of Freidenberg's works, *Mif i literatura drevnosti* (1976; 1998 (first full edition of the text); 2008).

through various acts of 'rationalisation' (*ratsionalizatsiia*),[41] which enhanced the plausibility of the inherited plots. Thus, for example, instead of dying and rising again and again as part of the mythical cycle, with the transition to realism the protagonists had to limit their deaths to a single event, saturating the plot with a string of deceptive demises.

Although metaphor was credited by the semantic paleontologists with performing the role of a bridge between image-based and conceptual cognition, thus holding these two aspects of culture in equilibrium, the theory of stadialism embraced by Freidenberg and Frank-Kamenetskii issued in asserting rationality as an indispensable and non-negotiable feature of modernity. With the spread of industrial capitalism in the 19th century, Freidenberg averred, plot left behind its period of 'pre-historic' anonymity. All this points to a contradiction at the heart of semantic paleontology, never quite resolved, between, on the one hand, continuity (e.g. the passion for identifying recurring semantic bundles and motifs) and, on the other, leap, rupture or discontinuity (e.g. Freidenberg's thinking of literature as a qualitatively new superstructure that at some point is bound to sever the umbilical cord which attaches it to folklore). In contravention to her belief in enduring 'semantic deposits', but in accord with her relentless stadialism, folklore, despite being praised for its mediating role between myth and literature, was eventually castigated by Freidenberg as a relict of the past that had to be eradicated, along with any survivals of religion. In her paper at the discussion on folklore in Leningrad in June 1931, she was at her most militant, demanding that folklore be actively destroyed – a rather uncomfortable statement, both in tone and in substance, from an otherwise sophisticated thinker.[42] Thus although semantic paleontology had undertaken a persistent quest into the depths of time, establishing primordial semantic bundles and tracing their transformations at successive stages of history, it maintained a less than flexible distinction between

[41] On the 'rationalization' of myth in the transition to realist plot, see Frank-Kamenetskii, 'K genezisu', *Russkii tekst* 2 (1994): 184 and 3 (1995): 186, 189.

[42] 'Therefore we shouldn't passively await the fading of folklore; instead, we should employ all methods, fighting for its radical extermination', Freidenberg told her colleagues at the discussion on 11 June 1931 ('Poetomu my ne dolzhny passivno zhdat' izzhitiia fol'klora, a prilozhit' vse metody bor'by k ego korennomu unichtozheniiu', quoted from O. M. Freidenberg, 'Tezisy k kontr-dokladu O. M. Freidenberg', in O. Freidenberg's typewritten memoirs, *Probeg zhizni*, folder 5, p. 9; The Pasternak Family Archive, Oxford). Freidenberg's 'counter-paper' was in response to Zhirmunsky's paper 'Chto takoe fol'klor' (What is Folklore), to appear in 1934, in a modified version, as 'Problema fol'klora' (The Problem of Folklore). Zhirmunsky's paper, as we shall see later, paid unambiguous tribute to semantic paleontology. Both papers, although at the time perceived as polemically charged, agreed in essence on folklore being a relict that would fade away in the future classless society. For a witness report, see A. Astakhova, 'Diskussiia o sushchnosti i zadachakh fol'klora', *Sovetskaia etnografiia* 3–4 (1931): 239–42. A good overview of the discussion in English is offered in Dana Howell, *The Development of Soviet Folkloristics* (New York and London: Garland, 1992), 260–67 (Howell inaccurately gives the date of the discussion as May 1931).

modernity and pre-modernity, the former sustaining and nurturing rationality and conceptual thinking, the latter – despite its huge power of generating archetypal images and motifs – perpetuating a mode of thinking grounded in a picture of the world stigmatised as 'diffuse', undifferentiated, and therefore deprived of potency and real social impact. The boundaries of modernity were thus drawn rather rigidly.

Even some of the Marxist sympathisers of semantic paleontology felt that this rigid dichotomy should be revised, not necessarily in order to do justice to pre-modern thinking but to chart the persistence of 'irrationalism' throughout human history. Ieremeia Ioffe, the principal exponent of a new, more radical – in some aspects cruder, in others perhaps more imaginative – sociological aesthetics in the 1930s (like the semantic paleontologists, Ioffe lived and worked in Leningrad), endeavoured to revisit Marr's stage theory in light of what he judged to be a much more fundamental (and thus conceptually more effective) divide: that between socio-economic formations based on exploitation and those which precluded it. Here the 19th century ceased to be the crucial demarcation line that separated industrial capitalism (Freidenberg's synonym for modernity) from an allegedly amorphous, primitive, and pre-logical culture. In his 1937 book *The Synthetic Study of Art and Sound Cinema*, Ioffe argued that the bourgeoisie, hard as it tried and despite its bold revolutionary acts, was never able to cut off its links to feudalism, for the bourgeoisie remained after all a class committed to exploitation. This fundamental affinity with feudalism was reawakened once capitalism moved away from its early, revolutionary period and entered the crisis-ridden imperialist stage. 'The curve of capitalist thinking goes back to its origins';[43] in other words, the humanist thought of early capitalism which had liberated man from the 'irrational fetters of cosmogony, from kin and guild constraints' (18)[44] was later supplanted by a positivist (in essence, secondarily cosmological) picture of the world, in which man was once again denigrated to a cog in the larger wheel of the universe (and the markets). While praising Marr and his associates for detecting a repertoire of recurring 'semantic bundles' (using the same term – *puchok* – which is also employed by the semantic paleontologists), Ioffe accounts for this recurrence differently. The reason for it he locates in the 'immobile forms' of bourgeois thought – forms that go back to feudalism, then disappear in the 'cultural underground' during the 'progressive'

[43] I. I. Ioffe, *Sinteticheskoe izuchenie iskusstva i zvukovoe kino* (Leningrad: Gosudarstvennyi Muzykal'nyi Nauchno-issledovatel'skii Institut, 1937), 16 (in the original Russian, Ioffe's statement is rendered through a nominative construction: 'Zamykaiushchaisia krivaia kapitalisticheskogo myshleniia'). All references to Ioffe's book are to this edition; henceforth, page numbers are adduced in brackets in the main text.

[44] In Russian: 'ot irratsional'nykh kosmogonicheskikh okov, ot rodovoi i tsekhovoi zamknutosti'.

phase of capitalism, only to resurface in the age of its 'dissolution' (20).[45] These 'immobile forms' are ultimately conditioned by the fact that feudalism and capitalism present a continuum, sharing as they do the nature of formations based on exploitation. Ioffe further charges the semantic paleontologists with failing to recognise that the recurrence of these 'semantic bundles' is not a matter of plain variation: rather, at each stage of development we have to deal with complex transformations, 'a split and fight of the elements of one and the same semantic bundle, their distribution onto incommensurable series' (46).[46] This incommensurability reflects the contradictory nature of class-based thinking. Contrary to Freidenberg, Ioffe believes that irrationality and pre-logical thinking do not go away with the arrival of advanced capitalism; they survive the industrial revolution, because irrationality is the very nature of any thinking grounded in exploitation. (Ioffe's critique of irrationality which extends to encompass the 'fascist worldview' (408) is no doubt part and parcel of the larger Leftist trend of the later 1930s seeking to establish the intellectual genealogy of Nazism in what Lukács termed the process of 'destruction of reason'.) Ioffe thus concludes that 'the resilience of the semantic series, the resilience of irrational semantic bundles, the[ir] stability flow from the conservative nature of the forms of consciousness of class society' (46), which do not easily alter their substantially contradictory character, even in periods marked by seemingly radical technological progress.[47]

4. The Impact of Semantic Paleontology on Literary Studies in the 1930s and beyond

Ioffe's serious – critical but not unsympathetic – engagement with semantic paleontology remained, on the whole, an isolated occurrence. This was indicative of the new method failing to gain official approval as a leading paradigm of literary studies in the 1930s. At least on the surface, it didn't seem to attract sufficient attention and to make the public impact its founders would have hoped for. In one of several books to appear in the 1930s, solidifying the Marr cult and canonising his 'new theory of language', Sergei Bykovskii devoted an entire chapter to exploring 'the significance of Marr's scientific theory for the fields of science immediately related to linguistics'; while focusing on archaeology, ethnography, and anthropology, he remained completely silent on issues of

[45] In Russian: 'nepodvizhnye formy'; 'kul'turnoe podpol'e'; 'v epokhu razlozheniia kapitalizma'.

[46] In Russian: 'razdvoenie i bor'bu elementov odnogo puchka, raznesenie ikh v nesoizmerimye riady'.

[47] 'Uporstvo semanticheskikh riadov, uporstvo irratsional'nykh smyslovykh puchkov, ustoichivost' vytekaiut iz konservativnosti form soznaniia klassovogo obshchestva'.

literary history and theory.[48] Not even in folkloristics did semantic paleontology enjoy overwhelming success. Freidenberg's hostility towards folklore as a relict of the past – a logical conclusion of the theory of stadialism – flew in the face of ever more prominent (and tactically much smarter than her forthrightness) efforts to revive and manipulate folklore for political purposes during the 1930s.[49] If anything, semantic paleontology inhibited this process, and this is why even in the study of folklore the method failed to gain the wide currency one might have been led to expect at the time.[50]

Freidenberg herself had doubts about the immediate relevance of semantic paleontology for literary studies, in the same breath as she was praising its sweeping methodological ambition: 'Marr's paleontological analysis has emerged as truly revolutionary; [it is] the most characteristic aspect of the entire new teaching on language, with the smallest number of genuine followers and the largest number of opponents'.[51] Her own books did not generate much public attention; *Poetics of Plot and Genre* received one negative review (resembling a lampoon more than a scholarly evaluation) and a one-page dismissive and ironic note by a reviewer who had already dedicated a flippant page to her edited volume *Antichnye teorii iazyka i stilia*.[52]

Only the manifesto volume on Tristan and Isolde sparked a brief but significant newspaper polemic. In Leningrad, Anna Beskina and Lev Tsyrlin, both at the time PhD students at the Institute for the Comparative Study of the Literatures

---

[48] S. N. Bykovskii, *N. Ia. Marr i ego teoriia. K 45-letiiu nauchnoi deiatel'nosti* (Leningrad: Ogiz; Lensotsekgiz, 1933), 70–84 ('Znachenie nauchnoi teorii N. Ia. Marra dlia smezhnykh s lingvistikoi otdelov nauki').

[49] This process is analysed in Frank J. Miller, *Folklore for Stalin* (Armonk, NY: Sharpe, 1990), 3–24; see also A. S. Arkhipova and S. Iu. Nekliudov, 'Fol'klor i vlast' v zakrytom obshchestve', *Novoe literaturnoe obozrenie* 101 (2010): 84–108, esp. 96–100. For an early critique of the encouragement of 'artificial folklore' in the Soviet Union, see N. Leont'ev, 'Volkhovanie i shamanstvo', *Novyi mir* 8 (1953): 227–44.

[50] A recent well-researched history of Russian folkloristics groups together under a broadly conceived 'paleontological method' scholars as different as Freidenberg, S. Ia. Lur'e, V. Propp, I. M. Kolesnitskaia, and I. I. Tolstoi; see T. G. Ivanova, *Istoriia russkoi fol'kloristiki XX veka: 1900 - pervaia polovina 1941 g.* (St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2009), 601–608. As a matter of fact only a couple of these scholars (Freidenberg; to some extent also Tolstoi) took Marr and semantic paleontology seriously enough, relying on the new methodology to inform their studies of folklore and demonstrating a commitment going beyond the occasional expedient quotation from Marr.

[51] Freidenberg, *Poetika siuzheta i zhanra*, 32 ('Poistine revoliutsionnyi okazalsia paleontologicheskii analiz Marra – naibolee spetsificheskaia osobennost' vsego novogo ucheniia o iazyke, imeiushchaia naimen'shee kolichestvo podlinnykh posledovatelei i naibolee chislo protivnikov').

[52] Ts. Leiteizen, 'Vrednaia galimatiia', *Izvestiia*, 31 September 1936 (on *Poetika siuzheta i zhanra*); T. N. 'Etot slepets Gomer!', *Krasnaia nov'* 7 (1936): 271 (on *Poetika siuzheta i zhanra*); T. N. 'Teofrast i drugie', *Krasnaia nov'* 5 (1936): 238 (on *Antichnye teorii iazyka i stilia*). 'T.N.' are the initials of Tat'iana Nikolaeva, who appears to have written these short reviews on Meshchaninov's suggestion (cf. Nina Perlina, *Ol'ga Freidenberg's Works and Days*, Bloomington, IN: Slavica, 2002, 159).

and Languages of the West and East (ILIAZV), and both strongly impressed by a paper Freidenberg had delivered there in 1931,[53] appealed to their more senior colleagues, insisting that 'literary studies must finally take notice of the existence of Japhetidology; it's better to do that later than never'.[54] Beskina and Tsyrlin identified two important contributions of semantic paleontology to Soviet literary theory and scholarship. To start with, it significantly broadened the horizons of Soviet literary studies by extending the legitimate domain of literary history beyond the 'narrow platform of European nineteenth-century literature',[55] vital though discussions of the 19th century may have been in establishing the concept of 'critical realism'. Secondly, unlike traditional historical poetics, semantic paleontology understood images to be predominantly a cognitive category; as such, they were a specific, historically conditioned 'form of expression of conceptual thinking'.[56] To these contributions articulated by Beskina and Tsyrlin, we have to add a third one. Perhaps most importantly, semantic paleontology annulled the divorce between literary studies and linguistics that was so characteristic for the earlier stages of Marxist literary theory. Indeed, one could perceive in the work of Freidenberg and Frank-Kamenetskii an – at the time urgent – appeal to put language back on the agenda of Left literary studies. In a sense, their work was a mirror image of what Formalism had done: asserting the centrality of language, yet not as the carrier of 'literariness' but rather as the embodiment of socio-economic change which in turn brings along changes in worldview that are to be examined by looking carefully at the multitude of semantic deposits over the *longue durée* of pre-history and history proper.

It was precisely this radical re-marriage of linguistics and literature and the priority accorded to semantics that proved highly suspect in the eyes of those defending a more orthodox literary sociology. David Tamarchenko, another contributor to the Leningrad exchanges around the collective volume on Tristan and Isolde, charged the doctrine of stadialism with inattention to the Leninist theory of reflection. By this he meant that semantic paleontology tended to deduce the stadial nature and socio-economic aspects of plot from the data of

---

[53] Beskina was arrested and shot in 1936; in the same year, Tsyrlin acted as the editor of Freidenberg's *Poetics of Plot and Genre* at the Leningrad 'Khudozhestvennaia Literatura' publishing house; see N. Braginskaia, 'Siste, Viator!', 268 n. 30. As early as 1930, Tsyrlin had praised the 'genetic study of literature' (*geneticheskoe izuchenie literatury*), without referring by name to Freidenberg; see his article 'K voprosu o „zhizhi" i „smerti" literaturnogo fakta', in *V bor'be za marksizm v literaturnoi nauke*, ed. V. Desnitskii, N. Iakovlev, and L. Tsyrlin (Leningrad: Priboi), 1930: 81–116.

[54] A. Beskina and L. Tsyrlin, 'Marksistskaia poetika i novoe uchenie N. Ia. Marra o iazyke', *Literaturnyi Leningrad* 64 (26 December 1934): 2–3, here 3 ('[No] literaturovedenie dolzhno nakonets zametit' sushchestvovanie iafetidologii. Luchshe sdelat' eto pozdno, chem nikogda'). Further references are given in brackets in the main text.

[55] In Russian: 'uzkoi ploshchadkoi evropeiskoi literatury XIX veka'.

[56] In Russian: 'forma vyrazheniia poniatiinogo myshleniia'.

semantics, obtained through linguistic analysis. If for the stages of pre-history this seemed a permissible operation, it fell short of methodological rigour when it came to understanding the more recent stages of development. Marx, Tamarchenko reminded Freidenberg and Frank-Kamenetskii, had called for the forms of ideological life to be derived from the socio-economic relations that governed reality; instead, the semantic paleontologists appeared to distill the essence of socio-economic reality from the semantic material of myth, folklore, and literature. The centrality of semantics was thus turning the principle of reflection on its head; Marr's followers strove to comprehend socio-economic reality from the superstructural forms it was supposed to have conditioned in the first place[57].

Freidenberg was aware of this potential rift with Marxism. In an unpublished (and, judging by the full text, apparently unfinished) paper drafted in 1931 (titled 'Do Literary Studies Need Japhetidology?' and thus displaying the synonymic and frequently interchangeable use of terms such as 'Japhetidology' (derived from Marr's linguistic doctrine), 'semantic paleontology', and 'genetic method'), she questioned the tactical suitability of the term: 'it seems a claim to methodological independence is concealed in it;' 'this devastating terminology seems to exist only to enrage the Marxists and to beat the Japhetidologists'.[58]

While negotiating the boundaries between her own para-Marxist cultural theory and orthodox sociologism, Freidenberg was to face criticism from some of her own pupils, more ofthen than not for methodological reasons. In an article surveying the history of the 'genetic method', written decades after semantic paleontology had left the stage of Soviet literary theory, Sofia Poliakova charged Marr's followers with reducing cultural history to a 'gigantic tautology' (*gigantskuiu tavtologiiu*). While in hot pursuit of primeval clusters of meaning, Poliakova maintained, Freidenberg produced a semantic universe, in which everything resembled and echoed everything else. 'We are thus in the kingdom of sameness clad in difference'.[59] In 1979–80, Freidenberg became once again

---

[57] See D. Tamarchenko, 'Literaturovedenie i „iafetidologiia"', *Literaturnyi Leningrad* 2 (1935): 2.

[58] O. Freidenberg, 'Nuzhna li iafetidologiia literaturovedeniiu?' (1931), Olga Freidenberg's Archive, cited with the kind permission of Nina Braginskaia ('v nem kak-budto skryvaetsia pretenziia na metodologicheskuiu nezavisimost"; 'Eta ubiistvennaia terminologiia sushchestvuet, kazhetsia, tol'ko dlia togo, chtob vozmushchat' marksistov i bit' iafetidologov'). Other portions of this paper have already appeared in print, cf. Braginskaia, 'Siste, Viator!', 263–64.

[59] S. V. Poliakova, *'Oleinikov i ob Oleinikove' i drugie raboty po russkoi literature* (Moscow: INAPRESS, 1997), 370 ('Takim obrazom, my v tsarstve tozhdestv, oblechennykh v otlichiiakh'); the quote is from Poliakova's article 'Iz izstorii geneticheskogo metoda: marrovskaia shkola', first published in *Literaturnoe obozrenie* 7–8 (1994): 13–20. Poliakova contrasts in her article Freidenberg and Frank-Kamenetskii; the latter is declared a true scholar and thinker, Freidenberg is apportioned the dubious honour of a helpless and methodologically perplexed follower of Marr and Frank-Kamenteskii. This assessment is historically inaccurate and unfounded. Suffice it to point to Frank-Kamenetskii's unequivocal praise of Freidenberg's pioneering role in the

the target of criticism, this time by a group of young classicists at Leningrad University who believed her work to be lacking in methodological rigour and philological exactitude. Freidenberg was aligned with Lotman, Toporov, Averintsev, and Losev, who were all thought by these budding scholars to be representatives of a new – structuralist – orthodoxy in philology, which, because it was perceived by many as a form of opposition to the regime, was felt to be beyond criticism. Seeking to rectify this undemocratic situation, the students organized small workshops, in which they questioned the methodological untouchability of Structuralism and semiotics (of which Freidenberg was considered a predecessor *sui generis*, by Toporov and to some extent by Lotman, whose notion of 'explosion' (*vzryv*) as a mechanism of cultural and historical change undoubtedly drew on her idea of the fitful birth of qualitatively new cultural formations[60]). The discussions (except for the one on Averintsev, which had not been recorded) were later published in the samizdat journal *Metrodor*[61].

However contested and feeble in its *public* impact on the methodology of literary studies, semantic paleontology exercised considerable subterraneous influence. Viktor Zhirmunsky's work in the 1930s (and for years to come) rested on the premises of Marr's comparative stadialism, where, in Zhirmunsky's words, 'we can and must compare analogous literary phenomena that emerge at the same stages of the social-historical process, regardless of any immediate influence amongst them'.[62] Similarly, Zhirmunsky lent his unequivocal approval

---

mythological interpretation of the Greek novel, which overturned Erwin Rohde's false assumption of the importance of invention and foreshadowed 'by three years' Karl Kerényi's 1927 study, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung* (which, according to Frank-Kamenetskii, was, compared to Freidenberg's, rather narrow in scope, limiting itself to an examination of the Egyptian myth of Osiris and its impact on the Greek novel); cf. Frank Kamenetskii, 'K genezisu', *Russkii tekst* 3 (1995): 187.

[60] Cf. Juri Lotman, *Culture and Explosion*, ed. M. Grishakova, trans. Wilma Clark (Berlin: Mouton de Gruyter, 2009), 140 (first published in Russian as *Kul'tura i vzryv*, 1992); see also Lotman's article 'O. M. Freidenberg as a student of culture', *Soviet Studies in Literature* 12.2 (1976): 3–11 (first published in Russian in 1973 as 'O. M. Freidenberg kak issledovatel' kul'tury'). At the same time, one has to keep in mind that Lotman's understanding of 'explosion' was sometimes marked by a very non-Freidenbergian Romantic belief in the genius of individual writers and artists as the agents of change (see S. Frank, C. Ruhe, and A. Schmitz, 'Explosion und Ereignis: Kontexte des Lotmanschen Geschichtskonzepts', in J. M. Lotman, *Kultur und Explosion*, trans. D. Trottenberg (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), 227–59, esp. 254, 259).

[61] Some of the materials, including articles critical of Freidenberg, by S. A. Takhtadzhian and A. K. Gavrilov, are republished in *Novoe literaturnoe obozrenie* 15 (1995). For a fascinating retrospective by one of the participants, see Leonid Zhmud', 'Studenty-istoriki mezhdu ofitsiozom i „liberal'noi" naukoi', *Zvezda* 8 (1998): 204–209, see also the retort by one of Lotman's defenders: Georgii Levinton, 'Zametki o kritike i polemike, ili Opyt otrazheniia nekotorykh neliteraturnykh obvinenii (Iu. M. Lotman i ego kritiki)', *Novaia russkaia kniga* 1 (2002): 14–17.

[62] V. Zhirmunskii, 'Sravnitel'noe literaturovedenie i problema literaturnykh vliianii', *Izvestiia Akademii Nauk (Otdelenie obshchestvennykh nauk)* 3 (1936): 383–403, here 384 (the article was first presented as a paper in December 1935). This passage is specifically quoted by M. K. Azadovskii in his survey 'Sovetskaia fol'kloristika za 20 let', *Sovetskii fol'klor. Sbornik statei i materialov* 6

to 'paleontological analysis' as an instrument for charting the transformations of community culture.[63] At roughly the same time, traces of comparative stadialism can also be found in Zhiurmunsky's Herder monograph, written in the 1930s but first published only in 1959: 'Thus behind the national specificity of folk poetry, its universal features are revealed to Herder as a particular stage in the development of poetic thought, equally mandatory, from an historical point of view, for the 'classic' and the modern European peoples, as well as for the primitive ones that have not been touched by the influence of European civilization'.[64] Mikhail Bakhtin's rediscovery of Rabelais, folklore, and popular culture was no doubt stimulated by Freidenberg's own work.[65] Her understanding of parody as a converted form of deification and veneration, her sensitivity for the coexistence of the serious and the comic, and her belief that the Greek novel was itself a variant of the epic were shared by Bakhtin in his insistence that the *prehistory* of the novel as genre be examined anew. It is this attention to antiquity and the pre-modern discursive forms of the novelistic that set Bakhtin apart from Georg

---

(1939): 3–53, here 46 [the survey is dated 15 December 1937 (53)], in which Azadovskii treats Zhirmunsky's comparatism as an unambiguous manifestation of Marr's methodology. (At the beginning of his article (383), Zhirmunsky explicitly mentions Marr and quotes from Marr's 'Iazyk i sovremennost".)

[63] V. Zhirmunskii, 'Problema fol'klora', in Zhirmunskii, *Fol'klor Zapada i Vostoka. Sravnitel'no-istoricheskie ocherki*, ed. B. S. Dolgin and S. Iu. Nekliudov (Moscow: O.G.I., 2004), 40–57, here 53; first published in *Sergeiu Fedorovichu Ol'denburgu: K 50-letiiu nauchno-obshchestvennoi deiatel'nosti, 1882–1932* (Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1934), 195–213.

[64] V. Zhirmunskii, 'Zhizn' i tvorchestvo Gerdera', in Zhirmunskii, *Ocherki po istorii klassicheskoi nemetskoi literatury* (Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1972), 209–276, here 241 ('Takim obrazom, za natsional'nym svoeobraziem narodnoi poezii dlia Gerdera otkryvaiutsia ee obshchechelovecheskie svoistva kak opredelennoi stupeni razvitiia poeticheskoi mysli, odinakovo istoricheski obiazatel'noi i dlia 'klassicheskikh' i novoevropeiskikh narodov i dlia narodov pervobytnykh, ne zatronutykh vliianiem evropeiskoi tsivilizatsii'). It is not clear when exactly Zhirmunsky wrote this text. Desnitskaia dates it to the late 1930s; see A. V. Desnitskaia, 'Na putiakh k sozdaniiu istoriko-tipologicheskoi teoriia eposa. Stranitsy nauchnoi biografii V. M. Zhirmunskogo', in D. Likhachev (ed.), *Iazyk, literatura, epos (K 100-letiiu so dnia rozhdeniia akademika V. M. Zhirmunskogo)* (St. Petersburg: Nauka, 2001), 377–401, here 385. But a reference to Franz Mehring's work on Lessing and Herder, right at the start of Zhirmunsky's text (209), suggests that it may have been written a couple of years earlier, as Mehring's text on Herder appeared in Russian translation in 1934, as part of the first volume, *Legenda o Lessinge. Literaturno-kriticheskie stat'i*, of a representative two-volume selection of Mehring's literary criticism published by Academia; cf. E. P. Zhukova, *Gerder v Rossii: bibliograficheskii ukazatel'* (Moscow: KDU, 2007), 45, entry no. 40.

[65] Although Bakhtin referred to Freidenberg only once in his book on Rabelais, he had read *Poetics of Plot and Genre* for the first time towards the end of 1936, leaving behind revealing marginal notes (see Oleg Osovskii, 'Bakhtin chitaet Ol'gu Freidenberg: o kharaktere i smysle bakhtinskikh marginalii na stranitsakh „Poetiki siuzheta i zhanra"', in *M. M. Bakhtin v Saranske: dokumenty, materialy, issledovaniia* (Saransk: Mordovskii Gosudarstvennyi Universitet, 2002), 1: 24–35). In 1937–38 Bakhtin had engaged once again with Freidenberg's book, making excerpts in his notebooks; cf. N. Perlina, 'Esche raz o tom, kak po khodu raboty nad knigoi o Rable Mikhail Bakhtin chital „Poetiku siuzheta i zhanra" Ol'gi Freidenberg', in *Chronotope and Environs. Festschrift for Nikolay Pan'kov/Khronotop i okrestnosti. Iubileinyi sbornik v chest' Nikolaia Pan'kova*, ed. B. V. Orekhov (Ufa: Vagant, 2011), 209–227, esp. 213; 225–26.

Lukács, the other major theorist of the novel in the 1930s, who elected to focus solely on its history since the 18th century. Moreover, Bakhtin's entire Rabelais project, as well as his writings on the theory of the novel, were shot through with the same mistrust of ready, fixed, and petrified cultural forms that we have located in Freidenberg's statement: 'To the ready-made, finalized literary phenomenon one had to react by posing the question of the origins of literature itself'. Despite his attention to great canonical writers (Dostoevsky, Goethe, Rabelais), Bakhtin remained – not only in the 1930s but into the 1960s, when his Rabelais book and the revised Dostoevsky monograph were published – an ardent believer in a history of literature without names, in which – just as in Freidenberg's and Frank-Kamenetskii's work – genre and its memory, deposited in anonymous plots and ambivalent semantic clusters, played a much more significant role than any one individual writer. Bakhtin referred approvingly to Marr and Meshchaninov in his writings on the prehistory of the novelistic genre; he preserved his respectful attitude to Marr's work into the 1950s (as a lecture he gave in 1958 at Saransk demonstrates), long after Marr's dethronement by Stalin in 1950.[66]

Thus, one may conclude, the true impact of semantic paleontology on literary studies during the 1930s (and beyond) was much more substantial than the lack of formal public backing and recognition would suggest. It asserted itself as a specific para-Marxist discourse, seeking to differentiate itself both from Formalism and vulgar sociologism, and later as a predecessor *sui generis* of Soviet structuralism and semiotics. The scope of this impact was largely determined by the importance of semantic paleontology in the crucial debates on the boundaries of modernity raging in the Soviet 1930s. The uneasy balance between championing the uniqueness of Soviet classless society and essaying to bestow on it a venerable line of descent was central to the work of the semantic paleontologists. Never quite resolved, the tension between continuity and rupture, between smooth evolution and revolutionary explosion was reflective of the wider process of drawing and re-drawing the boundaries of modernity,

---

[66] For an overview of Bakhtin's debt to Marr and Freidenberg, see Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2000), 159–60. For Bakhtin's extensive quotations from Marr and Meshchaninov in the essay 'From the Prehistory of Novelistic Discourse' (removed at the time of its subsequent publication), see Pan'kov, '"Roman kak naibolee podlinnyi epicheskii zhanr…" Dva doklada M. M. Bakhtina po teoriia romana (IMLI, 1940, 1941)', *Dialog. Karnaval. Khronotop* 1 (2009): 64–169, here 151, n. 111. There were also references to Marr in the text currently known as 'Discourse in the Novel', similarly taken out at the time of publication; see Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1999), 123 n. 32. For Bakhtin's respectful mention of Marr in the 1950s, see M. Bakhtin, *Lektsii po istorii zarubezhnoi literatury: antichnost', srednie veka*, ed. I. V. Kliueva and L. M. Lisunova (Saransk: Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, 1999), 89. For a more general account of Marr's importance for the Bakhtin Circle, see A. Mihailovic, 'Bakhtin's Dialogue with Russian Orthodoxy and Critique of Linguistic Universalism', in *Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith*, ed. S. Felch and P. Contino (Evanston: Northwestern University Press, 2001), 121–49, esp. 127–34.

of pondering the implications of the incorporation or rejection of pre-modern cultural forms in the face of the new agenda of socialism in one country. The discussions on how cultural forms evolve and what the mechanisms are of the transformations they undergo; on the status and relevance of semantic clusters that had been surviving multiple transitions from myth to folklore to literature; on the radical historicity of literariness and the need to consider it from a genetic perspective – all these disputes were formulating and deliberating one substantive issue: how should culture, and literature as part of it, relate to the challenges flowing from the accelerated accession to modernity during the Soviet 1930s. The political and intellectual stakes of articulating answers to this question were high, and so was the degree of sophistication amongst the best participants in these discussions, who – perhaps surprisingly for a regime we are wont to think of as ideologically monolithic – were turning their backs on vulgar sociologism and were exploring a range of theoretical alternatives within and beyond Marxism.

ИВАН МЛАДЕНОВ

Прагматизъм и литературен анализ

Възможно ли е един от най-сложните логически подходи във философията да бъде използван за целите на литературния анализ? Естественият отговор е, че ако бъде проведен съвестно и честно, няма причини да е невъзможно. За да бъде съвестен и честен който и да е анализ, той трябва да е цялостен или приложим към цялости, не да е верен за една и недоказуем за друга част от обекта си. Нека продължим с по-общите въпроси като стигнем до такива, разгледани и доказани в друго наше произведение[1].

Какво ново може да даде прагматисткият прочит на българската литература? Ще започнем с най-едрото обобщение: този прочит помага за по-точното ѝ вписване във философски и исторически контекст и за обобщаващи съждения за нейната природа. Защо това да е необходимо за българската литература, не е ли достатъчно разглеждането ѝ от чисто литературни и исторически позиции, от методите и теориите на литературен анализ, от критиката и социологията? И при съвсем леко вглеждане въпросът изветрява от съзнанието. Този прочит е гъвкав, способен да следва историческите и дори художествени извивки на литературата, да отделя и слепва значения в концепции, които съхраняват и пренасят смисъл във времето. Тогава да започнем с един радикален въпрос: „Има ли българска литература?“ Дали наистина той е толкова нелепо наивен, колкото изглежда на пръв поглед? След като видяхме, че литературата ни се заражда като преводна книжнина, *отклонена* от Византия за богослужебни нужди, проследихме всичките ѝ проявления като изпълваща ту едни, ту други модели със съдържание, което също е било заето от други литератури. След като от възникването ѝ до последния Яворов „лист отбрулен“, взет от прочуто стихотворение на Верлен[2], съдържанието ѝ не е *същностно българско*? След като се натъкнахме на тезата за *припомнена чуждост*, който тя на-

[1] **Младенов**, И. Отклонена литература. Прагматистки прочит. С., Парадигма, 2011.

[2] Най-вероятно от стихотворението *Chanson d'automne*, секция: *Paysages tristes*; цикъла *Poèmes saturniens* (1866). Но мотивът е широко разпространен в цялата френска символистична поезия, да споменем и българската, при Пенчо Славейков, в „Спи езерото“, например. Бел. Мари Врина-Николов.

трупва като всяка световна литература, макар и не с такава дебелина на „пласта"? А колко *разумно* е поставен въпросът? Защо тъкмо съдържанието да е българско, след като няма как да бъде зададен същият въпрос за моделите? Можем да „снемем" моделите и съдържанието като зададем неразумния въпрос, защо дори гърците не говорят за „античната литература" като за своя, национална, макар че те са единствените ѝ законни наследници? И това едва ли ще доведе до плодотворен резултат, защото има самозатворили се национални литератури, съществували хилядолетия, като повечето азиатски, например, японската. А кога тези затворени литератури са постигали прогрес, съизмерване с други, отчитане на успехи? Да опитаме от нов ъгъл, може ли нещо, определено като литература, да бъде същностно национално? Как при това да бъде разпознаваемо? След изследването, проведено в цитираната книга (*Отклонена литература. Прагматистки прочит*) отговорът е, може, *хипотетично*. С приближение, по-голямо или по-малко, една литература може да бъде наречена национална. Със „свободната" си от етническа идентичност част тя участва в общия процес на разпознаваемост между всички литератури. Такава е и българската, ако иска да ѝ бъде признат живот, *приблизителна*. Приблизително българска. Затова спокойно заема модели, сюжети, метафорика. За да получи преводимо, разбираемо за повече, народи значение. На свой ред, отдава, посредничи, понякога дори задава нови правила или утвърждава току-що въведени. Съществува във формата на хипотеза, това е литература-хипотеза или предположена литература. *С голяма вероятност я има*. Трябва да се задоволим с това, защото усилването на категоричността на утвърждаването ще предизвика унищожението ѝ, каквото биха извършили националистите, ако имаха власт. Такова, каквото вършат съвременни фундаменталисти навсякъде по света. Отричат се от „своята чуждост", затваряйки се в *етнически своето*, за да го бранят, както кучето *маркира* територията си, за да я пази като единствено „своя". И тя остава завинаги негова – с миризмата си.

В нашата книга назовахме българската литература, *отклонена*. Смятаме, че това е най-същностната ѝ черта, тя е *отвлечена, абдуктивна, хипотетична литература*. Обяснихме фигуративно как се случва това отвличане, запътването ѝ нанякъде и рязкото ѝ кривване от първоначалната цел. Така, преди да се утвърди като една от големите литератури на православния свят, тя е погълната от византийския, откъдето е произлязла, а след още малко време почти изчезва, удавена в мюсюлманския, като през целия период търпи трусове отвътре. Когато все пак се възземa през Възраждането с готовност да се влее като

една достойна, балканска литература в европейската традиция, всичко отново секва, потопено в азиатското варварство на комунизма с неговото зложелателство тя да се развива като *изконно своя* литература. Българската литература устоява на Вазов, след това на центростремителните сили на социалистическите идеи от началото на XX век за самозатваряне или завой към Русия, и макар и бавно, с много изоставане, на тихи струи тече към великото море на общата литература на народите. Цяла една традиция от нея може да се нарече *раблезианска*, съществуваща успоредно с официалната, последната, често опитваща руски или западни модели, но не с цената на подавяне на другата. Ако беше оставена да следва природното си течение, коритото ѝ днес щеше да е на пълноводна европейска река. Ако още малко продължим тази обичайна метафора, в момента българската литература тече като планински поток след буен дъжд, с много кал и мръсни примеси, а може би с люспици злато, това ще се види след време.

Но нека продължим с въпросите-прорези още малко, нека отговорим на неизменния *common-sense* въпрос, какво, ако приемем новата теза за *дъговидно отклонената българска литература*? Ще имаме схема-модел за задълбочено, правдоподобно обяснение на процесите в нея, разглеждани досега на парче. Ще я направим по-разбираема за Западната цивилизация, към която отскоро упорито доказваме, че принадлежим. Ще разбираме по-добре другите. Своето ще престане да ни се вижда лишено от „чуждост", а чуждото ще си припомняме много по-ярко. Много по-бързо ще създадем липсващите сега по-едри хипотези за антропологичната ни история, за социологията ни, за общото ни минало с други народи. Какво ако все пак, се усъмним в ефективността на новите тези с прекы въпроси, например, към „припомнена чуждост" като работещ модел за обяснение? Дали не обясняваме „универсално" с описанието му? Какво печелим с такова описание? Многопластовото представяне на разума не е ли твърде абстрактно и хипотетично? Още можем да продължим. Само че спираме.

Да опитаме да анализираме от прагматистка перспектива нещо недотам обичайно, поне на пръв поглед, нещо, за което не може веднага да се каже, че е от репертоара на авторите, които по навик се анализират, колчем се заговори за сходства с други литератури. Да вземем нещо от Пенчо Славейков, например от стихосбирката му „Сън за щастие" от 1907 година. Тази стихосбирка е от епохата „край на века", *der Zeitgeist*, „ар нуво", преминалия импресионизъм, надскочения натурализъм, задаващите се експресионизъм, дадаизъм, кубизъм. С една дума, как стои нещо толкова българско, като творчеството на Пенчо Славейков, на фона на

нещо толкова синестезийно, каквото е цялото изкуство около края на XIX и началото на XX век? Избираме първо „Спи езерото“ от 1898 година, заради типичността и краткостта му.

Спи езерото; белоствoли буки
над него свождат вити гранки,
и в тихите му тъмни глъбини
преплитат отразени сянки.

Треперят, шептят белоствoли буки,
а то, замряло, нито трепва...
Понякога му сал повърхнини
дълга́ от лист отронен сепва.

В анализа, който следва, ще се опитаме да приближим колкото се може повече произведението до прагматисткия прочит, като максимално го изчистим от неизбежния психологизъм. Преди всичко, ще се абстрахираме от растителната метафорика, много характерна за периода и за авторите. Известен като тромав стихоплетец, Славейков е много повече художник, разказвач или просветител, отколкото поет. С това казваме, че не на римите и музикалността разчита той обикновено. Така е и тук, където на пръв поглед просто рисува един пейзаж. Едно заспало езеро. Само че в „заспало“ вече има конотации и то, силни. Езерото мигом престава да е само „езеро“, ако е „заспало“. Така е и тук, това, което „спи“, са водите му, а водата е най-древен символ на познанието. Заспалост, на свой ред я препраща към „споменност“, към нещо, което съхраняваме, за да почерпим някой ден ново познание. Тази верига е толкова естествена, че не е необходимо анализаторско усилие, за да бъде доказана, нито особено прозрение, за да се спечели четящият за такъв анализ. Пред нас са няколко първи щрихи, нанесени с четка на художник, които обаче нищо не обагрят, единственият цвят е „бял“, т.е. отказ от цвят, на „белоствoлите“ буки. Този спомен не може да е обагрен, това ще му придаде определеност, следователно, бърза отминалост – това, което Славейков търси, е замръзналост, вечност, протяжност на мига до безкрайност, една *Първичност*. Защо този, като че ли твърде бърз извод? Защото първият стих внушава едно ясно чувство – на празнота и спокойствие. Езерото спи, то е тихо, дълбоко, отразява, но и поглъща, към него свеждат гранки дърветата, там се отразяват сенките, то всичко поема като бездънно. Спокойствието не е на застоялост, а на активно привличане-поглъщане-поемане-снемане-замиране-заспиване-замръзване. Всичко това, но, активно. Една чиста потенция, която може да породи нещо. Да, една качествена *Първичност*

(първата от 3-те категории на Пърс). Във втората строфа се сгъстява потенциалността до копнеж за нейното нарушение, т.е. до появата на нещо ново. Вместо пасивната картина с леко загатнатото за гранките „свождат", изведнъж се появяват два глагола един до друг: „треперят, шептят", успоредени още в следващия стихов ред с езерото, като това внушава приближаване между клоните и езерото. То и сега остава спокойно, но не със спокойствието на „съня", а с вътрешното напрежение и очакване на „замряло" и нетрепващо, означено дори с многоточие, с неизреченост. Това е мигът преди самоактуализираната поява на *Вторичността* (втората Пърсова категория), на Другото, на неизвестното, което плаши, но и привлича. Това е общата метафора за езерото, като тук гранките, клоните, сенките изпълняват ролята единствено на атрибути, чрез които е описано състоянието на езерото – чиста потенция от *качества*, която не може да съществува непреляла в нещо друго, затова е поставено многоточие – знакът за извършването на нещо, което ще доведе до друго състояние. Как, не е известно. Загатнато е – с приближаване на езерото към нещо неназовано. Можем да сменим оптическия център и да се попитаме, какво „вижда" езерото, което го прави да „застине"? Разбира се, все същите „гранки", клони надвесени, но и ... нещо неизречено, една готовност за пораждане, за съдбовна среща с нещо невидимо.

Следва отказ от назоваване, следва епизод на ново пораждане. Сякаш виждаме същото езеро след много години, дни или мигове, вечността няма измерител. Виждаме как същите води остават недокоснати, но и готови за нещо, дори когато случаен порив отбрули лист, набраздяващ неговото огледало. Това не е движението, случката, Другостта, срещата, която ще донесе новото, *Третото* (последната от трите категории на Пърс). Тъкмо това отрицание е подчертано с падането на листо върху неговата повърхност – тя ще го „сепне", но няма да го промени, няма да има трайност и да причини поява на нещо ново. Не миговете имат същност, а „Единственият Миг", който е самото състояние на езерото, неговата необозрима сегашност. Невъзможния копнеж по обгледна актуалност е нарисувал Славейков. Вечна сегашност, която се справя с всички пориви за промяна, защото е неизмерима спрямо тленното. Обещаваща, но не даваща. В която няма смърт, защото и смъртта е *снета*, обозряна, преживяна в дълбините си. Или, защото няма къде да се състои, водите нямат дъно, нито цвят, нито начало, следователно им липсва термин за край. Вечността може само да бъде бленувана, защото не може да бъде позната, затова няма завършващо действие, има многоточие, има наречие за повторяемост („понякога"), има жест на случване, който подчер-

това своята незначителност със самата си поява. Или – сънувана, нека си спомним името на стихосбирката, „Сън за щастие“. Отронеността (на листа) има ефект на ехо във вечността – и това ще се случи, и отново, и отново. А конкретността ще се копнее или отрича във водите на безкрайното познание, които са по-дълбоки от езерото и от самото познание. Ще достига до нова потенция, която няма да е нова, до ново раждане, което няма да получи смисъл, до ново заглъхване, което ще се усили, защото не може да спре. Ще се желае *Първичността*.

Така, това беше едно философско стихотворение. Да разгледаме сега едно конкретно, дори интимно, в което, обратно, мащабите са се свили до крайност – до една малка стая, „Во стаичката пръска аромат“ от 1894 година.

Во стаичката пръска аромат
оставена от тебе китка цвете,
тоз аромат душата ми в мечти
при теб унася, свидно мое дете.

И виждам те унесена в мечти
за мен, подпряла чело на ръцете...
Во стаичката пръска аромат
от теб оставената китка цвете.

Казахме *малка стаичка*, без това да е изрично упоменато от поета, но пък той е употребил умалително име. И тук има едно първо замахване с четката за полагане на най-горния слой „во стаичката пръска аромат“. Всъщност, каква четка, тук бои няма – има разпръскване на миризма, на неопределена миризма. А защо този глагол „пръска“, който и за тогава е малко необичаен за аромат? За да потисне всички други впечатления, за да наложи властно едно чувство – на неопределен мирис. Разпръснат аромат, изпълващ докрай малката стаичка, една сгъстена, наситена *Първичност*. Царството на чистите чувства, на чистата цветност или на чистите миризми, без те да са определени или опредметени, това е най-пълната дефиниция на категорията Първичност, дадена от Пърс. Това е мястото на *Qualia*, на чистите, неактуализирани качества. Така е зададена в стихотворението на Пенчо Славейков, така той въвежда мотивите, които след това ще въплъти. След властното „пръска аромат“ (не – ухае, мирише, дъхти) идва всичко останало. Научаваме, че ароматът е от „китка цвете“, оставена от любимата, т.е. ароматът се въплътява в конкретност. От неопределеното „аромат“ се е отделила „китка цвете“, характеризирана още веднъж като „оставена от теб“, очевидно, любимата, очевидно (подразбиращо се) ароматът е сладък, упоен, будещ спомен.

И споменът, и мечтата са от миналото, защото ароматът е *разпознат*, следователно, познат отпреди, той предизвиква унес, блян за повторение на нещо изживяно, което предстои. Така е подготвено платното за умелата графика или тежката боя на картината, която се появява от следващото двустишие: „И виждам те унесена в мечти / за мен, подпряла чело на ръцете...". От чистата потенциалност, от Първичността, е изникнала идеята за фикционалната Другост, или за реалния Аз на бленуващия поет. И той е побързал в последните две строфи отново да наложи фонова боя върху ясния пейзаж на мечтата, като пак я е затиснал с Първичността на чистото качество, но вече преминало през процеса на въплътяване, носещо следите на сдвоението и изгубената си невинност. *Първичността* е невинна, девствена, ако е непреминала през *Второто* и неопосредствана от *Третото*.

Това е всичко, защо не са необходими повече детайли, за да се постигне ефект на очарование и красота? Въпросът може да се обърне така: „Защо в картината *Жена в зелена рокля* (1866) Моне е нарисувал с такива детайли роклята на жената (бъдещата му съпруга Камий), а не е оставил никаква история на чувствата си"? И в единия, и в другия случай има плътно наслагване на едни материални ефекти за сметка на други, с каквито разполага артистът. При Пенчо Славейков това е римата, краткостта, инстинктът на описанието, който го е върнал към най-същностното движение/осъществяване на познавателния акт – от сферата на чистите потенции към опредметяване на мисълта. При художника, обратно – от пълната интерпретация – в картината жената е нарисувана във всички детайли на своята поява, до очакваното ѝ превръщане в знак-начало на нов интерпретационен процес. Това би станало още по-ясно от следващия цитат на Пърс, проясняващ как (ни се струва, че) улавяме идеите си.

Ние разбираме нашите собствени идеи само като протичащи във времето, и тъй като нито бъдещето, нито миналото, колкото и да са близки до нас, са сегашност, е толкова трудно да приемем нашите възприятия за онова, което преминава вътре в нас, колкото да го приемем като външни възприятия (CP 1.38).

Мечтата, блянът, сънят на Пенчо Славейков са споменни, затова са схематични, ароматът е онзи, който е оживил съзнанието му и го е върнал в мига, когато е бил щастлив. Има и още нещо, което е постижение на римите и ритъма. Думите и образите са попаднали в такъв точен ритъм, че в позата – замисленост-мечтание на момичето (което е наречено диалектно „дéме"), читателят със съвсем малко усилие ще провиди наслагването/смесването на двата образа, на мечтаещото момиче и на

поета, който я бленува. А с още малко – ще стигне до по-дълбока картина. В нея – в неясния образ, унесеността, съня и будното съзнание, оживено от забравен аромат, поетът разговаря със своя Аз. Защото Тя бленува за него така, както той би искал да я види, като в инкрустирана рамка, от която наднича спретната, баварска къщурка, с единствен прозорец, зад който за него мечтае тя. Целият този ефект възниква от гениалното разместване на думите и от неочакваното членуване на „оставена" от втория стихов ред на първата строфа, в „оставената" от последния. Тази *Първичност* (оставена) активно търси въплъщение в нещо друго и го намира в допълнения (имена) и сказуеми – тя е ту в „кutка", ту в „аромат" или в „пръска". В края тя се завръща към себе си, вече като удвоена със своята определена миналост – „оставената". Всички действия са се свели до новото състояние – опредметили са се в него, застинали са и са прекъснали връзки към каквото и да е очакване. В „оставената" миналостта е пълна, осъзната е невъзможността от сегашност на вече отминалия момент, хербаризирано е възприятието за сегашност и е будно единствено чувството за неясна тъга, копнеж към още един опит за безкрайно размегляне на мига. Копнеж към *споделена чуждост*.

Как изглежда всичко това в стиховедска терминология? Естествено, става дума за петостъпен ямб с 2-ра и 4-та пирихирани стъпки – идеалната симетрия в олекотяването на схемата. Втори и четвърти стих са каталектични (със сричка в повече), което придава изплъзващата се нежност на фразата, заради наличието на женски клаузули в римната схема (цвéте-гéме-ръцéте-цвéте). При „гéме" ударението е в неестествена позиция, ръце-те се членуват и стават „женски", цялото „женско" обръщане в римата тръгва от цвете-то. Ето в кои детайли се развива това „обръщане": „Ръце-цвете" и „любимата-дете". Защото е Тя, а не То! А в „Нея" изплува „Той", но не дори имплицитно, а като посока за „вярно отгатване" – абдуктивно.

Тъй като времето е *краевековно*, редно е да видим обобщено всички новости, които носи тази поезия по отношение на стиха. При Пенчо Славейков, в сравнение с Вазов, той е по-мекозвучен, по-лек, не така маршово ударен. Все същият петостъпен ямб или хорей, но с облекчена стъпка, по-свободен по отношение на броя на сричките. В „Спи езерото" има и свръхсемно ударение още в заглавието, което играе роля и на подземащо начало. Римуването вече не е стих по стих, а се отнася към цялото стихотворение, което е обрамчено в рими, например, в „Спи езерото", „глъбини" от третия стихов ред на първата строфа се римува с „повърхнини" от третия стихов ред на втората. Монотонността и моносемантизмът търпят поражение и на полето на метриката.

ДОБРОМИР ГРИГОРОВ

Литературната история между еволюцията и социологията (1920–1935). Роман Якобсон, Вилем Матезиус, Ян Мукаржовски

В статията ще разграничим две различни трактовки на литературната история в Пражката школа. Годините, отбелязани в заглавието, сочат две събития – пристигането на Р. Якобсон в Прага (10 април 1920)[1] и публикуването на „Бележки върху социологията на литературата“ на Ян Мукаржовски през 1935 г.[2] Изборът на датите се опира на две противоположни виждания върху ролите и функциите на историческото мислене.

Р. Якобсон пристига в Прага като убеден сосюрианец, тоест убеден в неизползваемостта и несъстоятелността на диахронния метод. И тъй като лингвистиката далеч не е единственото поле на неговите научни занимания, той прилага категоричната си позиция в новата наука поетика.

Ян Мукаржовски никога не е отричал познавателния потенциал на литературната историография. Напротив, в текстовете му, особено след хабилитацията му през 1929 г. („Май“ на Маха. Естетическа студия“), литературната история присъства все по-отчетливо (макар и косвено) като отправна точка, чрез нея той дефинира ключови понятия за литературоведския структурализъм (ценност, норма, вкус, читател и др.). Една година преди да пристигне в Прага, Якобсон допише книгата си „Най-новата руска поезия“, която освен с първото дефиниране на понятието *литературност* се цитира с острото и насмешливо отрицание на литературната история, която е методологически не-

[1] Най-пълната актуализирана библиография на Роман Якобсон може да открием в изданието на неговите лекции, посветени на историята на руския формализъм и изнесени пред студентите на Масариковия университет в Бърно през летния семестър на учебната 1935/1936 г.

[2] В първия брой на списание „Slovo a slovesnost“, новоучредения орган на Кръжока, вж. Mukařovský, Jan. Poznámky k sociologii básnického jazyka.// *Slovo a slovesnost* I, 1935, č. 1, c. 29–38.

способна да работи с художествени текстове. Литературните истории – нека припомним думите на Якобсон, приличат „преди всичко на полицията, която с цел да арестува определено лице, се заемаше с всеки случай и всичко, което беше в жилището, както и със случайните минувачи от улицата. Така за литературните истории всичко бе от полза – битът, психологията, политиката, философията. Вместо наука за литературата се създаваше конгломерат от доморасли дисциплини“[3]. У Мукаржовски необходимостта от историографски прочит на литературата е формулирана за първи път през 1929 г. – в тезите на Пражкия лингвистичен кръжок:

> *Изследователят трябва да се предпази от егоцентризма, тоест от анализа и оценката на поетическите факти от миналото или фактите на другите народи през зрителния ъгъл на своите собствени поетически навици и художествените норми, с които той е бил възпитан.* [...] Историята на поезията не може да проектира това явление във видоизменен вид, а да го реставрира в неговата първоначална функция, във връзка със системата, в която е възникнало явлението.[4]

Какво стои зад двете трактовки на литературната историография? Якобсон и Мукаржовски следват два противоположни модела на отношение към миналото в хуманитарните науки. За две от недетерминистките школи в литературознанието – руския формализъм и чешкия структурализъм – позитивизмът е еднакво необходим. У Ян Мукаржовски той е етап, който подлежи на детайлно преосмисляне и играе важна роля при конструирането на новата научна парадигма. А за Якобсон позитивистичната литературна история е също толкова необходима методология, чието отричане еманципира литературата и новата наука поетика. В Русия до края на XIX в. детерминисткото мислене се свързва преди всичко с образците на руския и английския позитивизъм. В Чехия „традиционната литературна история“, както дистанцирано я нарича Мукаржовски през 1935 г., се съдържа в трудовете на изкуствоведа, философа и литературния историк Иполит Тен. В сравнение със слабия интерес към Хърбърт Спенсър в чешка среда, в началото на XX век руските преводи на съчиненията му са многократно повече. По същото време младите специализанти Ярослав Вълчек и Арне Новак, без чиито трудове чешката литературна историография днес е немислима, се завръщат у дома след специализации в Германия,

---

[3] **Якобсон**, Р. Новейшая русская поэзия. Прага, Типография „Политика“ в Праге, 1921, с. 11.

[4] Teze Pražského lingvistického kroužku. *U základů pražské jazykovědné školy*. K vydání připravil prof. dr. Josef Vachek, Praha, Academia, 1970, с. 49–50. Курсив – Ян Мукаржовски.

но не носят образците на немската културно-историческа школа, а немските преводи на Иполит Тен[5].

Младият Якобсон отрича историографското мислене – то не може да се справи с предизвикателствата както на новата литература, така и на актуалните промени в хуманитарните науки. Неспособността на литературната история да описва и анализира поетическия език не е единственият мотив на отрицанието. Освен автономността на изкуството, отрицанието извежда на преден план несъвместимостта между изказа и предмета на изследването. Якобсон дефинира научното знание като телеология.

До началото на XX век литературната история се вписва в модел на научно мислене, в който всяка стъпка на изследването се определя от предварително зададен краен резултат. Успехът на учения зависи преди всичко от неговите личностни качества, а методологията се приема като доказано ефективна и сполучлива. Основната задача на историка е да овладее технологията на научния анализ, затова литературната историография е преди всичко techné, а историкът – посредникът, който опредметява, реализира потенциала на техниките. Изискванията пред литературния историк се обобщават в „етичния кодекс", съставен от Гюстаф Лансон. Етиката на добросъвестния учен съдържа следните качества: „безкористна любознателност, сурова честност, търпеливо трудолюбие, покорство спрямо факта, неподатливост спрямо вярата, непрестанна потребност от критика, контрол и проверка"[6]. От друга страна, увереността в безпогрешния метод на литературната история води до несъвместимост между предмета и метода на изследването. Противоречието означава пълно подчинение на материала спрямо доминиращия метод. За И. Тен английската литература и холандската живопис са еднакво подходящи като доказателствен материал в неговата обща теория на изкуството. А френската литературна история в трактовката на Г. Лансон има много повече сходства, отколкото разлики спрямо английската литература на И. Тен. Парадоксът на подобието се изразява в пълното игнориране на изследвания материал в името на методологията. В началото на XX век литературната история изглежда непроменима както поради убедеността в постижимия краен резултат на познавателния акт, така и поради утопичната обща и всеобхващаща познаваемост на света. Позитивистите реагират много по-чувствително на промяна в метода си, отколкото в материала

[5] **Bláhová**, K. České dějepisectví v dialogu s Evropou (1890–1914). Praha, Academia, 2009, с. 112–113.

[6] **Лансон**, Г. Методъ в исторіи литературы. Москва, Товарищество „Міръ", 1911, с. 22.

на изследването. Отказът на Якобсон от детерминистския историографски поглед върху литературата и изкуствата означава критика на знанието като утопия. Методологията според формалистите и структуралистите зависи преди всичко от специфичната вътрешна логика на изследвания предмет, науката е променлива система и всяка новост, артикулирана от поезията, може да се разпознае и опише от науката. Когато Б. Ейхенбаум пише своята кратка биография на формализма, той отговаря на упреците към школата и същевременно аргументира новата телеология, зад която застава и Якобсон през 1919 г.:

> Моментът на еволюцията е много важен в историята на формалния метод. […] Нямахме и нямаме никаква готова система или доктрина. В научната си работа ценим теорията само като научна хипотеза, с чиято помощ се откриват и осмислят факти, т. е. осъзнават се като закономерни и стават материал за изследване.[7]

В спомените си за ОПоЯз – „изследователският институт без средства, без кадри, без помощници", Шкловски иронизира „високия академизъм" – основната му характеристика е непроменливостта на методологическите позиции:

> Учениците на Б. де Куртене бяха хора, да кажем, свръхакадемични: те отплуваха от университета на далечно плаване, считайки, че вече са се запасили с инструментите за определянето на курса.[8]

И така, зад противоречивото отношение към литературната историография разпознаваме напрежението между автономността и историчността. В началото на XX в. това са две от ключовите характеристики, в които се мислят литературата и изкуството. Младият Якобсон поставя двете категории в постоянен конфликт помежду им с цел една от тях да получи превес. При пристигането си в Прага руският филолог все още не допуска друго съотношение между автономността и историчността на литературата освен пълната доминация на единия признак над другия. Преди да се стигне до 1935 г., когато Якобсон дефинира доминантата като *съ*-относителен конструктивен принцип в литературното произведение, през 1920 г. двайсет и четиригодишният учен убедително красноречиво подкрепя противопоставянето на синхрония и диахрония, въведено от Ф. де Сосюр. Лекциите по общо езикознание конфронтират подходите в лингвистиката и отричат

---

[7] **Эйхенбаум**, Б. Теория формального метода. Литература. Теория, критика, полемика. Ленинград, „Прибой", 1927, с. 116–117.

[8] **Шкловский**, В. Жили-были. Вспоминания. Мемуарные записки. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г. Москва, „Советский писатель", 1966, с. 110.

познавателната стойност на диахронията при изследването на езика. А този тип съотнасяне е изцяло идентичен с антиисторизма на младия формалист.

За бъдещата дейност на Пражкия лингвистичен кръжок решаващо значение има срещата на Роман Якобсон с Вилем Матезиус през септември 1920 г. След пристигането си в Прага, през юни Якобсон се запознава с бъдещия професор на Семинара по англицистика, а през есента на същата година е първата им работна среща. За нея Матезиус си спомня като значимо събитие в професионалната си биография:

> [...] всестранно информираният и необикновено способен млад руснак носеше от Москва стихиен интерес именно към такива езиковедски въпроси, каквито най-много привличаха и мен, и се превърна в необикновено силна подкрепа за мен с това, че показваше как и на други места тези въпроси са в центъра на научното дирене[9].

Сравнението на позициите, застъпвани от двамата учени през 1920 г., показва повече различия, отколкото сходства. Матезиус публикува първия си научен труд върху синхронията в лингвистиката през 1909 г., като по това време той я нарича статика[10]. До 1919 г. той не познава лекционния курс на Сосюр, тъй като войната е забавила пристигането на книгата в чешка среда[11]. Първото сериозно различие между позициите на Якобсон и Матезиус са пътищата, по които стигат до синхронната лингвистика. Ако за Якобсон пътят към отказа от диахронията минава през лекциите на Сосюр, за Матезиус от решаващо значение е обединяването на статиката и динамиката в анализа на социологията у О. Конт. Обединяването е описано от философа Т. Г. Масарик в книгата му „Основи на конкретната логика“ от 1885 г. Какви са различията между прочита на социологията у Масарик и езикознанието на Сосюр? На първо място, това е съдържанието, вложено в термина „промяна“. Според Сосюр, промените не са част от системата, тъй като те не влияят на нейната същност, а според Масарик историческата стойност на всяка промяна е значима за характера и актуалното състояние в социалната система. Втората разлика между социологията и лингвистиката е функцията на времето като фактор, определящ същността на изследвания предмет. Езикът у Сосюр може да се изследва само като атемпорална система, а синхронното описание е единственият път на изследването, тъй като

---

[9] **Матезиус**, В. Десет години Пражки лингвистичен кръжок.// *Homo bohemicus*, 2004, бр. 1, с. 17.

[10] **Mathesius**, V. O potenciálnosti jevů jazykových. // *Věstník Královské české společnosti nauk 1911–12*, třída filozoficko-historicko-jazykozpytná, č. 2, únor 1911.

[11] **Mathesius**, V. Paměti a jiné rukopisy. Praha, Karolinum, 2009.

моментът на речевия акт е единствената реалност в съзнанието на говорещия. Социологията се стреми към идеалните закони като основен мотив на познанието. Масарик припомня като пример за тази мотивация закона за развитието на човешкия дух според Конт – развитието е разделено на три етапа – от фетишизъм през политеизъм към монотеизъм. Идеалните закони (въпреки тяхната трудно постижима универсалност) и създаването на правила – без имена на общности и личности (както мечтаят социолозите през XIX в.), са исторически детерминирани. Още в зората на социологията законите, които тя формулира, се определят като „идеална предметна история". Тяхната функционалност се нуждае от времева ос, която не само демонстрира действието им, но и доказва валидността им. Сосюр се отказва именно от тази ос („ос на последователността") в името на конкретното знание върху езика, разположено върху „оста на настоящето".

Матезиус се посвещава на съпоставителния метод в езикознанието, следвайки дефинирания от Масарик консенсус между статиката и динамиката. Формулирането и отстояването на метода – в научна среда, доминирана от лингвисти младограматици, е изисквало истински стоицизъм. Въпреки това ученият никога не се отказва от взаимното допълване между историографското и аисторичното мислене. Именно в този избор е втората разлика в срещата на идеите, зад които стоят Якобсон и Матезиус през 1920 г. Резултатът е литературната историография на Матезиус. До срещата си с младия сосюрианец Якобсон – възторжено и убедително отричащ литературната история, той вече е написал и публикувал два тома от своята „История на английската литература" (Mathesius 1910, 1915), които хронологически подреждат текстовете от епоса за Беофулф до литературния Ренесанс и „Кентърберийски разкази". Практиката на литературния историк Матезиус е изненадващо сравнима с центростремителната концепция за литературния факт на Ю. Тинянов.[12] На първо място, английската литературна история – много скоро след И. Тен – се конструира преди всичко въз основа на работа с художествени текстове. На второ място, сюжетите на литературно-историческия разказ започват винаги от генеалогията на художествения текст и неговите първи интерпретатори. Контекстът на появата на всяко произведение е задължителен елемент от знанието за литературата. По този начин историята на литературата се натоварва с допълнителното изискване да служи като пазителка на паметта за историята на четенето. В този смисъл посланието на литературния историк се определя като непрестанно

[12] **Тынянов**, Ю. Литературный факт. Анархисты и новаторы. Ленинград, 1929, с. 5–29.

напрежение от търсенето на променящите се значения на литературното произведение. И Тинянов, и Матезиус отричат идеята за „вечните стойности“ или „непреходната значимост“ в литературата, тъй като тя е динамична система. На трето място, променливостта на динамичната система налага представата за литературата като автономна в своята вътрешна логика, но същевременно като зависима от нелитературни факти. Затова контекстуалното поле при Матезиус не се ограничава в затворената система (конструирана от Ю. Тинянов), а полага литературно-историческата ситуация в контекста на културната, стопанската или политическата история. Английската литература е поредица от сюжети, доказващи как реалният автор оцелява, а текстовете му се съхраняват благодарение на обстоятелства, стоящи далеч от литературата. „Напразни усилия на любовта“ на Шекспир е поръчана от кралския двор и се играе две години на кралската сцена. През 1592 г. избухва поредната чумна епидемия на острова, театрите са затворени и единствено кралят може да покровителства драматурга и неговата трупа. Актьорите и текстът преживяват поредното бедствие в Англия благодарение на щастливата случайност.

В заключение ще се върнем към съотношението между еволюция и социология. Научните позиции на младия Якобсон постепенно се променят през 20-те години на XX в. От крайното отрицание на историографския подход в началото на десетилетието той постепенно приема като допустима възможността за съжителството на синхронията и диахронията – доказателство за това е частта, която той подготвя за Тезисите на ПЛК. Отговорът на въпроса „що е поезия“ в едноименната статия от 30-те години минава вече през литературно-историческите полемики върху поезията на К. Х. Маха, като в текста си Якобсон допуска възможността литературност и реалност да си взаимодействат.[13] Отношението му към литературната история е идентично с концепцията за литературната еволюция у Тинянов. Якобсон кани лично Тинянов да представи еволюционната трактовка на литературата през зимата на 1928 г. на заседание на Пражката школа, като в този жест ще разпознаем много повече съмишленичество, отколкото просто приятелски жест. До 1938 г., когато бяга от Чехословакия, Якобсон остава верен на вътрешната еволюционна логика в литературата, която не доближава литературния ред до останалите културни редове. Така, когато през 1935 г. Мукаржовски предлага сближаването на литературната историография с методите на социологията, той закономерно следва подхода на Матезиус, за когото интерпретацията на литературата

[13] **Jakobson**, R. Co je poezie? // *Volné směry* XXX, č. 10, 12.6.1934, c. 229–239.

е социален (колективен у Мукаржовски) опит. От друга страна, социологията – в по-ранен етап съжителството ѝ с идеите на Пражкия лингвистичен кръжок – е не просто научен инструментариум, от който се нуждае структурализмът през 30-те години на XX в. Заимстваното от нея експериментално обединяване на статиката и динамиката създава научно мислене, което в името на нови парадигми прагматично обединява, а не отрича концепти. Така обръщането на Мукаржовски към социологията не е първото в историята на недетерминисткото мислене в Чехословакия. В спомените си Матезиус признава безспорното влияние, което социологията на Масарик оказва върху еманципирането на статиката в лингвистиката[14]. Социологията – дисциплината, която сполучливо открива консенсус между своите методи, определя научната етика на Матезиус. Авторитетът на опитния учен е моралната институция, която може да обедини младите му съмишленици, вдъхновени от синхронния метод. Бъдещият лингвистичен кръжок се създава независимо от пристрастията или антипатиите към диахронията и литературната история. Консенсусът, възприет от методологическите принципи на конкретна наука, се трансформира в модел на научната етика, чийто основен императив е толерантността. Така през октомври 1926 г. до председателя на научния форум, лингвиста и литературния историк Вилем Матезиус, може да застане заместник-председателят на кръжока Роман Якобсон, въодушевеният противник на литературната история и диахронията.

[14] **Mathesius**, Vilém. *Paměti a jiné rukopisy*. Praha, Karolinum, 2009, c. 213.

Гледни точки към проблема за рецепцията

Всяко енциклопедично или справочно издание, което има претенция да представи литературната теория на XX век, неминуемо обръща внимание на рецептивната теория и теорията на читателската реакция (тук те ще бъдат приведени под общ знаменател като теории, ориентирани към възприемателя, с цел избягване на дълъг исторически обзор). Десетилетия след пика си в Германия през 70-те и последвалия го англоезичен успех през 80-те, теорията на рецепцията все още продължава да търпи критики, корекции и признания, а едновременно с това и нови превращения. Настоящият текст ще скицира няколко от възможните гледни точки към рецепцията, които и до този момент битуват в интелектуалното поле като продуктивни и провокативни.

Значение на теориите, свързани с рецепцията

Доколкото всяка литературна теория е сама по себе си единствено една от многото гледни точки към литературното произведение и литературата, тя винаги е уязвима от позицията на други перспективи. Така и съвсем естествено рецептивната теория години наред също понася своите критики, най-осезателните от които в следните посоки: а) редукционизъм и пренебрегване на произведението за сметка на консумацията му; б) пределна субективност, в която съзнанието на индивидуалните читатели получава функцията да детерминира историята; в) недостатъчно внимание към различията в икономическия, образователния, културния бекграунд[1].

И все пак рецептивната теория има неоспоримо значение, международна притегателност и широки, разнообразни приложения. Синтезирана в една от безбройните литературнотеоретични енциклопедии, нейната значимост изглежда така: рецептивната теория е подбудила драматично уникални четения на литературните текстове, оказала е огромно влияние върху ограничеността на литературния канон: включила е нови обекти и нови гледни точки към литературата, разширила е

[1] **Murray**, Chris (ed.) Encyclopedia of Literary Critics and Criticism, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1999, vol II, Reception Theory, с. 925.

литературните вкусове и е обогатила жанровата допустимост, включвайки и т.нар. „ниска" литература, същевременно с това тя е една от първите теории, окуражили интердисциплинарен подход към четенето, откроила е имплицитната в текстовете роля на читателя, както и е насочила вниманието към социалния аспект на рецепцията[2].

Има и друга, по-емоционална гледна точка, на която навежда Патриша Харкин в текста си *The Reception of Reader-Response Theory* (2005). В днешно време, казва Харкин, е напълно нормализирана представата, че читателите произвеждат смисъл.

> Но тъй като това не е било винаги така, според мен е важно по-възрастните да си спомнят, а по-младите да си представят, колко изумително беше да чуеш това за първи път. Читателите произвеждат смисъл: читателите, а не само авторите, участват в активен процес на продукция-в-употреба, в който текстове от всякакъв вид – разкази, стихотворения, пиеси, сгради, филми, телевизионни реклами, дрехи, пиърсинг – биват възприети от своите публики не като склад на стабилно значение, а като покана да го произведат[3].

Рецепцията от гледна точка на медиума, през който се осъществява

Съществен дял от съвременните изследвания, свързани с рецепцията на литературата, се вълнуват от постъпателната загуба на позиции от страна на книгата спрямо конкурентните ѝ медиуми в условията на електронна култура. Нагласите към тези технологични промени варират от носталгия и съпротива спрямо подмяната на „книжката с мишката"[4]; през скептицизъм относно значимостта на случващите се трансформации; до ентусиазъм и дори апология на революцията, съизмервана по значимост с Гутенберговата.

Често преповтаряно общо място е опозицията между:

езиково; слово култура на книгата	Vs	визуално мултимедиен информационен модус

Елементите в тази опозиция биват разглеждани като „същностно различаващи се културни системи"[5] и „подмяна на централния медиум,

---

[2] Пак там, с. 925–926.

[3] **Harkin**, P. The Reception of Reader-Response Theory, College Composition and Communication, Vol. 56, No. 3 (Feb., 2005), с. 413.

[4] В духа напр. на **Birkerts**, Sven. The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age, Faber and Faber, Boston, 1994.

[5] **Протохристова**, К. Аксиология на четенето в постгутенберговото състояние. // **Кьосев**, Ал., Ковачев, О. (съст.) Четенето в епохата на медии, компютри и интернет.

през който функционира цивилизацията“[6].

Интересна алтернативна гледна точка е отказът от противопоставяне на двата елемента. В лекция на тема „Бъдещето на книгата и четенето“, изнесена в София на 4 юни 2010[7], Паскал Ларделие, например, третира подобна опозиция като поредния предразсъдък; според него не трябва да се противопоставят книга срещу екран, текст срещу образ, защото на екрана ние най-много четем. Цитирайки Мишел Мело, Ларделие твърди, че книгата си е в много добро състояние, подобно „мнимия болен“ на Молиер. Според него книгата е разтърсена от пиедестала си, но не е заплашена от смърт, както твърдят предразсъдъците спрямо нея, а напротив, намира се в много добра символна културна форма. Въпросните предразсъдъци включват например:

- статистиките, че се чете по-малко – тъй като парадоксално в днешно време излизат повече книги от когато и да било;
- разглеждането на интернет като враг на книгата – тъй като той по-скоро помага в разпространението и със създаването на онлайн библиотеки;
- разглеждането на интернет като развлечение и заплаха спрямо научната култура – тъй като интернет предлага неограничен достъп до култури, създавайки обаче особен вид неравенство, в което само хората с интелектуален капитал могат да се възползват компетентно от организацията;
- епохата без посредничество – заобикалят се редица роли (издател, книжар, т.н.), но новите медиуми създават сериозно техническо усложняване на процеса;
- предразсъдък за Ларделие е и самото умиране на книгата – неправдоподобно при положение, че навсякъде се изграждат нови библиотеки, правят се огромни инвестиции, създават се и медиатеки с мултимедийни продукти;
- получава се своеобразна сакрализация на книгата – според него тя нито умира, нито изчезва, а се сакрализира, пише се за книгите, история на книгата и прочие.

Независимо обаче дали промените в статуса на книгата се разглеждат като положително прогресивни, неутрално неизбежни или фатално отрицателни, факт е, че те изменят и самата рецепция на текста.

Сборник с доклади от международната конференция в чест на проф. Волфганг Изер. С., 2000, Фигура, 2003, с. 66.

[6] **Къосев**, А. Online култура, online природа. // **Къосев**, Ал., Ковачев, О. (съст.) Четенето..., с. 16.

[7] **Lardellier**, P. Ou vont le livre et la lecture? Публична лекция в Националната Библиотека „Св. св. Кирил и Методий“. София, 04.06.2010.

В емблематичния по тази проблематика в българска среда сборник „Четенето в епохата на медии, компютри и интернет“ (2003) Александър Кьосев вижда традиционната читателска активност, постулирана от рецептивната теория, като бледнеещо пасивна в сравнение с *интерактивността*, тъй като в мрежата читателят е освободен от „авторитета и целостта на произведението“, може да се движи в собствени посоки, да прескача граници, да гради диалози, и пр.[8]

И макар че тази предела свобода на интернет пространството наистина теоретично изглежда като сбъднатата мечта на всички ориентирани към читателската рецепция и интертекстуалността теории, бих си позволила да добавя още две съществени особености:

- поради своята динамика и пренаситеност, интернет културата създава сериозна нетърпимост към дългите текстове – с това тя привилигирова жанрове като кратки стихотворения, фрагменти и всякакъв вид остроумни мисли, недълги блогови наблюдения, статуси на моментни състояния и пр.
- поради основните си разпространителни канали „like“ и „share“, интернет културата популяризира или маргинализира по начин, който на пръв поглед изглежда демократичен, репрезентативен и активен, но всъщност е дълбоко ограничен и пасивен, защото затваря всякаква потенциална читателска активност просто до еклектично пресяване на препоръчани популярни „хитове“.

Рецепцията от гледна точка на средата, в която функционира

Към казаното в предната точка трябва да се добави и прогресивно увеличаващата се несамостоятелност на литературата, принудеността ѝ все повече да съществува в среда на синкретични явления и маркетингови продукти. В този смисъл би било некоректно да се говори както за литературата като чист затворен обект на изследване, така и за рецепцията като запазена марка единствено на литературната теория.

Рецепцията отдавна се е превърнала във важна призма за т.нар. културни изследвания (Cultural Studies). Тук могат да се търсят продълженията на линията, прокарана от емблематичния текст на Стюърт Хол „Encoding/Decoding“ (първоначално публикуван като „Encoding and Decoding in Television Discourse“ през 1973)[9], в който активната интер-

[8] **Кьосев**, А. Online култура, online природа. // Кьосев, Ал., Ковачев, О. (съст.) Четенето…, с. 22–24.

[9] **Hall**, S. Encoding/decoding. // Centre for Contemporary Cultural Studies (Ed.): Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, Hutchinson, London (1972–79), 1980, с. 128–38.

претация чрез релевантни кодове се акцентира като модел, приложим към масовата комуникация. За Хол „декодиранията не следват неизбежно от кодиранията" и декодиращият има роля, не по-малко значима от кодиращия[10]. Макар текстът на Хол да разглежда комуникативните взаимодействия по отношение на телевизионните формати, подобна визия повлиява силно и трайно на Културните изследвания.

Емблематична за приложението на рецептивната теория спрямо театъра е книгата на Сюзън Бенет „Theatre audiences: a theory of production and reception" (1990). Самата Бенет посочва като отправни точки на теорията си (представени в раздел от 65 страници) от една страна Брехт, а от друга теорията на читателската реакция (Reader-Response Criticism, в лицето на Холанд, Фиш, Изер, Яус), която според нея незаслужено пренебрегва драматичния текст и представление[11]. Бенет изследва публиката като културен феномен – и теоретично, и като практически реализации, и като интеркултурни взаимодействия. Друг емблематичен пример е книгата „Theatre and Audience" (2009) на Хелън Фрешуотър, която отива по-далеч в търсенето на въздействения и трансформационен потенциал на театъра, както на различните типове включвания и участие от страна на публиката[12].

Сред изследователските полета, които обръщат внимание на рецепцията, са и изследванията на популярната музика (Popular Music Studies). Многобройни са примерите и посоките на изследване на възприемателя. Сред традиционните любимци, използвани за основа или отмласкване, са Бахтин, Адорно, Барт, Кръстева, Еко. Като многокомпонетно изкуство популярната музика представлява динамична среда, в която функционирането на рецепцията има множество призми: музикална, поетическа, гласова, жанрова, социологическа, психологическа, икономическа, семиотична, политическа, и пр., и пр. Любопитен пример е опитът на Филип Таг да разработи система за изследване на музикалната рецепция чрез тестове, базирани на свободни асоциативни процедури, и класификация на т.нар. VVAs („вербално-визуални асоциации, т.е. единни концепти, извлечени от тестовите реакции"), която дава възможност за подреждане на индивидуалните реакции и оформяне на надиндивидуални изводи[13].

Тъй като настоящият текст не търси изчерпателност, няма да се

---

[10] Пак там, с. 136.

[11] **Bennett**, S. Theatre audiences: a theory of production and reception, Routledge, London and New York, 1997, с. 20.

[12] **Freshwater**, H. Theatre and Audience, Palgrave Macmilan, 2009.

[13] **Tagg**, Ph. VVA Classification Resources. http://tagg.org/teaching/analys/VVATaxonomyResource.html, updated 2010-06-14.

спирам на всички изкуства и области, в които подходите, ориентирани към възприемателя, намират приложение. Можем да ги открием във всички среди – не само в очевидните като музика, театър, кино, визуални изкуства, пр., но и в по-неочаквани като например специфичната „Landscape Architecture" (градинска или ландшафтна архитектура) на Джон Диксън Хънт, който прилага рецептивната теория към изследването на градините, твърдейки, че тяхното значение произлиза от начина им на възприемане и се формира и трансформира с течение на епохите според различната рецепция[14].

По отношение на нагласите спрямо рецепцията от гледна точка на средата, в която функционира, за подходяща илюстрация може да послужи онлайн списанието PARTICIP@TIONS, Journal of Audience & Reception Studies[15]. От уводната редакторска статия на първия брой (Volume 1, Issue 1, November 2003) научаваме, че за авторите публиката и изследването на рецепцията е от значение за всеки, който се занимава с медии, икономика, социология, психология и изобщо с което и да е поле на културните изследвания[16].

Редакторите на списанието посочват следните причини за неговата поява:

1. Изследванията на публиката и рецепцията имат нужда от платформа; за тях се говори от години, но без форум академична дискусия на предпоставките, методите и резултатите им;
2. Необходимо е осмисляне на историята на изследванията на публиката и рецепцията;
3. Вярват, че въпросът за публиката и рецепцията е политически – те съществуват в публичната сфера, съвсем рядко са частни. По целия свят понятията публика и рецепция не само се употребяват, но често с тях се и злоупотребява по различни причини: проучванията на общественото мнение се използват за начало на войни, свидетелските показания пращат хора в затвора, телевизионното гласуване подковава медийни кариери. Списанието иска да се занимае с мази повсеместност на vox populi, да изследва политическите употреби на публиките и рецепциите политически.
4. Амбицията на изданието е интердисциплинарна – да събере изследванията на публиката и рецепцията в различни дисциплини:

[14] **Hunt**, John Dixon. The Afterlife of Gardens. University of Pennsylvania Press, 2004.

[15] http://www.participations.org

[16] **Barker**, M. & **Mathijs**, E. Introduction: Maintaining a Sense of Wonder. Particip@tions, Volume 1, Issue 1 (November 2003), http://www.participations.org/volume%201/issue%201/1_01_editorial.htm.

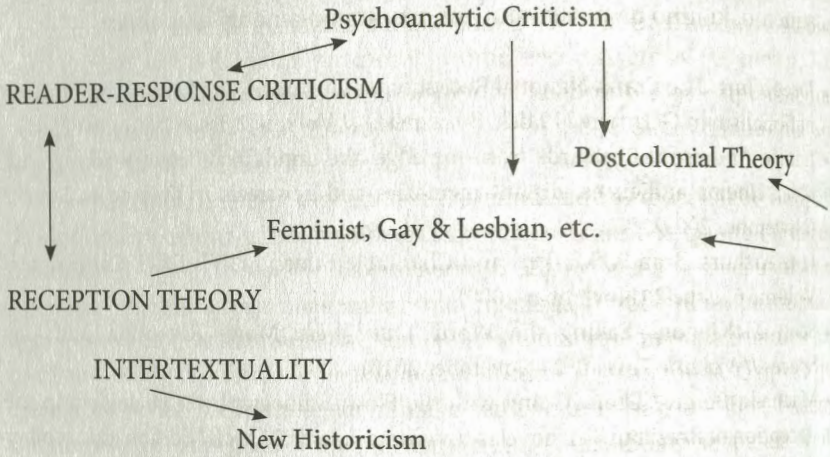
от традиционния диапазон на медиите (телевизия и филми), към museum audiences, theatre reception, festival publics, visitor studies, studies of interactive and participative audiences. Това многообразие би трябвало да донесе взаимно оплождане на подходи и теории, а и разтвори херметическата затвореност на академичните изследвания.

Ето и няколко произволно избрани заглавия от различни броеве на списанието, които да илюстрират тематичната му широта:

- Joseph Jurt. The Trans-National Reception of Literature: The Reception of French nationalism in Germany (19 век, Зола, т.н.) // Volume 2, Issue 1 (August 2005)
- Louise Anderson, Postcards from the edge: the untidy realities of working with older cinema audiences, distant memories and newsreels // Volume 6, Issue 2 (November 2009)
- Jane Arthurs. Brands, Markets and Charitable Ethics: MTV's EXIT Campaign // Volume 6, Issue 2 (November 2009)
- Scott McKinnon. Taking the Word 'Out' West: Movie Reception and Gay Spaces // Volume 7, Issue 2 (November 2010)
- Machado-Borges, Thaïs. Going with the Flow: Ethnography & Dialogism in the Reception of Brazilian Telenovelas // Volume 3, Issue 2 Special Edition (November 2006)
- Olivier, Vanhée. Reading Harry Potter: A personal and collective experience // Volume 5, Issue 2 Special Edition (November 2008)
- Steiner, Ann: Private Criticism in the Public Space: Personal writing on literature in readers' reviews on Amazon // Volume 5, Issue 2 Special Edition (November 2008)
- Pedersen, Sarah. Now Read This: Male and female bloggers' recommendations for further reading
- Huion, Patricia. Six Research Reports, Five Repertoires, One Repertoire Matrix: Talking about contemporary reading group experiences
- Shakuntala Banaji. ‚Seduced ‚Outsiders' versus Sceptical ‚Insiders'? Slumdog Millionaire Through its Re/Viewers' // Volume 7, Issue 1 (May 2010)
- Richard Butsch. Crowds, Publics & Consumers: Representing English Theatre Audiences from the Globe to the OP Riots' // Volume 7, Issue 1 (May 2010)
- Ann R. David. Dancing the diasporic dream? Embodied desires and the changing audiences for Bollywood film dance // Volume 7, Issue 2 (November 2010)
- Jeanette Monaco. Memory Work, Autoethnography and the Construction of a Fan-Ethnography // Volume 7, Issue 1 (May 2010)
- Esteban del Rio. Consuming and Contesting Latinidad: Audience Research and Cultural Capital' // Volume 7, Issue 1 (May 2010)

Рецепцията от гледна точка на субекта – реципиент

Без ни най-малка илюзия, че широтата на литературнотеоретическото поле подлежи на разтребване, предлагам следната схема като несъвършен опит за онаглеждане на решетката от взаимни влияния, свързани с рецепцията от гледна точка на субекта – реципиент.



И наистина, някои от основните принципи на рецептивната теория, а именно, че значението е изцяло зависимо от контекста и че няма предварително съществуващо литературно значение, а че то трябва да бъде уговорено, са в сърцевината на повечето най-нови подходи към литературната критика[17].

Сред тях специално отбелязване заслужават полетата на постколониалната теория, феминизма и джендър изследванията, и новия историзъм, които политизират, социологизират и историзират четящия субект и насочват вниманието към неговата съпротива. През тези полета „теорията на четенето все повече се превръща в теория на неговата политическа, родова и етническа маркираност“[18].

Многобройни са примерите за превращенията и отзвуците на рецептивноориентираните подходи във въпросните полета. Някои от тях[19] са например продължението на Яус от страна на Джейн П. Томп-

---

[17] **Murray**, Ch. (ed.) Encyclopedia of Literary Critics and Criticism, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1999, vol. II, Reception Theory, с. 925.

[18] **Панчева**, Е. Теория на читателската реакция. // **Панчева**, Е., Личева, А., Янакиева, М. Теория на литературата. От Платон до постмодернизма. С., Колибри, 2005, с. 392.

[19] Цит. в Murray, Ch. (ed.) Encyclopedia..., с. 925.

кинс с настояването, че историческата ситуация на читателя не само влияе на индивидуалното му гледище към творбата, но и произвежда текста, или пък изследването на Джудит Фетърли върху ефектите на четене на различни текстове върху жените. Интересен и провокиращ обзор върху тази проблематика предлагат главите „Readers and Reading", „Reading as a Woman" и „Stories of Reading" от книгата *On Deconstruction* (1982) на Джонатан Кълър[20].

Не на последно място гледната точка на субекта-реципиент е обвързана и с интертекстуалността. Възстановяването на авторовата позиция като активна съпротива от джендър или постколониална позиция е огледално отразено и в реакцията на възприемателя. Тук особено удачен пример е практиката на т.нар. „writing back" (грубо преведено като „връщане чрез писане" в смисъла на отмъщение) спрямо по-ранни, обикновено канонични, произведения[21]. Подобна нагласа поставя възприемателя в особено положение на интертекстуален бунтовник, едновременно с това доказвайки, че гледните точки към проблема за рецепцията винаги могат да се множат и трансфомират, дори дълги години след пика на теориите, от които произлизат.

[20] **Culler**, J. On Deconstruction. Cornell University Press, Ithaca, 1982.

[21] За примери вж. **Murray**, Ch. (ed.) Encyclopedia..., vol I, Intertextuality, с. 560.

ТОДОР ХРИСТОВ

Единствата на теорията[1]

Първоначалната цел на този текст бе да обясни един странен начин на дефиниране на литературата, вероятно изобретен от Тери Игълтън. Ще го илюстрирам с пример от относително нов учебник по литературна теория:

> [Тъй като] има много теории за литературността ... засега ще приемем най-простата възможна дефиниция, че литературата в действителност е това, което изучава теорията на литературата[2].

Тази дефиниция на литературата би била възможно най-простата, само в случай, че предметът на теорията на литературата може да бъде просто дефиниран.

Да си представим дефинирането на предмета на литературната като игра на въпроси и отговори, в която едната страна пита какъв е той, а друга опитва да даде удовлетворителен отговор. Тази игра може да бъде играна в различни контексти. Може да бъде играна например на конференция, посветена на предмета на литературознанието. Може да бъде играна от самотен изследовател, който опитва да отговори на собствените си безпредметни въпроси с дългогодишен неуморен труд. За съжаление, както знаем, подобни игри рядко дават прости отговори.

При все това не е трудно да се досетим за контекст, в който въпросът за предмета на литературната теория има прост отговор – преподаването ѝ в университетите. В този контекст отговорът на въпроса за предмета на литературната теория е предметът литературна теория.

Стратегията на дефиниране на литературата посредством предмета на литературната теория би могла да има смисъл единствено в този контекст. Впрочем струва си да се отбележи, че тя се използва предимно в учебници, и че авторите на учебници са се видели принудени да прибягнат до нея, защото жанрът е изисквал от тях такъв отговор и същевременно той не е могъл да бъде извлечен от каноничните теоре-

---

[1] Статията представя резултати от работата по проект „Трансформации на социалните науки в обществата, основани на знанието“, осъществяван с подкрепата на програма „Млади учени“ на Фонд „Научни изследвания“.

[2] **Millner**, A., J. Browitt. Contemporary Cultural Theory. Routledge, 2002, с. 3.

тични жанрове от рода на изследванията, книгите или статиите (поточно, от тях не е можел да бъде извлечен непротиворечив отговор).

Преподавателите по теория на литературата се намират в сходна ситуация, защото всеки нов семестър ги принуждава да отговарят какъв е предметът на литературната теория, при това не само пред себе си или пред студентите, не само в прословутата уводна лекция, но и пред всички онези власти, които се преплитат в институционалното поле на университета (акредитационната агенция, програмният съвет на факултета, катедрата, университетската общност, професионалната общност, институциите, предлагащи стипендии, финансиране, престой в чужбина).

За разлика от авторите на учебници обаче, преподавателите отговарят на въпроса за предмета на литературната теория преди всичко с документи – програмата и конспекта. Тези документи дефинират предмета на литературната теория посредством няколко прости операции. На първо място, те изключват второстепенния материал, при това подчинявайки се на едно контекстуално ограничение, според което обемът на първостепенния материал трябва да бъде такъв, че да може да бъде преподаден в рамките на семестъра. На второ място, те артикулират първостепенния материал, канона на теорията, като 15 лекции или изпитни въпроси (разбира се, тук се опирам на собствения си опит, но конкретният брой на въпросите едва ли има значение). Накратко, предметът литературна теория бива артикулиран в съответствие с прагматичните изисквания на преподаването, като учебни единици.

Артикулирането на учебните единици като правило следва два основни принципа – на проблема и школата. Но след средата на 1990-те години както в българското, така и в англоезичното преподаване на теория, вторият от тези принципи придобива все по-голяма сила. Причината за това е, че проблемите все повече изглеждат фалшиви единства. Да вземем един относително литературен проблем като жанра. Дори да има предпочитана теория за жанра, преподавателят не би могъл да мисли или представя тази теория като единствена. Но от друга страна, не може да преподава различни теории, без да артикулира допълнително проблема за жанра в съответствие с принципа на школата, тъй като различните теоретични школи наричат жанр твърде различни неща, и тъй като не съществува метатеория, способна да осигури взаимната преводимост на различните теоретични езици. В резултат на това в рамките на учебната единица „жанр" обикновено възникват микроединици като „деконструктивистката концепция за жанра", „феноменологическата концепция за жанра" и

т.н. Впрочем принципът на школата също често бива допълнително артикулиран на микроединици, например автори.

В „Археология на знанието" Фуко изброява няколко разпространени дискурсивни единства – авторът, обектът, текстът[3]. Дискурсът на литературната теория има още едно ключово единство – школата. Бихме могли да приемем, че това единство функционира приблизително по същия начин, както автора, като свръхавтор, който позволява един архив от изказвания да бъде приписан на субект, което на свой ред позволява този архив да бъде свързан с определен исторически момент, приблизително както литературният автор позволява определени творби да бъдат свързани с момент от литературната история[4]. Наред с това свръхавторът на литературната школа позволява да бъдат описвани отношенията на конфликт, допълване, пародиране, между съответния архив и архивите на други свръхавтори; накрая, литературната школа позволява съответният архив да бъде коментиран, така че да се разкрие отвъд разпръснатостта на изказванията му принципът на тяхното единство (да речем преминаването отвъд затвореността на структурализма или аполитичността на постструктурализма).

Не е трудно това понятие за школа да бъде критикувано, като се покаже, че то в крайна сметка представлява фалшиво единство, че съществуват ключови автори, които не могат да бъдат свързани с школи, от рода на Фуко, Дельоз или Рансиер, че всяка теория е всъщност теории, и свеждането ѝ до школа опростява вътрешната ѝ противоречивост, че обединяването на теоретическите текстове в школи в крайна сметка води до изграждането на един голям разказ за историята на литературата.

Но съществуват по-дълбоки основания да опитаме да мислим теорията отвъд школите. Ще опитам да изясня тези основания, като представя накратко един дебат от последните години, в чийто лозунг присъства донякъде странният термин посттеория.

Дебатът бе задействан от публикувания през 1999 г. сборник „Посттеорията: Нови теоретични направления", включващ докладите от едноименна конференция, организирана от Единбургския университет[5]. Основният аргумент, артикулиран от конференцията, може да бъде сведен до следното:

> През 1990-те теорията е изгубила онова, което я прави теория, защото се е превърнала в дисциплина. Ключова роля за дисциплинирането на теоретичното знание е изиграло институционализирането му в университети-

[3] **Фуко**, М. Археология на знанието. С., Наука и изкуство, 1996.

[4] **Фуко**, М. Що е автор? // *Литературен вестник*, 1991, бр. 21.

[5] **McQuillan**, M. (ed.) Post-theory: New Directions in Criticism. Edinburgh UP, 1999.

те. Това институционализиране е съвпаднало с въвеждането на два нови принципа на оценяване – research assessment, изследователската оценка на студентите, и quality assurance, акредитацията, позволяваща оценката на преподавателите. Тези нови принципи на оценяване са повлияли преподаването на теория, защото от една страна тя е станала ключова за всеки студент, който трябва да пише изследователски текст, но от друга вече се е налагало тя да бъде преподавана по начин, превръщащ я в относително прост инструментариум, който да може да бъде овладян за семестър и прилаган в рамките на едно двуседмично изследване. Акредитацията от друга страна е довела до съревнование, изискващо от професионалната общност да пише много и бързо; в крайна сметка и двата принципа на оценяване са предизвикали превод на теорията на езика на институционалната практика, в съответствие с налаганите от нея времеви и стратегически ограничения. Този превод е станал възможен благодарение на дискурсивния механизъм на школата, посредством дестилирането на теорията до школи. Това дестилиране не просто изкривява теорията, то е начинът, по който се прави теория днес. Но освен това то е проблем, защото е несъвместимо с етоса на теорията, който предполага да се поставят под въпрос основанията на хуманитарните науки. За да се справим с този проблем, трябва да минем отвъд теория, да се занимаваме с пост-теория, в двойния смисъл на онова, което идва след и което стои зад теорията (приблизително съответстващ на начина, по който Лиотар мисли постмодернизма). Казано по друг начин, ако перифразираме идната демокрация на Дерида, трябва да се занимаваме с идната теория.

Единбургската конференция върху пост-теорията представя преди всичко позицията на онзи дял от професионалната общност, който се възприема като повече или по-малко свързан с деконструкцията (в нея участват ключови имена като Джофри Бенингтън, Кристофър Норис, Никлъс Ройл, Катрин Белси, макар да е направен опит да бъдат включени перспективите на постмарксизма, феминизма и рефлексивната социология на Бурдийо). На следващата година друг дял от професионалната общност провежда конференция за пост-теорията и публикува сборник с относително непреводимото заглавие *What's Left of Theory* (2000). Замисълът на сборника е да обяви възникването на нова политическа критика, преминала отвъд теорията, към една принципно нова констелация на литература, критика и лява политика; минаването отвъд теорията е станало необходимо, понеже високата теория, артикулирана като серия от школи, се е оказала неспособна да мисли собствената си историчност (вследствие на което се е превърнала в набор от универсални инструменти, приложими към всеки контекст, във всяка историческа и културна ситуация).

Консервативният дял от професионалната общност възприема тези два сборника като признание от страна на самите теоретици, че

теорията се е оказала в крайна сметка временно явление, което е на път да си иде, отстъпвайки мястото си на вечните начинания на естетиката, филологията, хуманизма, марксизма. Ще посоча само няколко от най-известните текстове, защитаващи една или друга версия на тази позиция – „Четенето след теорията“ на Валънтайн Кънингам (2002), „След теорията“ на Тери Игълтън (2004), „Новата естетика“ (D'Amico 1998), „Животът след теорията“ (Payne, Schad 2004), „Критически изследвания: Пост-теория, култура и критика“ (Callus, Herberchter 2004). Ще илюстрирам консервативната с основния аргумент от „Четенето след теорията“ на Валънтайн Кънингам[6]:

> Триумфът на теорията след 1970-те е върнал преподаването на литература в същото положение, в което го е заварил Айвър Ричардс. Днес студентите са не по-малко неспособни да четат литературни текстове от неговите прословути студенти. Причината за това е, че разноречието на теоретичните школи в крайна сметка принуждава студентите да правят избори между понятия, изследователски стратегии, модели на аргументация, които изглеждат еднакво приложими към всички текстове и поради това могат да бъдат избирани не откъм самите текстове, а единствено откъм допълнителни съображение от рода на политиката на изследване. Теоретичните школи е трябвало да изострят зрението ни за литература, но вместо това са се оказали непрозрачни. Единственият изход от това положение е връщането към самите текстове посредством практикуването на близко четене. Близкото четене би могло да ни върне усета за онова, което е стояло в основата на четенето на литература преди нашествието на теорията – моралните и хуманистични ценности, тактът и вниманието към текста. Разбира се, всяко четене се основава върху теория, но да минем отвъд теорията не означава да я забравим, а да открием начин да я свържем със сърцевината на великата западна традиция.

Тук няма да се опитвам да оценявам тези аргументи за минаването отвъд теорията. Но ще опитам да резюмирам логиката на дебата, опирайки се на вероятно най-важния текст от този дебат, „Бъдещето на теорията“ на Жан-Мишел Рабате[7], след което ще опитам да предложа решение на основния проблем, пред който ни изправя тази логика.

Рабате описва дебата за пост-теорията, опирайки се на теорията на Лакан за четирите дискурса, върху които се основава всяка социална връзка[8]. Както е известно, основата на тези дискурси е този на господаря. Лакан го изяснява, изхождайки от един постулат на тогавашната

[6] **Cunningham**, V. Reading After Theory. Wiley-Blackwell, 2002, с. 3–37.

[7] **Rabaté**, J.-M. The Future of Theory. Wiley-Blackwell, 2002.

[8] **Lacan**, J. On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge. Norton, 1998, с. 21; **Lacan**, J. The Other Side of Psychoanalysis. Norton, 2006, с. 23–25, 118.

семиотика – всяка семиотика артикулира цялата семантична вселена; но тъй като тази семиотика е съставена от ограничен брой елементи, а семантичната вселена е безкрайна, тя неизбежно съдържа поне един знак, който обозначава необозначеният остатък от вселената и следователно онова, което остава в излишък спрямо всеки знак, което е нещо повече от знак, оттук в крайна сметка – самото отсъствие на знак. Дискурсът на господаря се основава върху тъкмо такива знаци на неозначеното. Тъй като субектът никога не може да бъде сведен до знак, тъй като той винаги е нещо повече от знак, той може да бъде означаван единствено със знаците на господаря. Но в такъв случай всяка идентичност се гради върху идентифицирането на себе си със знака на господаря (най-малкото защото всяка идентичност може да бъде представена под формата на изказване „аз съм x", където аз означава азът, а *x* – онова нещо-повече-от-знак, с което той се идентифицира). Но всяка подобна идентификация неизбежно дава остатък, обектът *a*, екскрементът, онова, което не може да бъде идентифицирано със знака на господаря. Останалите три конститутивни дискурса опитват по един или друг начин да се справят с това малко *a*. Всъщност от тях ни интересуват само два – тези на университета и хистерията. Първият от тях опитва, опирайки се на определена мрежа от означаващи, да артикулира неидентифицирания остатък на малкото *a* така, че да го впише в определен дискурс на господство. Вторият, дискурсът на хистерията, настоява върху разликата между това малко *a* и дискурса на господаря. Според Лакан той може да бъде сведен до въпроса „защо да съм това, което казвате, че съм", до настояването върху това, че дискурсът на господаря не е успял да означи нещо, и тъкмо то е реалното себе си.

И тъй, основната теза на Рабате е, че теорията възпроизвежда дискурса на хистерията, и че институционализирането на нейния хистеричен дискурс в университетите е довело до хистеризирането на самите университети. Дебатът за пост-теорията е ефект на тъкмо това хистеризиране, защото всички аргументи в този дебат могат да бъдат сведени до посочването на някакъв остатък, който дискурсът на теорията не е успял да включи, и който в крайна сметка е реалността на литературата – близкото четене, политическата критика, проблематизирането на основанията, ценностите на хуманизма и традицията.

Ако приемем това описание на дебата за пост-теорията, би следвало да видим в него един възлов проблем – как е възможно да бъде институционализиран един хистеричен дискурс, как е възможно да бъде превърнат в дискурс на университета, без да престане да бъде себе си.

Съмнявам се, че е възможен универсален отговор на този въпрос. Ко-

гато в началото на 1970-те теорията започва да навлиза в университетите като един нов господарски дискурс, означаващ онова, което дотогавашното университетско литературознание не е било в състояние да означи, предизвиквайки у смутената академия въпроса „защо казвате, че нещата стоят така, както казвате", хистеризиращият ефект на теорията изглежда някак естествен, и дискурсивният механизъм на разделението по школи допринася за това, позволявайки на теорията непрестанно да казва нещо друго (впрочем една отслабена форма на този хистеризиращ ефект на школите може да бъде наблюдавана и днес у студентите, които се питат как е възможно в една научна дисциплина да съществуват разногласия по всички важни въпроси).

Днес школите са се превърнали в ключовия механизъм, осигуряващ трансформирането на хистеричния дискурс на теорията в университетски дискурс. Поради това можем да останем верни на духа на теорията, единствено ако минем отвъд тях. Но с какво можем да ги заменим? Как да продължим да произвеждаме със средствата на теорията онзи хистеризиращ дискурс, който тя е произвеждала до средата на 1990-те, при това в рамките на университета? С други думи, как да преподаваме теория без школи? Как да артикулираме предмета теория и следователно предмета на теорията, без да прибягваме до големите единства на школите?

Според мен си струва да опитаме да мислим предмета на теорията като особено знание, продукт на своеобразна революция в хуманитарните и социалните науки, сравнима с революцията, предизвикана от раждането на клиниката; особено знание, позволяващо да се виждат симптоми там, където преди са били виждани само естествени и лесно разгадаеми знаци; знание, несъвместимо с естествената нагласа. Харълд Гарфинкъл е сравнявал ситуациите, в които запазваме естествената си нагласа, с айсберг, от който е видима само една десета, докато останалите девет десети остават под водата, виждани, но незабелязвани[9]. Теорията може да бъде мислена като особен род знание, насочващо поглед към тези незабелязвани девет десети, откриващо следите им в забелязваното. Историята на теоретичното знание може да бъде преподавана, като се артикулира с употребите му, неговите практики и дисциплини. Единствата, върху които би се основавал артикулираният по този начин предмет на теорията, не биха забранявали школите, но биха включвали литературния анализ, интерпретацията, коментара, близкото четене, археологията, генеалогията, деконструирането, симптоматичното четене, политическата критика, професионализирането

[9] **Гарфинкъл**, Х. Студии по етнометодология. С., Критика и хуманизъм, 2005.

на теорията. Основният принцип, който биха следвали тези единства, е да представят теоретичното знание в действие (и следователно политиката, функционирането и историята му, при това без да прибягват до наивното прилагане на подходи върху текстове).

Всеки, който преподава внимателно, знае, че преподаването преминава в борба с един въпрос, който неизменно настоява в очите на студентите – защо да се занимаваме с теория. Предметът на теорията зависи от този въпрос и мисленето на теорията като подходи не е в състояние да му отговори.

ИШТВАН ГРАНИЦ

О проблеме точности в литературоведении

На первый взгляд может показаться парадоксальным поднимать вопрос о точности в связи с такой дисциплиной, которая неспособна даже свой предмет изучения достаточно четко отграничить от смежных областей научного познания. Можно перечислить множество определений, противоречащих друг другу, о том, что такое литература, потому что объем и содержание этого понятия находятся в постоянном движении и видоизменении. Любая попытка дать устойчивую дефиницию обречена на провал, так как бытующие представления сразу же снимаются очередным витком литературного развития. В ходе эволюции отдельные жанры выпадают из сложившейся системы, а другие продукты словесности, вновь возникающие и доселе остававшиеся за ее пределами, становятся, по выражению Ю.Н.Тынянова, „литературным фактом". Граница между литературой и нелитературой является очень зыбкой и в конечном итоге зависит от вкусов общественного потребителя, узаконивающиего свои привязанности более или менее прочной конвенцией. Ю.М.Лотман пишет:

> Существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними. (...) Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизовывающийся механизм. (...) Организация эта складывается из двух типов действий: исключения определенного разряда текстов из круга литературы и иерархических организаций и таксонометрической оценки оставшихся[1].

От этого, как говорится, никуда не денешься. Литературоведению и по сей день приходится довольствоваться допущением Б. В. Томашевского:

> Достаточно, если имеется ряд явлений, несомненно принадлежащих к изучаемой области, – наличие же явлений, только *более* или *менее* обладающих отмеченным признаком, так сказать, стоящих на границах изучаемой

[1] **Лотман**, Ю.М. О содержании и структуре понятия художественная литература". // Проблемы поэтики и истории литературы. (Сборник статей). Саранск, 1973, с. 21, 25.

области, не лишает нас права изучать эту область явлений и не может порочить избираемого определения[2].

Различные литературоведческие школы поступали именно так. Они боролись друг с другом, заходили в тупик и разочаровывались, но постоянно лелеяли надежду на то, что способны подняться до уровня „достоверного и очевидного познания", что, по мысли Декарта, является неотъемлемой чертой всякой науки, уверяли себя, что благодаря выбранному им определению и методологии им удастся окончательно решить вопрос о специфике литературы и в стройной теоретической системе описать ее существование и функционирование в культуре.

> Нынешнее состояние литературоведения осознается самими литературоведами как не соответствующее задачам нашего времени, как неполноценное. Тем самым это состояние уже нельзя назвать нынешним: в сознании самих литературоведов и критиков (а иной раз и в их работах) есть уже представление о новой стадии, в которую должна вступить сейчас наша наука[3].

Примечательно, что это полное оптимизма заявление Б.М.Эйхенбаума появилось на страницах „Литературной газеты" 13 октября 1945 года. Вряд ли уважаемый ученый хотел сыграть злую шутку. Ведь он не мог предполагать, что марксистское литературоведение, состоянием которого он недовольствовался (причем, не без оснований), продолжит свое победное шествие и за пределами одной шестой части земного шара, превратившись в господствующее, более того, академическое учение, по крайней мере в Центральной и Восточной Европе. Вместо ожидаемого обновления оно в скором времени „осчастливило" и социалистические страны дремучим догматизмом ждановской культурной политики. В сущности диалектико-материалистическое мировоззрение не выкристаллизовалось в какую бы то ни было оформленную систему взглядов на литературу (Георг Лукач, автор наиболее фундаментальной работы по марксистской эстетике, которая, кстати, не случайно названа введением, вообще категорически не признавал право на существование специальных теорий по отдельным видам искусства), но все-таки из истории науки о литературе нельзя вычеркнуть период, который практически проходил под знаком марксистских идей. Другой вопрос, насколько это пошло ей на пользу. Несомненно одно, что такие руководящие установки, как теория отражения, партийность искусства, классовый подход, учение о двух культурах, утверждение гегемонии социалистического реализма наряду со спорадиче-

---

[2] **Томашевский**, Б. Теория литературы. Поэтика. М., Госиздат, 1927, с. 5.

[3] **Эйхенбаум**, Б. О литературе. М., Советский писатель, 1987, с. 454.

скими замечаниями классиков марксизма-ленинизма, собранными в многочисленных вузовских хрестоматиях, составили тот обязательный свод правил, по которому надо было выносить эстетическое суждение „что такое хорошо и что такое плохо", стало грозным оружием в руках культурной политики в борьбе против инакомыслия – даже в ретроспективном плане – и способствовало созданию так называемой „самой передовой в мире литературы". Только подумать, сколько было написано (и с восторженным энтузиазмом воспринято) текстов, которые могли считаться литературой лишь согласно этой, спущенной сверху конвенции. И сколько было писателей с искалеченной судьбой, творения которых были исключены из литературной коммуникации! Чтобы дать почувствовать, какой непоправимый урон был нанесен живому диалогу произведения с читателем, естественному ходу развития литературы, достаточно упомянуть хотя бы несколько авторов, творчество которых вернулось из забытья благодаря перестроечным веяниям и развалу советской системы: Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Михаил Булгаков, Николай Гумилев, Андрей Платонов, Василий Гроссман, Александр Солженицын, Юрий Домбровский, Борис Пильняк, Исаак Бабель, Андрей Белый и другие, не говоря уже о представителях русской эмигрантской литературы.

Если подойти к вопросу серьезно, следует признать, что марксистское литературоведение, призванное обосновать социалистический реализм в качестве высшей точки художественного развития в истории человечества, было заведомо безуспешной попыткой сотворить квадратуру круга. Ведь в слепом следовании политическим предписаниям оно переставало быть наукой, а где рождались подлинные достижения (русский формализм, Михаил Бахтин), так марксизмом и не пахло. Не случайно русский формализм оказал сильное воздействие сперва на деятельность Пражского лингвистического кружка, позднее на французский структурализм, а, вернувшись с Запада, его идеи плодотворно повлияли также на венгерских ученых в разработке самостоятельной теории литературы. Иначе и не могло быть, ведь практика марксистского литературоведения была связана по рукам и ногам гносеологическим положением, сформулированным еще Лениным, которое ставило под сомнение стремление к беспристрастному суждению:

> Объективист, доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов; материалист вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения... (...) С другой стороны, материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы[4].

[4] **Ленин**, В. И. ПСС, т. 1, с. 418–419.

Поэтому неудивительно, что в атмосфере пробуждения, наступившей после XX-го съезда КПСС, наука о литературе захотела освободиться в первую очередь от ига идеологического произвола. В то же время, как не раз уже с момента своего возникновения, она попыталась избавиться от комплекса неполноценности и доказать, что отнюдь не является затейливым времяпрепровождением праздного ума, но по праву входит в дружную семью sciente. Одна из программных статей Ю. Лотмана так и озаглавлена: „Литературоведение должно быть наукой“[5]. Стремление к научности как исключительному и высочайшему назначению особенно настоятельно провозглашал позитивизм. Но расстаться с сомнительной репутацией и добиться этого почетного статуса подспудно желало чуть ли не каждое направление в литературоведении за исключением, пожалуй, импрессионистской критики. Свой рецепт имелся у каждого. Роман Якобсон предлагал следующее:

> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным „героем“[6].

Позднее Б. И. Ярхо на основании позитивистских предпосылок и биологических аналогий взялся выработать „методологию точного литературоведения“, которое соответствовало бы требованиям доказуемости, системности и объективности.[7] Чтобы превратить „эстетствознание“ в *настоящее* литературо*ведение*, опять была взята методология естествознания, которое И. Кант характеризовал следующим образом: поскольку во всяком учении о природе

> имеется наук в собственном смысле лишь столько, сколько имеется в ней априорного познания, то учение о природе будет содержать науку в собственном смысле лишь в той мере, в какой может быть применена в нем математика[8].

Решающую роль здесь, конечно, сыграл не авторитет немецкого философа, а тот факт, что его мнение разделял и Карл Маркс. В передаче П.Лафарга стали широко известны его слова о том, что

> ...наука только тогда достигает совершенства, когда ей удается пользоваться математикой[9].

---

[5] **Лотман**, Ю. Литературоведение должно быть наукой. // Вопросы литературы, 1967/1, с. 90–101.

[6] **Якобсон**, Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага, 1921, с. 11.

[7] См. **Ярхо**, Б.И. Методология точного литературоведения. // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969.

[8] **Кант**, И. Метафизические начала естествознания. // Кант И. Сочинения в 6-ти т., т. 6, М., 1966, с. 59.

[9] **Лафарг**, П. Воспоминания о Марксе. М., Госполитиздат, 1938, с. 8.

К этому еще можно добавить, что в 1956 году впервые были напечатаны ранние рукописи Маркса, в которых читаем:

> Впоследствии естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание; это будет *одна* наука[10].

Следует также учесть, что первые успехи космонавтики вызвали ошеломляющий резонанс и наполнили людей оптимизмом относительно того, что вышеприведенное пророческое предсказание Маркса начинает сбываться, и достижения научно-технической революции наряду с политическим обновлением общества открывают новую счастливую эру в развитии человечества. Кибернетика, ранее объявленная „буржуазной лженаукой", с одного дня на другой вдруг превратилась в самую престижную отрасль знания и стала символом этой веры. Издавалась даже целая серия книг под названием „Кибернетику на службу коммунизму". Не заставило себя ждать и философское обоснование:

> Социализм, основанный на плановом развитии народного хозяйства и культуры, открывает широчайшие возможности перед автоматизацией. Продуманное и планомерное, – базирующееся на использовании возможностей планового начала в преодолении возникающих трудностей, связанных с введением автоматики, с изменениями в организации труда и с перераспределением рабочей силы, – внедрение кибернетической техники в различные сферы народного хозяйства и культуры ведет при социализме к улучшению условий труда работников, к стиранию граней между физическим и умственным трудом, к росту материального благосостояния, технического и культурного уровня трудящихся[11].

Думается, комментарии здесь излишни. Лексика и стиль данной аргументации говорят сами за себя. Было в этом энтузиазме нечто от наивно-примитивного восхищения Велимира Хлебникова:

> Я всматриваюсь в вас, о, числа,
> И вы мне видитесь одетыми в звери, в их шкурах,
> Рукой опирающимися на вырванные дубы.
> Вы даруете единство между змееобразным
> движением
>
> Хребта вселенной и пляской коромысла,
> Вы позволяете понимать века, как быстрого
> хохота зубы.

---

[10] **Маркс**, К. и Энгель, Ф. Из ранних произведений. М., 1956, с. 596.

[11] **Бирюков**, Б. В., Спиркин, А. Г. Гуманитарные науки, логика и кибернетика. // Кибернетика. Мышление. Жизнь. М., Мысль, 1964, с. 483.

Мои сейчас вещеобразно разверзлися зеницы
Узнать, что будет Я, когда делимое его – единица[12].

Поэт был одержим идеей вычислить „меру мира" и пытался создать универсальный „вспомогательный" язык для математического выражения его основных закономерностей. Примечательно, что он пишет по этому поводу:

Язык останется для сложных отношений, не поддающихся числу, литературы художественной, отвлеченных трудов[13].

Здесь гениально уловлено несоответствие естественного языка требованиям однозначности.

Однако не надо думать, что бум кибернетики явился результатом очередной партийной директивы, увлечение точными науками широко распространилось и на Западе, о чем свидетельствуют многочисленные работы по информационной эстетике (Макс Бензе, Арчибальд А.Хилл, Феликс фон Кубе, Абрам Моль и т.д.). Обращение к ним за помощью было закономерным шагом. Ведь на протяжении своего развития они проделали долгий путь от описательных методов к систематизирующим и через них к методам измеряющим и формализующим. Литературоведению в поисках научности еще только предстояло осваивать их.

Дело в том, что естественный язык, сложившийся в историческом процессе как средство человеческого общения, приспособлен для передачи разных модальных и эмоциональных оттенков, но поскольку он изобилует омонимами, страдает чрезвычайной избыточностью, содержащиеся в нем слова и выражения обладают многозначностью смысла, он мало пригоден для адекватного описания изучаемых объектов и беспристрастного обобщения их сущности. Строгость же, точность непосредственно зависят от используемого языка.

При этом точность языка означает следующее: язык точен, если он обладает четкими, однозначно понимаемыми правилами образования осмысленных выражений (в этом языке), столь же четкими правилами, определяющими допустимые трансформации осмысленных (правильно построенных) выражений языка и лишенными неясностей „правилами смысла", позволяющими устранять многозначность выражений, неопределенность связываемого с ними содержания[14].

---

[12] **Хлебников**, В. Творения. М., Советский писатель, 1986, с. 79.

[13] **Хлебников**, В. Собрание произведений, тт. 1–5. Л., Изд-во писателей, 1928–1933, т.V, с. 158.

[14] **Бирюков**, Б. В., Плотников, С.Н. Художественная литература и точное знание. // Число и мысль. Вып. 3. М., Знание, 1980, с. 5.

Этим требованиям идеально соответствует математика, которая хорошо приспособлена для количественной оценки однородных, повторяющихся элементов, находящихся в неподвижности. Проведенные А. Колмогоровым, А. Прохоровым, М. Янакиевым вероятностные исчисления во многом обогатили наши представления о природе стихотворного ритма[15]. Надо признать, что стихосложение вообще очень удобный материал для приложения математических средств. Но хорошие результаты дают частотные измерения и в изучении фонетики и стилистики художественных текстов (Радосвет Коларов, киевские ученые)[16]. Неоценимую помощь оказывает вычислительная техника в текстологических работах. Особый интерес вызвало проведенное в Стокгольме группой профессора Гейра Хетсо исследование на ЭВМ по установлению авторства „Тихого Дона" по стилистическим параметрам[17].

Научная теория, по мнению логика Д. П. Горского,

> считается точной, строгой, если ее содержательные элементы (абстракции, идеализации, понятия и т.п.) уточнены до такой степени, что они допускают применение к ним (и соответствующим им объектам) определенных общих правил оперирования, т.е. правил, отличающихся формальным характером (к их числу относятся и математические правила). Поэтому процесс уточнения, приводящий к возможности такого оперирования, можно назвать процессом формализации[18].

Одна из наиболее удачных попыток формализации материала литературы была предпринята В. Я. Проппом в его „Морфологии сказки", где он установил инвариантность функций действующих лиц. Эта традиция (а также и русских формалистов) находит свое продолжение в структурно-системном подходе, когда пристальное внимание уделяется не столько конкретным материальным элементам, сколько их соотношениям. Из этих соотношений складывается целостность художественного текста, в котором наличие художественного элемента так же значимо, как и его отсутствие. Представители этого направления не столько упова-

---

[15] См. **Колмогоров**, А., Прохоров, А. К основам русской классической метрики. // Содружество наук и тайны творчества. М., Искусство, 1968, с. 397–433; Янакиев, М. Некоторые перспективы точного сравнительного изучения стиха в славянских языках. // Славянска Филология: Материали за V Международен конгрес на славистите. С., БАН, 1963, с. 149–175.

[16] См. **Коларов**, Р. Звук и смисъл. С., БАН, 1983; Вопросы статистической стилистики. Киев, Наукова думка, 1974.

[17] The Authorship of The Quiet Don Geir Kjetsaa, Sven Gustavsson, Bengt Beckman, Steinar Gil. Solum Forlag A.S. Oslo/Humanities Press: New Jersey, 1984.

[18] **Горский**, Д. П. О соотношении точного и неточного в точных науках. // Логика и методология науки. IV Всесоюзный симпозиум. М., 1967, с. 101.

ют на вычисляемость, сколько привлекают методы современной структурной лингвистики. Однако в отличие от формалистов они не ограничиваются рассмотрением построения художественной структуры, а стараются и план содержания представить в формализованном виде. А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, например, попытались систематизировать приемы выразительности на основе генеративной грамматики[19].

Предпосылкой создания структурной поэтики служит осознание того, что художественная речь есть продукт особой знаковой системы. Признаки „литературности" ей придает особая организация языкового материала по правилам этой знаковой системы. Оказывается, что эта истина была известна писателям еще на заре возникновения современной литературы и они всегда поступали сообразно с нею. Вернее, наоборот, именно потому, что они сознательно так поступали, ученые и смогли вывести из их практики эту закономерность. Обратимся для подтверждения хотя бы к Карамзину:

> Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов, давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения[20].

Итак, новый взгляд на литературу, призванный преодолеть субъективный произвол в критических оценках, размытость понятий и беллетризацию изложения прежней практики, постепенно оформлялся в мощное движение. Ядром его можно считать так называемую тартускую школу, органом которой стали более или менее регулярно издаваемые „Труды по знаковым системам" в рамках ученых записок Тартуского государственного университета.

Однако было бы ошибочно думать, что это новое направление, именуемое обычно структурализмом, нацеленное на точность и опирающееся на семиотику, структурность и использование точных методов, легко и безболезненно завоевало себе право на существование и вошло в литературоведческую практику. Нападки противников велись с трех сторон. Во-первых, силен был в общественном мнении образ представителя естественных наук, этакого сухаря, лишенного фантазии, ничего не понимающего в искусстве, оторванного от жизни, который в свое время был издевательски высмеян В. Маяковским в его стихотворении „Гимн Ученому":

---

[19] **Жолковский**, А. К., Щеглов, Ю. К. Работы по поэтике выразительности. М., А/О Издательская группа *Прогресс*, 1996.

[20] Цит. по **Эйхенбаум**, Б. О литературе. М., Советский писатель, 1987, с. 330.

...и ни одного человеческого качества.
Не человек, а двуногое бессилие...

Проходят красноухие, а ему не нудно,
что растет человек глуп и покорен;
ведь зато он может ежесекундно
извлекать квадратный корень.

Боязнь того, что технический прогресс с его последствиями приведет к бездуховности, вызвала в Советском Союзе в конце 50-х годов острую дискуссию между „физиками" и „лириками". Последние настаивали на том, что „и в космосе есть место ветке сирени". По их мнению, попытки, следуя Сальери, поверить алгеброй гармонию непременно приведут к гибели искусства.

Во-вторых, стоящие на страже чистоты идеологии вспомнили, что В. И. Ленин в „Материализме и эмпириокритицизме" первой причиной возникновения „физического идеализма" назвал распространенную в XIX веке математизацию знаний. Правда, компетентные товарищи пытались их уразумить:

> Иногда и в настоящее время можно встретиться с недооценкой применения математики в других науках; сторонники таких взглядов нередко рассуждают так: в математике всегда что-то подсчитывают да вычисляют, а сущность выразить не могут; отражение сущности – это есть дело теоретического мышления, и это мышление не нуждается будто бы в математике. (...) Методологический изъян такого рода рассуждений очевиден: они противоречат диалектико-материалистическому принципу единства количества и качества. Такое ущербное представление о возможностях современной математики превратно и вредно(...)[21].

Правда, эти правильные слова были написаны в 1964 году, однако вскоре наступили иные времена. И даже двадцать лет спустя основной задачей марксистской критики структурализма в эстетике и литературоведении признавался „анализ несостоятельности претензий структурализма на роль эстетического „наукоучения", соответствующего уровню развития знания и характеру деятельности современного человека[22]. Были еще обвинения в неисторичности, вернее, в антиисторичности, но самый серьезный упрек, над которым стоит подумать, заключался в том, что абстрактными понятиями, логическими трансформациями совершенно невозможно постичь животрепещущую сущность

---

[21] **Бирюков**, Б. В., Спиркин, А. Г. Гуманитарные науки..., с. 489.

[22] **Грякалов**, А. А. К вопросу о теоретических и методологических истоках структурализма в эстетике и науке о литературе. Л., Наука, 1984, с. 232.

художественного произведения, потому что критерий точности вообще неприменим к такому хрупкому и неповторимому, не поддающемуся упрощению материалу, каковым является литература. Н.К.Гей пишет:

> Художественное творение – не аналог чертежа или решения математической задачи, но и не „живой организм", которому подчас его уподобляют. Оно особый феномен, художественная система, не уподобимая образованиям другого рода[23].

Все же, каким бы исключительным ни было данное явление, категорически отрицать право подыскать ему аналоги нельзя. Вопрос состоит только в том, в какой степени найденные уподобления раскрывают сущность прообраза.

В постижении полноты истины, несомненно, есть свой предел. Что же говорить о создании безупречного метаязыка для описания знаковой системы, на которой зиждется художественная речь, когда такие специально выработанные искусственные языки, как математика и математическая логика отнюдь не способны формализовать свой предмет до конца. Вот что пишет Б. В. Бирюков, прослеживая развитие логических учений:

> Исследования Фреге ясно показали (...): *абстрактная* (и тем более *формальная*, то есть основанная на формализованной логике) теория сама по себе не может быть „верной" или „неверной" с точки зрения содержания. Содержательные соображения приобретают значимость лишь тогда, когда установлена *модель (интерпретация)* формальной системы, то есть когда система использована как схема каких-то „реальных" явлений.[24]

Если еще к этому добавить две теоремы Курта Геделя, сделавших настоящий переворот в понимании формальных систем – об их принципиальной неполноте и недоказуемости непротиворечивости формальной системы средствами самой системы – то становится ясным, что формальные операции не могут до конца оставаться таковыми, и для того, чтобы придать им надлежащий смысл, необходимо прибегнуть к понятию содержания.

А это содержание находится уже не в самом художественном тексте, но за его пределами. Не зря гласит народная мудрость, что всякое новое – это хорошо забытое старое. Наиболее ощутимый удар структурализму, изучающему вещь в себе, был нанесен чуть ли не две тысячи лет назад Теренцианом Мавром, которому принадлежит ставшее

---

[23] **Гей**, Н. К. Художественность литературы. Поэтика, стиль. М., Наука, 1975, с. 227.

[24] **Бирюков**, Б. В. Жар холодных чисел и пафос бесстрастной логики. М., Знание, 1985, с. 119.

крылатым в усеченном виде знаменитое изречение: Pro captu lctoris habent sua fata libelli, то есть, „Книги имеют свою судьбу смотря по тому, как их принимает читатель". Или как Л. Толстой сформулировал подобную мысль:

> Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми теми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление[25].

Из этого по словам Н. А. Рубакина следует, что история литературы не есть только история писателей и их произведений, несущих в общество те или иные идеи, но и история *читателей* этих произведений[26]. Поэтому литературоведению вряд ли следует стремиться к созданию формализованной научной теории, которая содержала бы априорные и постоянные показатели художественности, а уточнив свой понятийный аппарат и усовершенствовав специфический арсенал принципов и приемов, оно должно дополнять анализ художественного текста изучением его восприятия.

---

[25] **Толстой**, Л. Н. Литература, искусство. М., Современник, 1978, с. 37.

[26] **Рубакин**, Н. А. Этюды о русской читающей публике. СПб, 1895, с. 1.

ЛИТЕРАТУРА И ЦЕННОСТИ

СТОЯН АТАНАСОВ

Тодоров или моралът срещу морализма

В своя роман „Човекът без качества“ – своеобразна Библия на модерността – Робер Музил говори с присъщата си ирония за опасностите от генерализираната употреба на понятието морал и на моралните категории. Австрийският писател вижда тези опасности в механичното боравене с въпросните категории и го сравнява с прекомерната употреба на сапун в днешната цивилизация.

> Тезата, че повечето продажби на сапун свидетелстват за по-голяма чистоплътност, не бива да се разпростира и върху морала, където по-справедливо би било сравнително новото предположение, че ярко изразената потребност от миене подсказва за не съвсем чиста вътрешна нагласа. Би било полезен експеримент да сведем до минимум потреблението на морал (все едно от какъв вид), съпровождащ всички наши действия, и да го прилагаме единствено в онези изключителни случаи, когато това има смисъл, във всички останали обаче да мислим за действията си не другояче, а като необходимата стандартизация на моливи или винтове. [...] От картината на живота ще изчезнат онези бледи копия, възникнали от смътната прилика между действия и добродетели, а на тяхно място ще дойде опияняващото чувство за единение в светостта. С две думи, от всеки тон морал би останал милиграм есенция, която дори в количество на една милионна от грама е вълшебно пленителна[1].

Добрата хигиена на морала, за която пледира Музил, изисква своеобразна алхимия на нравствеността, тъй че от тон морал да остане милиграм морална есенция. Няма да предлагам веднага тълкуване на тази метафора. На първо време ще се придържам до нейната образност, каквото и да означава тя. Едно е безспорно: в епоха, която мнозина определят като постмодерна – тоест, белязана от края на големите „разкази“ или, по-точно казано, идеологически конструкции, – и която почти всички поставят под знака на глобализацията, толерантността и плурализма, се чувства осезателна потребност от преосмисляне на основните категории на морала и от очертаване на сферата на тяхното действие.

---

[1] **Музил**, Р. Човекът без качества. Прев. от нем. Любомир Илиев. С., Атлантис КЛ, 2009, т. 1, с. 298–299.

Една анкета върху съвременните моралисти би трябвало преди всичко да очертае своето изследователско поле в съпоставка с класическото значение на понятието „моралист“. Не бих могъл да обхвана всички големи европейски традиции в тази област. Ще се ограничa най-вече с френската и с наследството на немската класическа философия. Изразът „писател моралист“ препраща към епохата на френския класицизъм и на Просвещението. През XVII и XVIII век писателят моралист е преди всичко наблюдател на нравите (*mores*), който описва човешкото поведение в светлината на основните морални ценности и на някои философски категории. Архетипната фигура на писателя моралист е Монтен (1533–1592). Неговите „Опити“ са богата съкровищница на размисли върху човешкото поведение. В тези размисли обаче връзките между нравите, философията, културата и религията не водят до систематизирана морална философия („Човека го създават другите, аз само разказвам за него“[2]), не изграждат йерархия на моралните ценности. Авторът на „Опити“ описва човешката природа в цялото ѝ разнообразие („Не рисувам съществуващото изобщо, рисувам нещата в техните изменения“), а външния свят възприема в неговото „вечно люлеене“[3]. Азът като субект и обект на самопознанието винаги ще се изплъзва донякъде, защото идентичността на пишещия е постоянно изменяща се величина: „Тогавашният аз и сегашният аз сме съвършено различни, но кой от двамата е по-добър, изобщо не бих могъл да кажа“[4]. В една или друга степен всички писатели моралисти от следващия XVII век са последователи на Монтен. Но под влияние на нормативната естетика на класицизма те се опитват да ограничат и структурират необятната вселена на нравите. В техните творби преобладава една от трите основни морални ценности: героизъм, християнски морал, светски мироглед. Тези ценности определят съответно три преобладаващи морални насоки[5]. Така наречените по онова време „творения на човешкия дух“ следват една от тези морални перспективи, а понякога се опитват да ги съчетаят с противоречията и напреженията, които това съжителство поражда в поведението на героите. Във всички случаи обаче в класическата епоха моралът е задължително измерение в изобразяването на индивидуалното и колективното човешко поведение. Моралът е

---

[2] **Монтен**, М. Опити. Прев. от фр. Тодор Чакъров. С., Наука и изкуство, 1975, кн. III, гл. 2, с. 27.

[3] Пак там.

[4] Пак там, с. 422.

[5] По този въпрос вж. книгата на Paul **Bénichou**, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.

също така пропедевтика към разума. В този смисъл Декарт, преди да се заеме с описанието на своята детерминирана от разума природа, си изработва с методическа цел т.нар. „временен морал“[6], който ще обслужва безпрецедентното му начинание. С други думи, независимо от своята насоченост, класическият морализъм присъства във всеки интелектуален проект и цели по-скоро да разграничава истината от неистината, отколкото доброто от злото.

Два фундаментални труда на Кант – „Критика на практическия разум“ и „Основи на метафизика на нравите“ – обвързват морала с разума, тъй че представата за добро и зло се явява пряка последица от волята, която пък се определя от способността за съждение. Доброто, пише Кант, е „онова, което определя волята посредством представите на разума“[7]. Шопенхауер, искрен почитател на Кант, не пести упреци към рационалните основания в моралната философия на своя учител:

> Не можем да оправдаем Кант и да му спестим упрека в поощряване на моралната педантичност, доколкото той поставя като морално условие за моралната стойност на една постъпка произхода ѝ от чисто разумни, абстрактни принципи, без каквато и да е склонност към моментен извик на чувства[8].

Шопенхауер отхвърля науката за морала като „морална педантичност“, защото гледа на разума като на изкуствен, тоест неистински фактор, определящ човешкото поведение. Разумът и неговия продукт – метафизиката на нравите – са безсилни да направят от човека истинско морално същество. В моралното изграждане на характера, смята Шопенхауер,

> решаващи са не нейните (на философията – б.м., С.А.) мъртви понятия, а съкровената същност на самия човек, демонът, който го ръководи [...]. Човек не се учи на добродетел, както не се учи и на гениалност. [...] Ето защо ще бъде съвсем нелепо да се очаква, че нашите морални системи и етики биха създали добродетелни, благородни и свети хора, както и да мислим, че нашите естетики ще създадат поети, скулптори и музиканти[9].

Не бих могъл тук да проследя историята на понятията морализъм и писател моралист. Подобен обзор изисква тези категории да се раз-

---

[6] Вж. по този въпрос книга трета от съчинението на Декарт *Разсъждение за метода*.

[7] **Кант**, И. Основи на метафизиката на нравите. Прев. от нем. Валентина Топузова. С., Наука и изкуство, 1974, с. 59.

[8] **Шопенхауер**, А. Светът като воля и представа. Прев. от нем. Харитина Костова-Добрева, Иван Стефанов. С., Захарий Стоянов, 2008, т. 1, с. 185–186.

[9] Пак там, с. 445–446. Шопенхауер многократно се връща на тази своя мисъл. Вж. също: с. 567–569, 769.

гледат в сложна мрежа от ценности и да се отчита фактът, че въпросните ценности изграждат нови конфигурации всеки път, когато в социалната и в културната сфера настъпва важна промяна. Струва ми се обаче възможно да опишем съвременната ситуация по следния начин: вместо да предлага систематизиран или кумулативен инвентар на нравите – задача, с която се занимава днес социологията, – съвременният моралист стига до равносметки и издига йерархии, които разделят хората и накърняват ценности, на които държим: свобода, еманципация, равенство, универсализъм. Така, въпреки че съвременните моралисти се домогват до сферата на морала, на практика те задълбочават междата, която реално ги дели от истинския морал.

Идеите, които Цветан Тодоров застъпва от четвърт век насам, могат да послужат за ръководно начало както в теоретичното осмисляне на отношенията между морал и морализъм, така и за коментиране на конкретни прояви на тези отношения. В повечето случаи наблюдаваме не целенасочено противопоставяне, но фактическа противоположност между двете явления. Може да се каже, че моралът се различава от морализма по две неща: от една страна, той е действие, докато морализмът е слово; от друга страна, моралът има конкретен адресат, докато морализмът се позовава на общи категории и на абстрактни ценности; и накрая, първият предполага едносъщностна връзка между субекта и обекта на действието, докато вторият се изгражда в повечето случаи вследствие на прекъсването на тази връзка.

Ще посоча два примера, взети от известни творби. Когато Разколников, героят от романа на Достоевски „Престъпление и наказание", дава пари за погребението на Мармеладов, той извършва морална постъпка. Когато същият герой пада в краката на проститутката Соня с думите: „Не се поклоних на тебе, на цялото човешко страдание се поклоних"[10], той говори като моралист. Друг пример. В пиесата си „Дон Жуан" Молиер прави ясна разлика между истинската добродетелност и морализма: неговият герой Дон Жуан – типичен аморалист – се забавлява, подигравайки се както на официалния морал, така и на морализма, който се позовава на него. В прочутата сцена с бедняка, който проси милостиня, Дон Жуан му обещава златна монета, ако изпсува („Хайде, попсувай малко, няма страшно"[11]), тоест ако поругае общоприетото моралистко говорене. А когато беднякът отказва да изрече светотатстве-

[10] **Достоевски**, Ф. Престъпление и наказание. Прев. от рус. Георги Константинов. Събрани съчинения, т. 5. С., Народна култура, 1982, с. 283.

[11] Молиер, „Дон Жуан", действие III, сцена II (тук и във всички цитати от френски език без посочване на преводач преводът е мой – С. А.).

ни думи, Дон Жуан му подхвърля монетата с иронично снизхождение: „Добре тогава, давам ти я (монетата – б.м., С.А.) от човеколюбие“[12]. Екстравагантната реплика на Дон Жуан се докосва до същността на морализма и в същото време го хипертрофира пародийно. Да се поклониш на цялото човешко страдание на този свят, целувайки краката на невръстна уличница, да подхвърлиш пара на просяк в името на любовта си към човечеството[13], такива са прекомерните претенции на морализма. В действителност те нямат нищо общо с истински моралната постъпка.

Тук ще коментирам идеите на Тодоров за *морала* и *морализма*. Към тези две понятия ще добавя и трето – *добротата* или добродетелността. Най-общо казано, добротата е действие, с което човек прави някому добро, без да съзнава, че извършва морална постъпка. За сметка на това пък при морализма е налице съзнание за морал, но липсва конкретна добродетелност. В този смисъл може да се каже, че добротата е отсам морала, докато моралистът е отвъд него. Трите понятия образуват триада. Те очертават триъгълник: в единия му ъгъл е положено доброто, във втория откриваме морала, а в третия – морализма като един вид „генетично модифицирано“ слово, което има претенция за универсалност, но от нея на практика е изключен субектът на говорене.

Доброта

В книгата си „На предела“, посветена на моралното поведение на хората в условията на концлагерния живот, Тодоров сочи множество примери за безкористни жестове. Тези прояви на доброта, отбелязва той, не се позовават на никакви концептуални постановки, на никакви доктрини. Те се явяват просто постъпка на един човек спрямо друг. Добротата се извършва при отсъствие на каквото и да било хуманитарно, алтруистично или филантропично съображение. В своите анализи Тодоров следва няколко проникновени страници по този въпрос в книгата „Живот и съдба“ на големия руски писател Василий Гросман. Един герой от романа, Иконников, си води дневник, част от който представлява истински трактат за Доброто и добротата. Тезата в този дневник може да се резюмира така: добротата е естествено присъща на човека, докато Доброто е идеологически конструкт, към който следва да се отнасяме с подозрение, защото последиците от него могат да се

[12] Пак там.

[13] Молиер използва многозначителния израз: *pour l'amour de l'humanité*, буквално – „от любов към човечеството“.

окажат пагубни. Ето откъс от въпросния дневник:

Доброто не е в природата, не е в проповедите на вероучителите и пророците, не е в ученията на великите социолози и народните водачи, не е в етиката на философите. И ето че обикновените хора носят в сърцата си обичта към живото, естествено и непринудено обичат и ценят живота [...]. И ето че освен плашещото голямо добро съществува житейска човешка доброта. Това е доброто на старицата, изнесла парче хляб на пленения войн, добротата на войника, дал вода от манерката си на своя ранен враг, това е добротата на младостта, пожалила старостта, добротата на селянина, укрил в плевника си стар евреин. [...]Това е частната доброта на отделния човек към отделния човек, добротата без свидетели, малката необмисляна доброта. Можем да я наречем безсмислена доброта. Добротата на хората извън религиозното и общественото добро[14].

Наред с примери за проява на доброта във всекидневния живот, цитираният откъс предлага дефиниция на добротата по пътя на отрицанието: анонимен жест спрямо конкретна личност не заради някаква нейна специална заслуга, не за това, което тя представлява, а просто защото се е оказала в затруднено положение. Следователно проявата на доброта не се обвързва с преценка за другия. Тя не зависи от никакъв ценностен критерий – религиозен, идеологически, философски. Тази доброта „без мисъл" идва от дълбините на човешката природа. Тя не се нуждае от посредничеството на интелекта, не зависи от степента на образованост. В своята абсолютна неподправеност добротата не влиза в съчетания, не се съединява с други елементи: всяка проникнала в нея външна съставка рискува да я промени и опорочи. Героят на Гросман има ясно съзнание за опитите на външни на добротата идеологически доктрини да се окичат с нея. В това отношение изключение не прави и християнската църква:

Тази доброта е безсловесна, в нея няма мисъл. Тя е инстинктивна, тя е сляпа. В часа, когато християнството я е облякло в учението на църковните отци, тя е започнала да помръква, зърното се е превърнало в люспа. Тя е силна, докато е няма, несъзнателна и безсмислена, докато се крие в живия мрак на човешкото сърце, докато не се е превърнала в оръдие и стока на проповедници, докато самородното ѝ злато не е изковано в монетата на светостта. Тя е проста като живота. Дори Исусовата проповед е отнела от силата ѝ – нейната сила е в немотата на човешкото сърце[15].

Иконников минава за простодушен наивник в очите на мнозина, кои-

[14] **Гросман**, В. Живот и съдба. Прев. от рус. Здравка Петрова. С., Факел експрес, Жанет 45, 2009, с. 444.

[15] Пак там, с. 446.

то въплъщават здравия разум и загрижеността за човечеството, потопено в пламъците на Втората световна война. Той гледа на добротата като на всеобщ закон, повсеместна проява на всяко живо същество:

> [...] безсмислената, частната, случайната доброта е вечна. Тя се разпростира върху всичко живо, дори върху мишката, върху клонката, която спрял внезапно минувач оправя, да ѝ е по-удобно и по-лесно отново да се слее със стъблото[16].

Можем да се запитаме дали героят на Гросман не застъпва по-скоро една метафизическа идея за добротата, вместо да описва реални човешки поведения. Подобна доброта – абсолютно чиста, универсална и вечна, девствен остров в човешкия океан – можем да си представим умозрително. По-трудно би било обаче да открием нейно въплъщение в конкретни хора от нашето обкръжение. Очевидно става дума за идеален тип. Него можем да възприемаме като нулева степен на морала или като абсолютно начало на нравствения феномен, безкористен жест на човек, който не подлага на съждения своята постъпка, нито очаква тя да бъде оценена от другите. Тази нулева степен на морала изключва каквато и да била репрезентация. Добротата не се нуждае от трето лице, от свидетел. В първата своя статия, посветена на моралната проблематика, Тодоров отбелязва: „Нравственият човек не се стреми другите да знаят за неговите добродетелни постъпки, напротив; прави ли някой добро, за да се прославя името му, това вече не е добродетел“[17]. За да научат хората каква добрина е сторил неизвестният добродетел, е необходим свидетел. Неговият разказ въвежда добротата в територията на морала. „За да знаем какъв човек е Сократ, нужен е Платон, за Христос са нужни евангелистите“, отбелязва Тодоров, след като е извел красноречивата си формула: „Моралният опит може да се изживява само в първо лице, но трябва да се изговаря в трето“[18].

Вълнуваща илюстрация на тази идея откриваме в редовете, които Тодоров посвещава на своята майка. Ще уточня, че тук не става дума просто за изблик на синовна обич. В случая Тодоров говори по-скоро като свидетел и разказвач, отколкото като син, разнежен от своите спомени:

> Не планираше да сътвори нищо, да създаде някакъв организъм или да се изявява публично. Смисълът на живота ѝ беше да обича другите. В това

---

[16] Пак там, с. 444–445.

[17] **Todorov**,T. Fragments d'une morale. // *Lettre internationale*, printemps 1991, с. 7.

[18] Пак там. Същата мисъл Тодоров застъпва и в книгата си *Страхът от варварите*, С., 2009, Изток-Запад, с. 232–233.

отношение тя се „пожертва" за другите, но никога не е давала на някого да почувства, че очаква нещо в замяна на това или че страда от липсата на взаимност. [...] Тя не умееше от себе си да извлича щастие, а само посредством близките, които обграждаше с внимание. Не правеше това, за да бъде добра, за да се съобразява със задължението си, а просто защото имаше такава склонност. Това, което правеше, бе за нея най-естественото нещо на света. Не беше добродетелна, беше добра[19].

Свидетелството за нечия доброта е продиктувано от стремеж към истината. Този стремеж подготвя навлизането в сферата на морала. Преди да се спрем на тази сфера, ще повторим, че тя се предхожда от два етапа: *доброта* при отсъствието на всякаква морална рефлексия; *свидетелство* за тази доброта. Същинският морал започва с размисъла, включително и философски, за характера на дадена постъпка. Този размисъл не е нравствено действен, тоест той сам по себе си не е добродетел, нито подтиква непременно към добродетелност. Неговата заслуга е от оценъчен порядък. Тази позиция се споделя напълно и от философа Андре Конт-Спонвил, с когото Тодоров е духовно свързан. Конт-Спонвил пише:

„Моралът, казваше Ален, никога не се отнася само за съседа". Това отличава морала от морализма – и добродетелта от моралния порядък. Моралът е легитимен само в първо лице: той изисква само от своя субект и тъкмо по това го признаваме като морал. За останалите хора милосърдието и правото са достатъчни. Ето защо се нуждаем от философи, а не от моралисти. Трудността се състои не в това да огласиш закона – той, общо взето, е известен от около двадесет и пет века, – а в това да го осмислиш: да разбереш, че той е илюзорен (доколкото има претенции за общовалидност) и в същото време е реален (по отношение на нас), субективен (отнася се единствено за отделните субекти) и в същото време подлежи на универсализиране (трябва да може да е валиден – поне юридически – за всички *субекти*) и накрая, че той е колкото необходим, колкото и, уви, недостатъчен. Защото моралът не е всичко, не е най-съществената нещо. Той не може да замени нито насладата, нито щастието, нито любовта. Ала този, който си въобразява, че насладата, щастието и любовта могат да му стигат, сигурно знае твърде малко за живота и за човечеството![20]

Тази мисъл на Конт-Спонвил е в пълно съзвучие с възгледа на Тодо-

[19] **Тодоров**, Ц. Дълг и наслада. Един живот на посредник, разговори с Катрин Портвен. Прев. от фр. Тодорина Аманасова. С., ЛИК, 2003, с. 258. Вж. по този въпрос също: **Todorov**,T. Fragments..., с. 5 ; **Тодоров**, Ц. На чужда земя. С., Отворено общество, 1998, с. 162.

[20] **Compte-Sponville**, A. Parler de morale? // *Les nouvelles morales, Magazine littéraire*, N° 361, janvier 1998, с. 45.

ров за възможностите на морала и на моралната философия, както и за техните граници[21]. Що се отнася до доброто, тя предхожда тази философия. Нея Пол Рикьор причислява към етиката, която поставя над морала: първата се основава на онова, което смятаме за добро, вторият – на онова, което се налага в съзнанието ни като задължение и което има претенцията за общовалидност. На тази основа Рикьор извежда етиката от философията на Аристотел и я полага в телеологическа перспектива. Моралът пък води началото си от Кант и се определя от деонтологическа гледна точка, определяна от чувството и идеята за дълг[22]. Тезата на Рикьор не противопоставя телеологическата на деонтологическата перспектива, с други думи – етиката на морала. Напротив, тяхното разграничаващо осмисляне е предпоставка за хармонизирането им в това, което Рикьор нарича „добър живот" (la vie bonne). По-късно ще видим как Тодоров стига по свой път до същата идея.

Морал

Какво следва да разбираме под понятието морал? Думата ни е толкова близка, че въпросът изглежда излишен. Но Тодоров пристъпва към нея с предварителна дефиниция, кратка, тоест без претенции за изчерпателност, но пък подчертаваща най-важното: „Под морал разбирам това, което *ни* позволява *да кажем* дали дадено *действие* е добро или лошо"[23]. Трите думи, които поставям в курсив, разкриват три същностни аспекта на морала. Притежателното местоимение *ни* означава, че критериите за морал следва да се споделят от мнозина, от мнозинството – общество, религия, международна общност, човечеството. Следователно моралът не може да има чисто кастов характер. Думата *да кажем* от дефиницията на Тодоров означава, че словото – писмено или устно – се явява основна модалност на морала: мълчаливият морал няма как да съществува. От друга страна, моралът не се свежда до словото. Той е *действие*, целенасочена постъпка по посока на доброто (човек никога не решава предварително да стори зло заради самото зло). Тодоров подчертава активния смисъл на думата „действие":

---

[21] Вж. по този въпрос книгата на Тодоров *Несъвършената градина* (изд. „Нов български университет", София, 2004) и по-специално главите „Пътищата на любовта" и „Морал по мярката на човечеството".

[22] Вж. **Ricoeur**, P. Soi-même comme un autre. Paris, Seuil, coll. „Points", 1990, по-специално шести етюд: *Le soi et la visée éthique*, с. 199–227.

[23] **Тодоров**, Ц. На предела. Прев. от фр. Виктория Кьосовска и Мария Георгиева. С., Народна култура, 1994, с. 298. За нуждите на анализа си позволих да доближа българския превод до оригинала – С. А.

Говорейки по-скоро за 'действие', отколкото за качество, аз схващам морала преди всичко като свобода и избор, отколкото като примирение и пасивно приемане на света, дори когато субектът на моралния акт не осъзнава това в момента на извършването му[24].

Моралът се проявява в грижите ни за другия, в съпричастността ни към неговата съдба. Липсата на подобна загриженост би била признак за неморалност или, по-точно казано, за морална индиферентност. Срещаме я, поне на думи, в изявлението на една лагерничка от Аушвиц:

Как се оцелява в Освиенцим ли? Моят принцип е: най-напред идвам аз, после аз и пак аз. След това – никой. После пак аз и накрая всички останали[25].

Възможно ли е човек да проявява тотално безразличие към ближните? Едва ли. Твърденията на тази концлагеристка не се потвърждават от нейните постъпки: като лекар тя помага на мнозина от другарите си по съдба. Претенциите за пълна морална индиферентност са симетрично противоположни на чистата доброта, за която говори Иконников, героят на Гросман. И в двата случая са налице мисловни конструкции за абсолютна доброта или за нейното отсъствие.

Грижата за другия получава нравствено измерение едва когато конкретната постъпка бива осмислена като морална: „Обсегът на морала започва от момента, когато абстрактното правило се поеме от отделната личност"[26], пише Тодоров. По силата на какво се привързва човек към абстрактния морален закон? Тодоров възприема възгледа на Русо, според който моралното съзнание е природна даденост у всеки нормален човек. И наистина, Русо смята, че

гласът на съвестта (за Русо това е синоним на морал, пояснява Тодоров) в човешкото сърце не може да бъде заглушен, както не може да бъде заглушен и гласът на разума в разсъдъка, а моралната безчувственост е не по-малко неестествена от лудостта[27].

Само че моралното чувство, присъщо на човека, може да го подтикне както към доброто, така и към злото. Тук стигаме до ключов момент от моралната мисъл на Тодоров, който обича да цитира фразата на Русо от „Писмо относно добродетелта": „Доброто и злото извират от един извор"[28]. И Солженицин мисли така в „Архипелаг Гулаг":

---

[24] Пак там, с. 299.

[25] Пак там, с. 41.

[26] Пак там, с. 119.

[27] **Rousseau**, J.-J. Dialogues, III, цитирано от Тодоров в *Несъвършената градина*, с. 244–245.

[28] **Тодоров**, Ц. Несъвършената ..., с. 253.

Постепенно открих, че разграничителната линия между доброто и злото не разделя една от друга нито държави, нито класи, нито партии, а минава през сърцето на всеки човек и на всяка човешка общност[29].

Човек не е нито природно добър, нито природно лош. Доколкото природата му го предразполага и към едното и към другото, той е изправен пред избор. А избор има там, където е налице минимум свобода. В това отношение Тодоров възприема традицията на редица класически представители на моралната философия (Русо, Кант), както и на видни мислители на свободата от последните десетилетия (Сартър, Камю и др.). „Където няма избор, няма място за каквото и да е проявление на морал“[30], пише той за живота в концлагерите. Констатацията му се отнася за всяка житейска ситуация.

Тогава възниква един следващ фундаментален въпрос: какво направлява нашите решения да постъпваме и да мислим като морални същества? По този въпрос Тодоров е кантианец. В „Основи на метафизиката на нравите“ Кант излага значението на прехода в човешкия разсъдък от хетерономия към автономия. Хетерономията предполага външен закон или външна сила, която определя постъпките на индивида. С други думи, следва ли човек в своите действия този външен закон – Бог, властова институция, определена идеология и т.н., – неговият морален живот протича при режим на хетерономия. Обратно, автономията е резултат от индивидуалната свобода. Тук Тодоров се връща към тезите на Русо за органичната връзка между социалния и моралния живот: „Едва когато стане социален, човек става и морален“ („Политически фрагменти“) и още: „Колкото повече се грижи за щастието на другия, толкова по-малко ще греши той относно доброто и злото“ („Емил“)[31].

От друга страна, можем да се запитаме дали автономията на индивидуалната воля не рискува да прекъсне връзките на индивида с обществото. Не, твърди Русо, защото на човек е присъща една изначална непълноценност, която го подтиква най-естествено към другите: „Ако всеки от нас не изпитваше никаква потребност от другите, той нямаше и да помисли да се обедини с тях. Така самият ни недъг поражда крехкото ни щастие“ („Емил и Софи“, IV)[32].

---

[29] **Soljenitsyne**, A. L'archipel du Goulag, t. II, Éd. du Seuil, 1974, p. 459; цитиран от Тодоров в *Несъвършената градина*, с. 160–161.

[30] **Тодоров**, Ц. Несъвършената…, с. 39.

[31] **Тодоров**, Ц. Памет за злото, изкушение на доброто. Прев. от фр. Стоян Атанасов. С., ЛИК, 2002, с. 171.

[32] Цитирано от Тодоров в *Несъвършената градина*, с. 267. Вж. също: **Todorov**, T. Frêle bonheur. Essai sur Rousseau, Paris, Hachette, „Textes du XXe siècle“, с. 87.

От казаното дотук се очертава тристранно отношение между *индивида* като морален субект, *другия* в качеството му на обект на моралната постъпка и *обществото*. Връзката, обединяваща тези три морални инстанции, не е фиксирана веднъж завинаги. Днешният гражданин на демократично общество – този, който не живее нито в условията на теокрация, нито в тоталитарен или авторитарен режим, – трябва да изкове свободно своя морален закон. Ала усещането за свобода нерядко се съпътства с чувство за тревожност и объркаността. Албер Камю е доловил много вярно състоянието на човека, оставен на самия себе си. Такъв човек е отхвърлил опеката на хетерономията, но все още не е открил по кой морален път ще поеме, макар да се стреми да постъпва като автономно в морално отношение същество:

> Защо трябва да отхвърляме доносничеството, полицейщината и т.н., ако не сме нито християни, нито марксисти. Нямаме ценности, на които да се опрем. Докато не намерим основание за подобни ценности, ние сме осъдени да избираме доброто (когато случаят е такъв) по необоснован начин. Дотогава добродетелта ще си остане винаги нелегитимна[33].

Онова, което Камю нарича, вероятно с известна ирония, „нелегитимна добродетел", визира всъщност един морал, който е органична част от съкровената ни същност и не се вписва в официалното говорене за морал. Да се придържа човек към „нелегитимната добродетел", означава именно да отхвърля позата на моралист. В личен план Тодоров отстоява тъкмо такова поведение. На журналиста, който го пита защо се чувства ангажиран с въпросите на морала, той не знае какво точно би могъл да отговори[34], с други думи отказва да говори като моралист.

Къде следва да положим нашия морален живот? Тодоров отстоява категорично тезата, че моралът спада към частната сфера на живот. Той отхвърля аргументацията на Хана Арент, когато тя твърди в „Условията на съвременния човек", че в Древна Гърция частният свят на семейството се свеждал просто до „поддържане на живота" (хранене, възпроизвеждане и т.н.). Арент счита, че този частен живот е въпрос на необходимост, а не на свобода, и следователно такъв живот не предполага морално поведение, доколкото последното протича единствено в публичното пространство. Тодоров смята тъкмо обратното, а именно, че днес частната сфера е привилегированата територия на морала. Тук, разбира се, следва да отчетем историческата рамка в тезата на Арент, която говори единствено за Древна Гърция и едва ли би гене-

---

[33] **Camus**, A. Carnets. Paris, Gallimard, „Pléiade", t. IV, 2008, c. 1002.

[34] **Todorov**, T. Fragments …, c. 7.

рализирала своята мисъл по отношение на морала в наше време. Така или иначе, Тодоров застъпва типологически противоположната теза:

> Защо частното съществуване трябва да се свежда до някаква животинска функция за поддържане на живота? Напротив, аз имам чувството, че в него моралното действие протича по-пълноценно, отколкото другаде: тук няма как моралът да служи на обществото или на отечеството, на Бог или на комунизма; той може да се отнася единствено за отделни човешки същества: в частното пространство други няма. В този свят добродетелта не отсъства, но това е домашна, всекидневна добродетел[35].

В книгата си „На предела" Тодоров противопоставя героичните на ежедневните добродетели: първите търсят своята легитимност в абстрактни ценности като човечество, отечество и т.н.[36]; вторите произтичат от една етика на общуването, която можем да дефинираме, изхождайки от трите основни форми на изказ: граматическите първо, второ и трето лице. Всекидневните добродетели

> зависят от естеството на получателя или ако предпочитате – от междучовешките отношения. При достойнството *Азът* се обръща към самия *Аз*; при грижовността – към едно или много *ти*, сиреч към същества, с които човек установява отношения на взаимност и евентуална смяна на ролите (това е основната форма на човешките взаимоотношения); и накрая, духовната дейност е насочена към повече или по-малко *тях*, които обаче запазват своята анонимност и вече не се явяват участници в настоящ диалог. В този смисъл добродетелите могат да бъдат само три, колкото са и лицата от глаголното спрежение. Това подсказва двойна връзка между етичност и общуване: първата доставя на второто едновременно и съдържанието на своя идеал (където универсалността е върховен предел на общуването), и рамката на неговите проявления[37].

Тази схема на общуване не изчерпва всекидневните добродетели, а още по-малко и формите на нравствеността. Нейната заслуга е другаде: тя показва, че всяко морално действие е по своята природа връзка с други същества. В този смисъл може да се каже, че моралът на определена личност с автономна воля не би могъл да бъде проява на егоизъм и на индивидуализъм. Същността на морала се разкрива по-ясно посредством връзката му с някои категории, които определят облика на нашия социален живот, например политиката, справедливостта, възпитанието или пък нашия частен живот, където важна роля играе любовта.

---

[35] Пак там, с. 8.

[36] **Тодоров**, Ц. На предела..., с. 119.

[37] Пак там, с. 108.

Всички ние сме склонни да правим оценка на политически действия с помощта на морални категории. В частни разговори подобни съждения са разбираеми. Но ако се отнасяме към всички граждани като към пълноправни субекти в едно демократично общество, смесването на морала с политиката е неприемливо. Сферата на морала е доброто; хоризонт на политиката е справедливото. Още Аристотел разграничава тези две сфери и в същото време посочва в какво те взаимно се допълват:

> Доброто е справедливо, щом е по-добро от определено справедливо, но не по такъв начин, че да е някакъв друг род, различен от справедливото. Следователно едно и също са справедливо и добро, и от тях двете, – които са добропорядъчни – по-силно е доброто. А съмнението се създава от това, че доброто е справедливото, но не като закон, а като поправяне на законното право. Причината е,че всеки закон касае общото, но има неща, за които не е възможно [той] правилно да говори в общ вид. Следователно при случаите, където е необходимо да се говори общо, а не може да бъде правилно, законът има предвид това, което е най-често, не без да знае това, което е погрешно[38].

На този въпрос Тодоров отдава особено значение и го коментира често както в порядъка на абстрактните разсъждения, така и по повод на конкретни събития във Франция или по света. Главното предназначение на политиката е да гарантира сигурността на членовете на дадено общество и да упражнява властта при зачитане на основните права и на законите на страната. В това отношение ролята на политическата власт е сходна с тази на съдебната: и едната и другата се позовават на една нормативна идея за справедливост. Тази идея се намира в пряка връзка с идеята за истината, макар че тук Тодоров разграничава истината при юристите, които участват в един съдебен процес, от истината според историците: първите прилагат процедурата на съдебното следствие, вторите се стремят да установят фактите. Истината на юристите се отнася за настоящето: така тя определя идеята за справедливост. На тази база Тодоров често е формулирал критични мисли по повод на редица политически съдебни процеси, организирани през последните години срещу няколко колаборационисти и военнопрестъпници от Втората световна война. Така например във връзка с осъждането на затвор през 1998 г. на деветдесетгодишния Морис Папон Тодоров заявява недвусмислено: „Ролята на правосъдието би следвало да се състои в това да ни опазва от настоящите опасности, а не да наказва за про-

[38] **Аристотел**. Никомахова етика. Прев. от старогр. Теменуга Ангелова. С., ГАЛ-ИКО, 1993, кн. V, гл. 10, с. 127. Пол Рикьор следва Аристотел, когато смята, че е легитимно нормата да се обръща към етическата целесъобразност, „щом нормата води до практическа безизходица“ (**Ricoeur**, P. Soi-même…, с. 201).

винения от миналото“[39]. В този смисъл съдебната процедура не бива да измества търсенето на историческата истина, което трябва да предхожда определението за справедливо и несправедливо.

При всички случаи обаче справедливото и истината не се свеждат до доброто. От една страна, действащите лица не са едни и същи: актьорите на политиката и на правосъдието изпълняват обективи функции, докато моралните постъпки са винаги субективни. От друга страна, целите на политиката и на правосъдието се различават от тези на морала, макар че между тях не съществува принципно противоречие:

> Справедливостта не е нито субективна (съобразяването с нея е задължение, а не заслуга), нито лична (насочена е еднакво към всички човешки същества), независимо че и тя може да се основава на същите принципи, както и нравствеността (щастието на човек, уважение към личността му, универсална приложимост). Моралното действие се отличава също и от политиката, която – в най-добрия случай – е дейност, насочена към установяването на справедливост (или повече справедливост) вътре в една страна, което моралът не може да направи[40].

Разграничаването между право и морал, а оттам и между справедливото и доброто е основополагащ принцип на съвременната демокрация. „За разлика от теокрациите и от тоталитарните държави демокрацията няма претенциите да бъде добродетелна държава, тя не сочи върховното благо, нито задължава гражданите да се стремят към него“[41], отбелязва Тодоров. По-късно ще се спрем на нежеланите последици от политиката, водена в името на морални ценности.

Моралното възпитание е пространна област, която стои по-скоро встрани от проблематиката на Тодоров. Ала той в никакъв случай не подценява нейното значение. Житейският опит, който човек трупа от детската до зрялата си възраст, може да се представи и като постепенно навлизане в сферата на доброто и злото. Първоначално детето усвоява тези понятия главно посредством обичта на своите близки. „Не бива да подценяваме тази първа стъпка: без първоначалната обич, без ранната убеденост, че за него се грижат и го обичат, детето рискува да израсне в състояние на етическа атрофия, на радикален *нихилизъм*; и когато порасне, ще стори зло, без ни най-малко да го осъзнава“[42], предупреждава Тодоров. По-късно, в училището, детето се научава да

---

[39] **Todorov**, T. La signature humaine. Paris, Éd. du Seuil, 2009, с. 43.

[40] **Тодоров**, Ц. На предела..., с. 301.

[41] **Todorov**, T. La signature..., с. 239.

[42] **Todorov**, Ц. Памет за ..., с. 173.

превъзмогва своя егоцентризъм, който до този момент може би не е и съзнавал, разбира, че е неприемливо да се смята за по-добър от своите съученици: „Ние не сме обезателно въплъщение на доброто, нито пък другите са на всяка цена по-лоши от нас“[43], отбелязва Тодоров във връзка с втората, училищната фаза, от развитието на детето. Третият етап от това развитие предполага морална зрялост, до която не всички достигат, а именно да не се раздават веднъж завинаги картите на доброто и злото. С други думи, тук моралното съзнание превъзмогва манихейската нагласа. Това означава верният усет за доброто и злото да не се обвързва окончателно с една или друга личност или група хора.

Наивно е да смятаме, че тези три фази се следват линейно в живота на човека и че всяка от тях изключва връщане назад. По-вярно е да се каже, че те съжителстват едновременно във всяко човешко съзнание. Заслугата на Тодоров е в това, че същностните разграничения, които предлага, позволяват на всеки да култивира моралното съждение и да бъде подготвен нравствено за своите решения и избори. Ала освен индивидуалната воля, важна е и обществената нагласа. Моралното възпитание е дело и на обществото, по-специално на училището, което учи подрастващия да приеме да бъде поставян под въпрос именно като морално същество. И с оглед на тази роля на училището Тодоров отхвърля аргументите на привържениците на процеса срещу Клаус Барби, според които, макар и закъснял, процесът има възпитателно значение за младите поколения. Не, възразява Тодоров, въпросният процес с нищо не ще допринесе за нравственото възпитание на французите; по-скоро ги настанява още по-удобно в позата на жертви, което негласно и може би несъзнателно предполага те да се чувстват представители на лагера на доброто. И добавя:

> Възпитанието на индивида не е отишло много напред, ако той се вижда в ролята на въплъщение на доброто. Само при условие, че е способен да види себе си и като виновен, той ще може да се промени отвътре или най-малкото да стане по-внимателен към онези страни от своя характер, които биха могли да го подтикнат към престъпление[44].

Моралната постъпка винаги е признак за изпълнен дълг, но чистият дълг рискува да окаже парализиращ ефект, ако не се съпътства с топло чувство към обекта на нашето добро деяние. Оттук и необходимостта да видим има ли място за обич в сферата на морала. Според християнското учение връзката между тези две прояви на човешката

[43] Пак там.

[44] **Todorov**, T. La signature…, с. 237.

душевност е от съществено значение[45]. Обичта към Бога, себелюбието и любовта към ближния вървят ръка за ръка. Всъщност, тези три хипостази на любовта произтичат повече от чувството за дълг и за достойнство – от факта, че приемаме божията заповед, – отколкото от изблика на спонтанно или свободно поддържано чувство. В този смисъл християнската любов е по същество нравствена категория. А как следва да гледаме на „профанната" любов, на чувството, което няма нищо общо с някакъв дълг и което изпитваме към някого с надежда за взаимност? Ако разграничим това чувство от какъвто и да било морал, няма ли да игнорираме една значителна част от неговото духовно измерение?

Любовта не може да се отъждестви с морала, но тя безспорно протича в неговата близост или в неговото присъствие. Тук няма да очертавам територията на любовта. Ще подчертая само, че тази територия е далеч по-обширна от телесното привличане и сливане. Връзката между любов и морал може да се разкрие по-ясно от подходящ и ярък пример, отколкото от абстрактни разсъждения. Намирам такъв пример в Дневника на Албер Камю:

> Когато сме забелязали поне веднъж сияещото от щастие лице на любимото същество, вече знаем, че единственото призвание на човек е да кара лицата около него да греят …, и душата ни се къса при мисълта за нещастието и мрака, в които потапяме сърцата, които срещаме, само защото живеем[46].

Силният ефект от тази мисъл не бива да затваря очите ни за нейната двусмисленост. Какво всъщност ни внушава тя? Вгледаме ли се по-отблизо в нея, ще открием три различни вида любов. 1) На първо място това е обичта, която даряваме на любимото същество и която го изпълва с щастие и жизнерадост. 2) Лъчезарното присъствие на любимия поражда у нас желание да правим щастливи всички хора около себе си. Но как да го постигнем? Да ги обичаме така, както любим избраника на своето сърце, с други думи да обичаме едновременно мнозина? Едно и също по своята природа ли е любовното чувство към един и към мнозина едновременно? Позволявам си да препратя за отговор на този въпрос към забележителния анализ, който Октавио Пас посвещава на епизода от „Одисей" на Джойс, когато Моли, жената на Блум, се отдава безрезервно на младия поет Стивън и в същото време в главата ѝ се въртят мисли

---

[45] На фарисейския въпрос „Учителю, коя заповед е най-голяма в закона?" Исус отговаря: „Възлюби Господа, Бога твоего, с всичкото си сърце, и с всичката си душа, и с всичкия си разум: тази е първа и най-голяма заповед; а втора, подобна ней, е: възлюби ближния си като себе си" (*Матей*, 22, 36–39).

[46] **Camus**, A. Carnets…, с. 1007.

от рода на: „в крайна сметка, ако не е той, друг ще бъде“[47]. Чувството, на което героинята на Джойс е подвластна и което покрай сливането с мъжа я довежда до единение с цялата природа, не е любов. На свой ред Тодоров пише: „Човек може да обича само няколко индивида, но може да бъде морален с всички“[48]. Когато Камю говори за желанието на човек „да кара лицата около него да греят“, когато Тодоров напомня, че в любовното кътче на душата ни няма място за много обитатели, и единият и другият очевидно имат предвид не любовната страст като желание към уникално за нас същество, а онази добродетел, която човек проявява с постоянство, за да ощастливи своите роднини, деца, приятели. Тъй че във втората част от фрагмента на Камю наблюдаваме определено смислово плъзгане от любовната страст към друга форма на привързаност – грижата за другия. Първата категория опира до същността на любовта, втората ни потапя в сферата на морала. 3.) Идеята в третата част от дневниковия фрагмент на Камю е като че ли по-размита. От една страна, субектът е поставен в неутралната рубрика на „само защото живеем“; от друга, „сърцата“, които субектът среща, навеждат на мисълта за любовни връзки, които обаче тук причиняват страдание на влюбения.

Триадата в цитирания фрагмент – щастливата любов, вниманието към другия, нещастната любов – показва какво общо може да има моралът с любовта: и моралът и любовта целят колкото лично щастие, толкова и щастието на другия; и единият и другата спадат към интимната сфера. Тук няма място за публичност: последната не може – и няма право – да ни прави щастливи в чувствата си, нито пък да опекунства над нашите морални добродетели. Оттук нататък двете чувства се разклоняват, но не се разделят окончателно: любовта претендира за ексклузивност в сферата на чувствата и власта над волята; моралът пък поставя нравственото чувство, което изпитваме към другия, под знака на чувството ни за дълг, тоест под властта на нашия разум (по Кант) или на просветената ни воля (по Шопенхауер).

Тодоров обича да илюстрира своите идеи в примерни разкази и в образцови портрети. В неговите очи личността, която олицетворява най-пълно нравствените добродетели, е Жермен Тийон. Говорейки за нея, Тодоров прави изключение от обичайната си резервираност, за да изрази възхищението си от публичните позиции и моралната ангажираност на тази забележителна жена. Под морална ангажираност в случая следва да разбираме обвързването на цялостната дейност на

[47] Paz, O. La flamme double. Amour et érotisme, Paris, Gallimard, 1994, с. 33.

[48] Тодоров, Ц. Несъвършената..., с. 265.

Жермен Тийон – етнолог, историчка на настоящето, активистка на множество социални каузи – в една единна нравственост. А дейността на видната общественичка винаги е намирала израз в конкретни прояви на добродетелност. Те се характеризират с органичното сливане на добрината с морала. В моралните позиции на Жермен Тийон Тодоров съзира неизменен стремеж да разбере човешките същества, включително и най-мерзките им постъпки. Той приема формулировката на Аниз Постел-Вине, другарка по съдба от фашистките концлагери, която изтъква страстния стремеж на Жермен Тийон да вникне в смисъла на човешките постъпки, в това число и най-осъдителните[49]. Желанието на Жермен Тийон да разбере другите не е умозрителен процес, а непосредствено изправяне пред фактите и хората. Това често крие опасност за нейния живот: „Свикнах с навика да гледам на всичко, включително и на най-страшното, като на обект за анализиране, а това изисква от нас да търсим информацията там, където се намира“[50], споделя Тийон. Истината за всяка човешка постъпка изисква конкретно действие и отчитане на строго определена ситуация. Тук можем да се запитаме дали подобна нагласа в осмисляне на моралните постъпки не крие риск от релативизъм, вследствие на който моралът може да се разпадне на личностни стратегии, с други думи, да се обезсмисли. Жермен Тийон очевидно съзнава подобна опасност. Тя се стреми да „прави разлика между престъплението и престъпника“[51], мечтае за правосъдие, което да бъде „безмилостно към престъплението и милостиво с престъпника“[52].

Разграничаването между злото и личността на злодея предполага да признаем съществуването на зона на доброто дори при най-големите злодеи. Същото се отнася и за добродетелните хора: никой от тях не бива да се отъждествява напълно с доброто. В това отношение посвещението на Тодоров в книгата си „Памет за злото, изкушение на доброто“ е недвусмислено: „На Жермен Тийон, която премина през злото, без да се вживее в ролята си на въплъщение на доброто“. Тази книга е своеобразна анкета върху XX век и морална равносметка на изминалото столетие. Портретът на Жермен Тийон завършва галерията от моралния пантеон на Тодоров. Една от последните му книги, „Знакът на човека“, започва с нов портрет на Тийон. Там Тодоров пише: „Нищо не ѝ беше толкова чуждо от стремежа да поучава, да упреква, да въплъща-

[49] **Postel-Vinay**, A. Une ethnologue en camp de concentration. // *Esprit*, 261, 2000, с. 133; цитирана от Тодоров в *Памет за злото*..., с. 354–355.

[50] Цитирано от Тодоров в *La signature*..., с. 24.

[51] Пак там, с. 44.

[52] **Тодоров**, Ц. Памет за..., с. 363.

ва доброто“[53]. Тъкмо това качество прокарва разделната линия между морала и моралзма.

Моралзъм

Моралният човек разбира и съди постъпките на другите без нито за миг да забравя, че той не се различава съществено от тях. Моралистът -такъв, какъвто го дефинира Тодоров, – съди съзнателно или несъзнателно делата на другите сякаш между него и тях има качествена разлика. Виждайки пропаст между себе си и другите, моралистът застава неизменно на „слънчевата страна на улицата“ и съответно отрежда на другите сенчестата. В този смисъл може да се каже, че за разлика от писателите моралисти от епохата на класицизма, които описват разнообразието на човешките нрави без да ги йерархизират (Монтен) или като ги подреждат в обобщени социологически групи (Лабрюйер), съвременните моралисти делят човечеството на две категории и ги поставят съответно под знака на добродетелите и под знака на пороците.

От началото на 90-те години на XX век Тодоров насочва вниманието си към това явление. Определя моралзма като лоша употреба на морала. При този тип моралзъм се наблюдава

> прилагане на справедливост без добродетел или, по-скоро – проповядване на моралните принципи, без самият човек да се чувства задължен към тях; това означава някой да се отъждествви с доброто по простата причина, че заявява приемане на неговите принципи[54].

В позата на моралиста доброто се превръща в абстрактна категория, а това го прави потенциално опасно. С острото си морално чувство писатели като Василий Гросман и Албер Камю предупреждават за тази опасност. „Там, дето се разгаря зората на доброто“, пише Гросман, „там гинат деца и старци и се лее кръв“[55]. От своя страна, Камю се отнася с подозрителност към абстрактния морал. През юни 1959 г. той отбелязва в своя „Дневник“:

> Отказвам се от моралната гледна точка. Моралът води до абстракции и несправедливост. Той поражда фанатизма и заслепението. Който е добродетелен, трябва да реже глави. А какво да кажем за онзи, който проповядва морал, без да може да живее на неговата висота? Главите падат, а той, изменникът, законодателства. Моралът реже на две, дели, изсушава[56].

---

[53] **Todorov**, T. La signature..., с. 22.

[54] **Тодоров**, Ц. На предела..., с. 119.

[55] **Гросман**, В. Живот..., с. 443.

[56] **Camus**, A. Carnets..., с. 1298.

Абстрактният морал легитимира действия и политики, които носят страдания на живи хора. Ето защо съждението за доброто трябва да отчита последиците от него за конкретните човешки същества. Тодоров изтъква неедноκратно съществената разлика между моралната оценка и моралното изискване:

> В името на нравствеността човек може да изисква единствено от себе си; когато изисква нещо от другите, без да се приобщава към тях, тогава той претендира да се извиси до някаква безлична, нежели божествена гледна точка. Въпреки че нравственият идеал се определя от универсалността, самото морално действие в известен смисъл е неподатливо на обобщение[57].

Шопенхауер е на противоположно мнение по простата причина, че отъждествява моралиста с философа, а на последния гледа като на производител на абстрактни идеи и понятия:

> Странно е отправеното към моралиста изискване да не проповядва друга добродетел, освен онази, която сам притежава. Да повтори цялата същност на света абстрактно, общо и ясно в понятия и така да го представи на разума си като отражение в трайни и винаги лежащи на разположение понятия – само това и нищо друго е философията[58].

От тази гледна точка, моралистът се явява поведение на човек, който предпочита да говори за нравственост, вместо да постъпва морално. Това не означава той да се ограничава единствено с говорене и писане: просто действията му не се подлагат на моралните оценки, които прилага върху другите. Неговият девиз би могъл да бъде: „Правете каквото казвам, а не каквото правя аз".

Моралистът говори по-често за злото, отколкото за доброто. Той внушава, че който изтъква чуждите недъзи, не страда от тях. Въз основа на това различие той преувеличава с лекота недостатъците на другите: колкото по-критичен е към тях, толкова по-доволен е от себе си. Говоренето на моралиста има своята феноменология. Тук ще посоча само три типични ситуации, които често се срещат в анализите на Тодоров: 1) един индивид дава оценка за друг; 2) един индивид съди за другите по отношение на членовете на своята група; 3) една човешка общност преценява друга общност.

Първият случай безспорно се среща най-често; тук всеки от нас може да види себе си. Ние постоянно даваме оценки за нечии постъпки, изхождайки не от себе си, а от общоприети норми. Още Христос осъжда този език на морално коректното:

---

[57] **Тодоров**, Ц. На предела..., с. 119–120.

[58] **Шопенхауер**, А. Светът..., с. 586.

Лицемерецо, извади първом гредата от окото си, и тогава ще видиш как да извадиш сламката от окото на брата си[59].

На този морализъм Тодоров противопоставя морала в първо лице:

Когато търси примери за добро, човек винаги трябва да ги взема извън себе си; когато става дума за зло – да започне да го търси най-напред у себе си: сламката в собственото око да дразни повече от гредата в чуждото[60].

Тодоров илюстрира своя извод с коментар на една публикация на Морис Бланшо от 1984 г., в която харизматичният критик изказва съжаление за антисемитските уклони на Пол Валери в началото на XX век, без да каже дума за собствените си многобройни статии против евреите, публикувани във в. „Комба" в периода между 1936 и 1938 г.

Най-честият представител на втората типологична ситуация, която описах по-горе, е човек, критикуващ системно членовете на своята група. На нея той противопоставя добродетелите на другите общности. Едва ли българската публика се нуждае от подробно обяснение на този типичен случай. С право или не, ние се славим с охотното си презрение към себе си и с безкритичното величаене на определени групи хора (най-вече назовавани с обобщеното „западняци"). Моралистът от този вид вижда доброто в някое далечно другаде, а злото – в непосредственото си обкръжение. В главата „Моралната оценка" от своята книга „Памет за злото, изкушение на доброто" Тодоров споменава няколко типични фигури на моралисти, които съществуват откакто свят светува:

Това е ролята на стария пророк, който заклеймява собствения си народ, защото тъне в грях; или пък ролята на пътешественика, който възхвалява далечните народи („добрите диваци") с единствената цел да обругае по-добре сънародниците си. В по-ново време това е ролята на писателя, който се взема за съвест на нацията и вечно изповядва греховете си, като свежда собствената си група до ненавистната роля на агресор или палач. Това е германецът, за когото германците са най-лошият народ на земята, американецът, за когото историята на Съединените щати е непрекъсната поредица от империалистически агресии и социални несправедливости. А тази нова поза – позата на *моралзатор* – води дотам, че който се вживява в нея, си затваря пътя към морала[61].

Изкушавам се да добавя към поредицата на Тодоров и широкоразпространената представа у българина, че другите са по-добри от своите. Още в началото на 30-те години на XX век философът Найден Шейта-

[59] *Лука*, 6, 42.

[60] **Тодоров**, Ц. На предела..., с. 120.

[61] **Тодоров**, Ц. Памет за злото..., с. 171–172.

нов пише статията си „Духът на отрицание у българина“. Авторът спокойно би могъл да я озаглави „духът на себеотричане“. Ярко доказателство за този дух Шейтанов вижда в израза „българска работа“, събирателен образ на самоосъждането[62]. Няколко години по-късно, през 1938 г., същата идея развива и Иван Хаджийски. Илюстрира я със същия пример: „Думите „българин“ и „българска работа“ у нас често се употребяват като най-унизителни нарицания“[63]. Историческият песимизъм на българина, неговото черногледство следва да определим с терминологията на Тодоров като типична проява на морализъм от втората разновидност на тук предлаганата класификация.

При моралистите от този тип добродетелта има малко или повече екзотичен характер, докато злото е домашна категория, но далеч лично от тях. В действителност този морализъм не се интересува толкова от собственото си отношение към доброто и злото. Подобно на Шопенхауеровия моралист, той има претенциите просто да разкрива истината. Ала, както видяхме, подобни претенции често влизат в разрез с морала.

Третата типична ситуация е в известен смисъл симетрично противоположна на втората: тук група хора обсебват за себе си доброто и поставят други групи под знака на злото. Тази разновидност на морализма следва традицията на манихейството, но не се свежда единствено до него. Защото в случая манихейството се съпътства с войнстващ активизъм и прозелитизъм. Отново ще се позовем на Василий Гросман. Руският писател прозорливо долавя своеобразната демонична диалектика, по силата на която изключителният носител на доброто го обявява за универсална ценност, за да го налага на другите и да извлича от това лични облаги:

> Онези, които се борят за своето частно добро, се стремят да го представят за всеобщо. Затова казват: моето добро съвпада с всеобщото, моето добро е необходимо не само на мен, то е необходимо на всички. Като върша частно добро, аз служа на всеобщото добро.
>
> Така доброто, изгубило своята всеобщност, доброто на сектата, на нацията, на държавата, се стреми да си припише измамна всеобщност, за да оправдае борбата си срещу всичко, което за него е зло[64].

Геополитическите злоупотреби с морала са предмет на мащабна анке-

---

[62] **Шейтанов**, Н. Духът на отрицание у българина. // *Философски преглед*, 1933 г., кн. 2.

[63] **Хаджийски**, И. Оптимистична теория за нашия народ. Съст. Йордан Василев. Варна, Г. Бакалов, 1986, с. 56.

[64] **Гросман**, В. Живот..., с. 441.

та в една от последните книги на Тодоров – „Страхът от варварите“[65]. Тя проследява няколко големи конфликти, които раздират днешния свят и се явяват последица от съвременните превъплъщения на морализма, вкаран в политическа или религиозна употреба. Когато Съединените щати и техните съюзници причисляват група страни към някаква въображаема „Ос на злото“, когато обявяват кръстоносен поход срещу тях, когато провъзгласяват, че ще установят със силата на оръжието царството на доброто; когато някои религиозни водачи обявяват свещена война на друговерците, ние сме свидетели на морализъм в действие. От трите вида морализъм този е най-опасният, защото противопоставя едни на други големи човешки общности. Тезата, която Тодоров застъпва в своята книга, би могла да се формулира по следния начин: мислителите и политиците, които третират другите като варвари, а смятат себе си за образци на цивилизация, практикуват чиста проба морализъм от трети вид. Тук думата „варварин“ се явява синоним на злодей, придобива смисъл на заклеймяване и на заклинание.

Политическата употреба на морализма може да променя формите си според контекста и страната. В статията си „Новият морализъм“[66] Тодоров анализира това явление в контекста на политическия дебат във Франция. Става дума за политическо говорене, което по принцип се позовава на ценностите на левицата. В него Тодоров съзира системна контаминация с някои прояви на злото, считани единодушно за абсолютното зло: фашизъм, расизъм, антисемитизъм. В подобно морално коректно говорене откриваме похвати, присъщи на морализма: преувеличаване, поляризиране, безотговорна употреба на квалификации, които замъглявят смисъла на политическото действие. Ето как Тодоров коментира критиката на френската левица по адрес на крайно дясната партия Национален фронт:

> Откакто върлуват моралистите, крайната десница още повече укрепи и засили своите позиции; провалът на тази стратегия е очевиден. Причината за нейната неефикасност е заложена в нейния максимализъм; когато противникът бива представян в прекалено черни краски, картината вече не съответства на действителността и губи своята достоверност. Колкото и ненавистна да е неговата идеология, Националният фронт не е възроден нацизъм, нито терористична организация; той е изразител на множество искания, не всички от които следва да се приемат с презрение[67].

[65] **Тодоров**, Ц. Страхът от варварите. Прев. от фр. Владимир Атанасов. С., Изток-Запад, 2009.

[66] **Todorov**, T. Un nouveau moralisme. // *Le débat*, N° 107, Novembre-Décembre 1999, Paris, Gallimard, с. 151–154.

[67] Пак там, с. 153.

Моралистът за политически цели е трайна отличителна черта на политическите борби в съвременна България и на тяхното медийно разтръбяване. Не се чувствам компетентен да анализирам българското общество. Ще се ограничa с две общи наблюдения. *Първо*: често чуваме упреци по адрес на БСП, че нейните лидери и твърдото ѝ ядро на симпатизанти били и винаги ще си останат комунисти, тоталитаристи, „дървени глави" и т.н. В основата на този втвърден моралистичен стои убеждението, че тази категория хора не подлежат на еволюция, каквато и да е промяната в обществената ситуация. Този възглед се споделя и от немалко представители на твърдосинята маса. Там той битува под формата на красноречива сентенция: „Бивш комунист и бивш негър няма!" Успоредяването на моралистичната с расистката е напълно естествена процедура: нейната основа е именно манихейското мислене. Друг пример: през годините на комунизма повечето политически партии отпреди 9 септември бяха квалифицирани като буржоазно-фашистки, властта – като монархофашизъм и т.н. Подобни квалификации се чуват и до днес от немалко привърженици на БСП на преклонна възраст. *Второ*: свидетели сме на дългогодишна поредица от разкрития за бивши сътрудници на бившата Държавна сигурност. Нито една от редуващите се в управлението сили не удържа на изкушението да прави подобни разкрития. Тяхната привидна легитимност се корени в морала, но в действителност е плод на чиста проба моралистичен: не е морално да си бил брънка в един апарат за потискане; не е морално при това положение днес да заемащ висок пост в българската държава. Оставям настрани факта, че подобни разкрития никога не съдържат конкретни обстоятелства, позволяващи морална оценка. Моралисткото емблематизиране на тези разкрития говори за грубо смесване на морала, от една страна, с политиката и справедливостта, от друга – две области, които в една съвременна демокрация би следвало да бъдат ясно разграничавани.

Ще обобщя наблюденията на Тодоров за моралистичния посредством главните му отличителни черти. Моралистичният е език, насочен към мнима или действителна проява на зло от страна на други хора. Присъщите му апломб, категоричност, хиперболизиране, демонизиране, стоят в типологична опозиция с понятия като скромност, дискретност, съпричастност по простата причина, че субектът на говорене се смята отстоящ на здравословна дистанция от злото, което сочи с пръст. Моралистичният е рожба на манихейското мислене. Разделяйки човечеството на два блока, издигайки непреодолима преграда между тях, моралистичният отхвърля по принцип диалога с противниковия лагер, с отсрещната страна, с другия. За него не се отнася любимата сентенция на Жермен Тийон: „Уста-

та която говори, не хапе“[68]. Липсата на диалог лесно може да породи и насилие. А то в повечето случаи е зло само по себе си.

Ще завърша и тази част от етюда както завърших и в предишните две с портретите на Харитина Тодорова (майката на Тодоров) и на Жермен Тийон. Тук ще се спра на още един портрет от галерията на Цветан Тодоров: Реймон Арон, образец на политически мислител, комуто Тодоров посвещава биографичен очерк в „Знакът на човека“. Бързам да направя уточнението, че Реймон Арон, такъв, какъвто го вижда Тодоров, не е фигура на моралист. Точно обратното, Арон е отличен пример за човек, който винаги се е опазвал от миражите и от оазисите на морализма. Цялото внушително творчество (етюди по политическа философия, социология и публицистика) на Реймон Арон, когото Тодоров сочи като „най-далновидния политически коментатор на Франция през XX век“[69], може да се разглежда като постоянно и конкретно предупреждение срещу забежките на морализма.

Далновидността на Арон, която Тодоров изтъква, се състои в това „да не си затваря очите пред заобикалящата го действителност, да не полага мечти и абстракции на мястото на реалностите, да превръща преживения опит в крайъгълен камък на своите теории“[70]. Принципът за реалност е фундаментален в анализа, на който Арон подлага както големите събития и явления в днешната епоха, така и делото на редица политически лидери. Политическият анализатор трябва да се постави на мястото на политическия актьор, да премине през изпитанието на действието и на последиците от него, с други думи Арон отказва да говори като моралист, а казаното от него предполага морал в първо лице. Друго основно правило, към което Арон винаги се придържа: да не смесва доброто с истината. В тази връзка Тодоров прави важно уточнение:

> Ясното разграничаване между истината и доброто, отказът да се поставят нравоучителни абстракции на мястото на безкористно опознаване на света не означава единият от двата термина да се премахне за сметка на другия. Напротив, недопускането на смесване на понятията позволява тяхното обвързване[71].

Ето как моралната философия на Тодоров конвергира с тази на Пол Рикьор.

Ще добавя още две качества на мисълта на Арон, която често се раз-

---

[68] **Todorov**, T. La signature..., с. 36.

[69] Пак там, с. 55.

[70] Пак там, с. 60.

[71] Пак там, с. 62.

гръща под формата на полемика: да води своята идейна борба, без да се поддава на омразата, нито на изкушенията на конформизма – еднороден близнак на това, което Тодоров нарича „изкушение на доброто". Така фигурата на Реймон Арон се извисява на антиподите на морализма. А творчеството му е мощно лекарствено средство срещу него.

Време е за заключение. Тодоровите идеи за морала изхождат от класическия и съвременния хуманизъм. Те са формулирани в контекста на демократичното общество и на светското начало в него. Моралната философия на Тодоров има двойната заслуга да дефинира основни категории от класическата традиция и да ги интегрира в осмислянето на съвременната епоха. В порядъка на дефинициите от първостепенно значение е разграничаването на сферата на морала от сферата на политиката, без това да води до подценяване на социалната природа на моралните добродетели. По такъв начин Тодоров съумява да анализира спокойно и трезво големите събития и главните явления на съвремието като отчита, от една страна, онова дълбоко човешко измерение у индивидите, каквото е добротата, и, от друга страна, като сочи подводните скали за съвременните демокрации, а именно новите морализми. Интегриращият подход на Тодоров пък ни позволява да видим по-ясно връзката и съзвучието, което човек може да постигне между частните и гражданските добродетели.

АНГЕЛ АНГЕЛОВ

Едуард Саид: критическата почит към Ерих Ауербах

Към съчиненията на Ерих Ауербах Едуард Саид изпитва привързаност, преминаваща във възхищение, от студентските години до края на живота си (Саид 2004: 85)[1]. Най-въздействащата концепция срещу европоцентризма[2] е повлияна от европоцентричния хуманизъм на Ерих Ауербах. Постановката на Ауербах за „отправната точка" (Ansatzpunkt), както и загрижеността „да се чуе" гласът на тълкувания текст въздействат върху методиката на изследване и върху общото отношение на Саид към литературата[3]. Огромният успех на „Мимезис", според Саид, се дължал именно на въпросите, отправяни от автора към тълкуваните текстове[4].

Отношението на Саид към Ауербах, но и към трудно съпоставими фигури като Луи Масиньон и Теодор Адорно, може да бъде определено като критика и почит, усвояване на ценности и мисловни ходове и прилагането им в други области – „... да разпростра тяхната работа в области, които ме интересуват", „защото аз се възхищавам на усилието,...

---

[1] За тази статия е направено изключение от общия модел на позоваване в сборника. Това се наложи от изключителната обширност на цитираната библиография. – Бел. ред.

[2] „Ориентализмът" на Саид „изнася" в наддисциплинарна научна среда знание за отношението на Запада към Изтока, което съществува и преди появата на книгата му, но не е подчинено на подобна евристична идея. Сред причините книгата да се превърне в бестселър са: обосноваването на знанието като социална практика, езикът на изложението, но и опростяването на сложността на проблема (Саид предпочита да типологизира вместо да историзира „ориентализма"). Обстоен анализ на ориентализма преди Саид, на „Ориентализмът", на дебата върху книгата и на последвалите отговори на Саид – вж. Шмиц 2008: 136–95.

[3] Въпросът за гласа става актуален с навлизането на няколко подхода в социалната историография през 1960–70-те; сред тях искам да отбележа този, който ми е по-добре познат – микроисторията на Карло Гинзбург и последователи. Ангажиментът на историка е в това да възстанови социалните условия, при които са живели лишените от глас или чийто глас е бил заглушен в едно или друго историческо време. Изследване, изцяло посветено на гласа в литературата: Личева 2002.

[4] Въпросът към текста и „чутият" отговор е обичайна херменевтична практика. Мнозина изследователи са обсъждали тази постановка при Ауербах – най-вече по отношение на „Мимезис".

тяхното внимание към текста, тяхната *грижа* (курсивът на Е. С.), което, мисля, е основният фактор тук" (Саид 1992: 230). Да прилага концепции от времето на високия модернизъм към области, за които тези концепции не са били създавани, е методологическо положение при Саид.

Вниманието към текста е основна филологическа добродетел; но при Ауербах то не е толкова заради текста, а за да се разбере как той представя „условията на човешкото съществуване" в конкретна историческа среда. Грижата, липсата, копнежът не са сами по себе си рационални процедури, могат обаче да станат действен мотив, усилващ социалното присъствие на специализираното знание. Способността да се чува „гласът" на текстове от различни епохи и езици важи за всеки значителен историк на литературата и за всеки компаративист. Формиран като компаративист, Саид цени умението да се тълкуват текстове, написани на различни езици и в различни периоди от съществуването им; подчертава неведнъж колко е важно изследователят да притежава значителни езикови и литературни познания (Саид 1985: 5–9). Саид е сметнал за важно да добави в „Beginnings" бележка за оригиналните езици, на които е проучвал произведенията, изследвани в книгата, както и за преводите, които сам е направил, когато е било нужно. В това отношение Саид има за образци най-вече двама немски романски филолози – Ауербах и Шпитцер. Те въплъщават за него филологическата култура. Свързано със сравнителното литературознание, и в този смисъл повлияно от немската романска филология, е желанието на Саид да препраща към оригиналния език на авторите, които анализира. Това личен стремеж е елемент от обща нагласа на определена професионална среда, която формира споделени ценности: критическото творчество на Ауербах изпълнява функцията на модел за постепенно установяващото се дисциплинарно поле на сравнителното литературознание в университетите в САЩ през 1950-те/1960-те. Ауербах е могъл да служи като образец за езикова и културна широта, стремежът към която е бил насърчаван в практикуващите в новото дисциплинарно поле (Линденбергер 1996: 202). Саид обсъжда, неведнъж, разликата в професионалното формиране и в ценностите между компаративистиката в Европа през първата половина на XX в. и американската от последните десетилетия на XX в. Критическото му отношение към немската компаративистика не отменя обаче почитта му. Вниманието към индивидуалния текст и автор се запазва у Саид до края. Това е традиционното хуманистично отношение, предполагащо съществуването на индивидуален субект.

Знанието, което изследователите в хуманитарните науки могат и при най-благоприятни условия да постигнат, отдавна не се ръководи от

идеала за систематичност или за изчерпателност. И все пак има нещо смущаващо в лекотата, с която Саид изброява кои немски мислители са му въздействали. Може би аудиторията, към която са били насочени изказванията, ги е възприемала, без да задава въпроси (напр. защо основен термин на един мислител се появява като принадлежащ на друг от споменатите и подобни). Една систематична образованост обаче едва ли би направила евристичните връзки между знание и политика, както и знанието така действено в публична среда, което успява да постигне Саид. Когато Саид предлага херменевтиката на симпатията и разбирането да замени опростяващата (и изгодна за някого) враждебност към чуждото, престава да е от значение на кого точно принадлежи този или онзи термин. Саид прилага и измества инструментите на филологията към други области, за да създаде нови обекти на знанието[5]. Дали това е филология е въпрос, на който трябва да се отговори отрицателно. Филологически е произходът на внимателното съсредоточено четене, чието изместване и прилагане върху извънтекстови области не само може, но и дава (и не само при Саид) необичайни резултати[6]. С едно сравнение Салман Рушди прояснява всичко това: „той [Саид] чете света толкова отблизо, както чете книги“ (Гардиън 1999).

I. Светската критика

В 1969 Майре Яанус Саид и Едуард Саид публикуват превод на статията на Ауербах „Филология на световната литература“ (Саид 1969: 1–17)[7]. В кратък предговор преводачите сбито и внимателно характеризират филологията на Ауербах и традицията, към която той принадлежи; в предговора няма критика, каквато без друго те биха могли да отправят към автора, но има симпатия и почти възхищение[8]. В края 60-те години

[5] „Накратко Ориентализмът … предполага създаване на нови обекти за нов тип знание“. (Саид 1997 [1985] : 129). Четейки по-дълго произведенията на Саид, свиквам с превода на хуманитарно знание в политически валидни изводи. Онова обаче, което ме подтиква веднага да препрочета някой откъс, защото ми се струва, че не съм разбрал добре, са именно местата, в които Саид заявява почитта си към системното хуманитарно знание.

[6] Преносът на езикови похвати и термини върху области, които не са езикови, показва евристичния потенциал на текстовите подходи от 1960–70-те; успешното прилагане е там, където се държи сметка за все пак различната материалност на посредниците. Едно историческо събитие може да бъде „четено“, но определянето му като „език“ или описанието на неговия „синтаксис“ си остава метафора, евристична или ограничаваща.

[7] Идеята за превода, без съмнение, е била на Саид. Водеща роля при превода обаче трябва да е имала Майре Яанус, която е от естонско-немски произход.

[8] Единствената критика, която открих в съчиненията на Саид, отправена към статията на Ауербах е в „Критика и империализъм“: „той [Ауербах] проявява повече без-

Саид работи над книгата „Започвания: цел и метод“, публикувана в 1975. Заглавието „Beginnings: Intention and Method“, без да е точно повторение, е съчетание от термина „Ansatzpunkt“ и от „Absicht und Methode“. С „Absicht und Methode“ Ауербах озаглавява въведението към последната си книга. В две подглави Саид обсъжда „Филология на световната литература“ – мази най-методическа статия на Ауербах и основния термин в нея – „отправна точка“ (Ansatzpunkt)[9]. Саид противопоставя отправната точка (започването) на произхода (*beginning* as opposed to *origin*), защото произходът е божествен, митичен и привилегирован, докато започването е светско, създадено от човека; следователно то постоянно може да бъде и е преразглеждано. Отправната точка или започването предполагат както бъдещ развой, така и прекъсване, но не предопределеност, която някаква трансцедентална сила налага. Във второто Саид вижда само проява на власт и неоспорван авторитет. Терминът на Ауербах служи на Саид, за да подкрепи основното си разбиране, че имперската, налагана чрез власт, история трябва да бъде оспорвана, за да се даде пространство на оставените без внимание форми на живот, да се даде глас на тези, които не са допуснати в историческия разказ.

Освен към Ауербах, Саид обича да се връща към творчеството на Джамбатиста Вико. Концепцията за „започването“ Саид поне отчасти дължи и на италианския философ – „най-лесно е да обърнем внимание на настояването на Вико, че за същинското изследване е необходимо да проучи нещата в тяхното започване“ (at their beginning) (Саид 1967: 340; Саид 1985: XIII). Заниманието на Саид с Вико е подтикнато, ако не е и повлияно, от изключителното въздействие, което италианският мислител има върху творчеството на Ауербах[10]. С творчеството на Данте и на Вико Ауербах се занимава цял живот. Най-важният и задълбочен изследовател на Вико в областта на литературознанието, така Саид нарича Ауербах (Саид 1967: 347; 1985: 363)[11]. Саид споделя разбирането на Ауербах, че Вико създава първата концепция за историческото познание, според която светът на хората, историческият свят, е създаден от самите тях, по-

---

покойство и страх, отколкото удоволствие пред перспективата на това, което така неохотно разпознава“. (Саид 1993: 52–53) Става дума за неизбежното напускане на европейския филологически дом.

[9] Методологическите размишления в критическото творчество на Ауербах са по-скоро изключение. Друг текст с подобен характер е именно „За целта и метода“ („Über Absicht und Methode“).

[10] Ауербах превежда на немски и снабдява с встъпителна студия „Новата наука“ на Дж. Вико в 1927, преди да напише първата си, преиздавана и до днес, книга за Данте в 1929.

[11] Тази характеристика е отново изява на привързаност. Макар да се връща към „Новата наука“ на Вико и след 1967, Саид не е изследовател, който познава изцяло историята на „викознанието“, за да се изкаже така суперлативно за Ауербах (Саид 2000б: 83–92).

ради което им е познавателно достъпен. Своята критика Саид определя като светска – тя не полагала основанията си върху неоспорими, функциониращи като божествени, авторитети и принципи, за нея нямало неоспорим авторитет или консенсус, които да служат като гаранти за истинността на твърденията ѝ. Самото определение „светска" идва от Вико и от Ауербах[12]. То отново проявява желанието на Саид да е свързан с определена, просвещенска, традиция. Иначе би назовал своята критика напр. „постколониална". Европейското Просвещение е времето, когато основното противостоене е „светско – религиозно". С усет за новата актуалност на двете позиции, в края на 1970-те Саид противопоставя своята критика на религиозната, под което той разбира всеки фундаментализъм, религиозен или светски. За да не изпитваме съмнение във Викоанско-просвещенския произход на двата термина, въведението към сборника „Светът, текстът и критикът" е посветено на светската, а заключението – на религиозната критика (Саид 1983: 290–92)[13].

Именно в програмната статия „Светска критика" Саид излага обстойно разбирането си за критиката (Саид 1983: 1–30)[14]. Той няма предвид изследване на литературата, а критика на идеологическите и властови механизми на културата. Саид започва размишлението си с доводи, целенасочено повтарящи доводите от „За целта и метода" на Ауербах. Ауербах, подемайки основни идеи на Вико, излага позицията си за отношението между литературното произведение и историческата среда (Ауербах 1958: 9–24; и спец. 14); същевременно се разграничава от методиките, съсредоточени само в анализа на произведението. И за Саид произведението е част от социалния свят, то самото е събитие, присъства в определен момент и на определено място. Ако анализаторът пренебрегне тези основни положения, ограничавайки се до текста, той поставя своя анализ и себе си извън историята.

Според Саид критическото творчество на Ауербах произлизало от „дълбоко консервативен възглед" (Саид 1983: 29). Определението „консервативен" пренася политически термин в хуманитарната област; чрез този и подобни термини се настоява, че всяка позиция в хуманитарните науки е и политическа. Консерватизмът, либерализмът или

---

[12] Заглавието на книгата на Ауербах от 1929 – „Данте като поет на земния свят" на английски е предадено като: „Dante: Poet of the Secular World". Първото издание в САЩ е в 1961; по това време Саид е завършил магистратурата си и подготвя своята дисертация – добър период за усвояване на концепции и термини (Саид 2000в: 565).

[13] Сред литературата, която познавам, най-доброто размишление за отношението на Саид към Вико е на Мичъл 2005: 465–71.

[14] Сборникът със статии „Светът, текстът и критикът" е писан след „Започвания..." и едновременно с „Ориентализмът". Публикуван е в 1983.

който и да е политически термин рядко, дори в политиката, имат статуса на очевидност. Да се обосновават употребите е част от критическата рефлексия; когато обаче подобни преноси станат автоматизъм, употребите им са заплашени да се превърнат в идеология, в това, което критикуват.

Какво означава за Саид „консервативен"? В предговора към „Започвания..." Саид пише: „Моите културни предпочитания като цяло са белязани с консерватизъм". Става дума за предпочитанието на автора да чете и анализира шедьоврите на високия модернизъм, за което свидетелствало дори мястото, което той е отделил на анализа на великите шедьоври в книгата си. (Саид 1985: XIII). Интелектуалният му живот бил посветен в голяма степен на разбирането и преподаването на великите произведения на литературното и на музикалното изкуства (Саид 2004: 62). При Саид не откривам постколониалния тип критика срещу класическите произведения на Западната култура. За него литературните и музикални шедьоври допринасят, за да се утвърди властта на Западната култура, но те едновременно се съпротивляват на същата тази власт. Великото произведение на изкуството наистина зависело от, но не можело да се сведе до икономическата, социалната или политическата история. То съществувало в неразрешимо диалектическо напрежение спрямо времето, в което е създадено[15]. Саид не поддържа съществуването на определен канон, но и не настоява сред великите произведения да бъдат приети нови само защото защищават групова, полова или етническа идентичност (Саид 2000g: 381–385). Такава „партийна" принадлежност би била в разрез с индивидуалния глас на светския критик, непринадлежащ напълно на която и да е среда. Критиката е заемане на позиция спрямо властта; тя не изключва обаче уединеното занимание с художествените произведения на миналото. Ленард Дейвис сполучливо характеризира тази страна от дейността на Саид като: „дълъг разговор между читател и автор за съдбата на света" (Дейвис 2006–2008)[16].

В „Светска критика" Саид твърди, че по отношение на културата и научното изследване той често изпитвал основателна симпатия към консервативните нагласи, каквито са съхраняване на миналото, четенето на велики автори, както и към сериозното и дори към изцяло консервативното изследване. Навярно затова Саид не критикува изобщо

[15] Вж. „Джейн Остин и Империята" (Саид 1993: 95–115). В „Бележка за модернизма" той пише, че волята за отвъдморско господство е била преобладаваща неоспорвана и невъзпрепятствана, но не и че изобщо не е имало оспорване (Саид 1993: 225).

[16] Статията е взета от интернет, затова не посочвам страници.

консервативните нагласи, а европоцентричността на заниманията с литература и пренебрегването на социалните връзки, още повече, че връзките със социалната среда могат да се открият в структурата на самите произведения (Саид 1983: 22–23). Последното не се отнася за мисленето на Ауербах. Ауербах изследва връзките между литература и действителност, но по начин, различен от този на Саид. И двамата обаче смятат, че основният проблем, който трябва да бъде изследван, е как е изобразена, представена (Darstellung, Representation) действителността[17]. Заниманието с филология за Саид е критическа дейност.

След като е изложил позицията си за критиката, Саид размишлява за изгнаничеството на Ауербах в Истанбул. Да не принадлежиш на средата, да не обитаваш изцяло мястото и културата, в които живееш, да си емигрант в реален или символен смисъл за Саид е условието, което прави възможно критическото изследване, било то историческо или отнесено към съвременността. Саид тематизира изгнаничеството като свобода от несъзнавано или принудително възприети ценности, от общностна принадлежност, като оспорване на авторитета, изграден върху властта, която културата упражнява. Тук (както и в други свои работи) Саид се позовава отново на статията „Филология на световната литература"; особена привлекателност за него притежава заключителното размишление на Ауербах, което е цитат от „Дидаскаликон III, 20" на Хуго от Св. Виктор[18]. Хуго посочва степените, чрез които се достига до съвършенството, състоящо се в пълно отчуждаване от света. „Наистина съвършеният е този, за когото цялата земя е чужбина" (perfectus vero cui mundus totus exilium est). Съвършеният е изгнаник. Но Ауербах обръща смисъла и казва, че и за този, който желае да постигне истинска любов към света думите на Хуго са достоен път (Ауербах 1967: 310). Заключението на Саид в „Светска критика" напомня на заключението на Ауербах. Към характеристиките на критиката – (не)принадлежност, опозиционност, ирония, Саид добавя още една – надеждата: критикът не можел да не храни надежда, ако и да не я изразявал напълно. Надежда за какво Саид не уточнява. Утопията, обетованото не са понятия, които той използва, те биха внесли елемент на светска религиозност. Критикът обаче можел да освободи

[17] Подзаглавието на „Мимезис" уточнява, че проблемът на изследването е изобразяването на действителността (dargestellte Wirklichkeit), което тогава е част въпроса за реализма в литературата. Представянето (репрезентацията) не е свързано с реализма; дори само в този смисъл изобразяване и представяне не е едно и също. Можем да тълкуваме мимезиса, „изобразяването" като репрезентация (представяне), държейки сметка за разликата и за претълкуването, което извършваме.

[18] Анализ как Ауербах усвоява филологическата концепция на Хуго – вж. (Виалон 2005: 244–46).

творческите енергии, уравновесявайки така опасността, че, тъй като се залавя само с трудни начинания, отнема всяка радост от сърцето. Не става дума обаче за любов към света, както е при Ауербах, а за надежда и за (творческа) свобода. Разликата не е за пренебрегване, но Саид не я забелязва или не желае да я обсъжда. И все пак, може би става дума ако за любов, то за нагласа, която ѝ е близка.

Години по-късно в „За неподчинението и заемането на позиция", Саид обсъжда какво е интелектуално, за разлика от професионално, призвание. Освен познатите характеристики – да се каже истината на властта, да се поставят под въпрос нейните желания, Саид добавя и още една: облекчаване на страданието: „Мисля, че е много трудно, веднъж напуснали академичната среда, да не бъдете засегнати от това, което ми се струва основния проблем за интелектуалеца днес – човешкото страдание" (Саид 2000е: 503). Но стремежът да се облекчи нечие колективно страдание предполага, освен смелост, чувствителност към страданието на другия. Предполага състрадание, чиято действеност е трудно отличима от тази на любовта. Ако към надеждата и състраданието, се добави и вярата в мисията да не се подчиниш на принудите, които властта иска да наложи, то позицията на интелектуалеца започва да напомня на религиозност без Бог и без божества, което е просто друг начин да се назове какво е хуманизъм.

В „Ориентализмът" Саид завършва – именно с посочения цитат – размишлението си за хуманизма на Ауербах и за неговата способност да се посвети на изучаването на чужди национални литератури и култури, макар и само в рамките на Европа. Съчетанието между интимност и дистанцираност спрямо собствената култура, но и спрямо целия свят, създава онази непредубеденост и щедрост, необходими за да се постигане истинско проникновение при познанието (Саид 1999: 322). Щедростта и широтата на познанието са качества, които Саид очевидно цени и ги отбелязва, независимо дали критикува концепциите на авторите. Тъкмо тази щедрост, проявена и към консервативни мислители, част от лявата критика не му прощава; от гледна точка на лявата ортодоксалност, не може да се привеждат като равностойни свидетелствата на А. Грамши и Ж. Бенда[19]. А дясната критика не му прощава самия факт, че съществува.

---

[19] Сред критиките ще спомена тази на Ахмад, отличаваща се с проницателност и ожесточеност. Ахмад критикува наличието на „high humanist" при Саид, което за автора марксист, пишещ от своя бункер в позиция на кръгова самоотбрана, е равносилно на съучастие в престъпление. Тази „престъпна" наклонност в мисленето на Саид се дължала именно на Ауербах, на филологията и на сравнителното литературознание (Ахмад 1992: 162–63).

Изгнаничеството е превърнато от Саид в условие за критическа и за хуманистична нагласа. В изнесените пред ББС лекции през 1993 Саид тематизира социалната роля на интелектуалеца именно като изгнаничество (Саид 1992; 1996; 2000а; 2000в). Критическият интелектуалец не споделя обвързаностите и ценностите на средата не поради принуда, а защото е избрал да не ѝ принадлежи. Разбира се, че Саид принадлежи към определена социална и академична среда в САЩ, но това е критически рефлектирана (не)принадлежност. Изгнаничеството означава, че съществуването не се определя от свързаности, които са или напомнят на биологичните. Изгнаникът се придвижвал от „инстинктивната" свързаност към съзнаван избор. Способността и смелостта да подложиш на съмнение ценностите на средата, в която живееш, е основната характеристика на критичния интелектуалец и съответно – на светската критика. Светската критика се основава на индивидуална решимост и индивидуален избор, критикът да не е съучастник на властта под каквато и да е форма. Ауербах е бил свързан със своята родна култура, но поради изгнаничеството, той е могъл да се отдели от нея, от Европа и чрез критическо осъзнаване да я види като сложно социално и историческо начинание, като създавана и пресъздавана от мъже и жени вътре в обществото. Ето защо творчеството на Ауербах в Истанбул е светска критика. Ауербах е съумял да напише книга като „Мимезис", но резултатът е могъл да бъде и дълго мълчание. Критиката, практикувана от Ауербах, учела повече как да бъдем критични, отколкото да сме привърженици на школа (Саид 1983: 16; 24; 29).

Така творчеството на Ауербах в Истанбул (1936–47) се обвързва с проблематика на дома и бездомността, на съществуването в чужда среда, при което се налага да се избере между това да се съхрани предишната идентичност или да се придобие нова, усвоявайки и преработвайки въздействията на средата[20]. Като присъединява Ауербах към светския тип критик, Саид присвоява творчеството му за своя цел, защото съчиненията на Ауербах не напускат академичната сфера. Само в писма, които остават извън публичното обръщение (по времето, когато са писани), има преценки за съвременната действителност в Турция. Ауербах и преди емиграцията защищава позицията, че литературните произведения се създават в определена историческа среда. Вярно е, че без годините в Истанбул, той може би е нямало да напише книга като „Мимезис". Това не можем да знаем. Изключителните дневници на Виктор Клемперер са написани в изолация и в състояние на постоянна заплаха, но вътре в Германия.

[20] Във втората част на своето есе М. Фадел (2005: 93–94) резюмира част от позицията на Саид, използвайки „Ориентализмът" и „Размишления за изгнаничеството".

В много по-благоприятна обстановка от Клемперер, Е. Р. Курциус създава своя opus magnum, но пак в Германия през същите години (на нацизма и на Втората световна война). И все пак Саид е прав, ако не конкретно, то в постановката за критичното отделяне и изместване спрямо идентичността, която изгнаникът е притежавал до този момент. Терминът, характеризиращ изгнаничеството е граничност – състояние на (не)принадлежност. Абдул Мохамед отнася определението към самия Саид, наричайки го „граничен интелектуалец" (Абдул 1992: 96–120).

II. Хуманизъм

Привързаността и критиката към хуманизма при Саид съществуват заедно и в напрежение – като две основополагащи нагласи. В последните години от живота му привързаността към хуманизма взема надмощие: „филологията е основополагащата и най-творческата от всички тълкуващи дисциплини" (Саид 2003а).[21] В творчеството му няма да намерим изследване върху възникването или присъствието на хуманизма в културата на Европа. За Саид хуманизмът не е само академично занимание, а преди всичко – позиция, която, защищавайки универсални човешки ценности, се противопоставя на хегемонията на Едната култура. В ранната си фаза през XIV-XV век в Италия, хуманизмът обаче също не е обособено академично занимание, а проект за ново – гражданско – присъствие на човека в социалния свят.[22] Целта на Саид е да преосмисли основанията на хуманизма и да ги свърже с граждански поведения и с критически нагласи. Хуманистичната цел на светската критика е знание, което не е в услуга на властта, не оказва принуда и служи на човешката свобода (Саид 1983: 15, 29). Въпросът е дали разбирането за индивидуално действие е изобщо приложимо към съвременността и особено към култури извън Европа и Северна Америка.

В „Ориентализмът" Саид използва антихуманистичната концепция за дискурса на Мишел Фуко. Същевременно Саид поддържа разбирането си за индивидуалното действие и въздействие, били те на произведение

[21] Също вж. „Хуманизъм и демократична критика", „Хуманизъм и героизъм" (Саид 2000). Статията на Юмна Съдък подробно обоснова промяната „от постколониална критика към хуманистично тълкуване" (Съдък 2005). Едно почти формулно потвърждение: „Саид завършва, както започва – с филология". – Вж. (Дейвис 2006–2008).

[22] Хуманизмът не е хомогенно направление; освен очевидната връзка с Антична Гърция (чрез Византия) и с Рим, друг въпрос – за отношението му към арабската мисъл (философска, научна) ми се вижда актуален. Дали, оставяйки арабската мисъл в периферията на своя интерес, именно хуманизмът не слага началото на дългото обособяване на (Западна) Европа и на нейната историческа интелектуална география от Изтока? Дали хуманизмът не създава своята идентичност като усвоява едни и отстранява други традиции?

или на автор. Да се утвърди ценността на индивидуалното съществуване и да се изследват отношенията му със социални сили и неоспоримi авторитети, е именно в основата на хуманизма. „Но за разлика от Мишел Фуко, на чиито трудове съм много задължен, аз вярвам в определящото присъствие на индивидуалните автори в иначе анонимната колективна съвкупност от текстове, образуващи дискурсивния корпус, наречен ориентализъм. Фуко вярва, най-общо казано, че индивидуалният текст или автор не значат особено много; аз смятам, че, емпирично погледнато, при ориентализма, това не е така (Саид 1999: 8, 33; 1978: 3; 23–24)[23].

Основен въпрос, на който Саид търси отговор във „Вико – хуманист и самоук" е какво дава основание да се свържат личност (Автобиографията) и изследователска рефлексия (Новата наука). Резюмирайки отговора си и в подкрепа на разбирането си, Саид цитира Кроче и Ауербах. „Кроче основателно твърди че „Автобиография" е написана в духа на „Нова наука"; но обратното е също толкова вярно" (Саид 1967: 347). В тази ранна работа на Саид можем да открием подтика, който по-късно ще се превърне в концептуален ход в съчиненията на Саид – обвързването между личност, художествено произведение или критическа рефлексия и политически събития.

Саид твърди, че значението на Вико е централно за „Започвания", но, разбира се, книгата му дължи много и на съвременни философски и литературоведски концепции. Като последна глава от книгата Саид включва статията си за Вико от 1967. Вико е хуманист заради разбирането си, че историята е дело на хората. За Саид е особено важно, че Вико е самоук (Саид 1967: 340). Самоук е личностна, но и структурна характеристика: къде да се постави началната точка е личен избор (представен най-вече в „Автобиографията" на Вико), но същевременно и създаване на знание в някакво поле (Новата наука). Започването е личностен избор, който за Саид предполага отказ от концептуална и ценностна привързаност спрямо средата, в която изследователят работи, предполага прекъсване (Саид 1985: 5–9). Именно концептуалната вяра на Саид в личния избор и в личната отговорност свидетелства за привързаността му към ценностите на хуманизма. Саид обсъжда на много места в „Започвания" концепции, за които личността, авторът, индивидуалното знание не са от значение. Загрижен преди всичко да обоснове, че започването е интенционално, че то е прекъсване и конструкция, Саид в този момент изглежда не осъзнава принципната разлика между своя хуманизъм и антииндивидуалното и

[23] Затруднението на Саид да съчетае подхода на Фуко със своята хуманистична позиция е посочено в една от рецензиите на „Ориентализма". Рецензията е от 1980, препечатана в (Клифърд 1988: 255–76). По интересуващия ме въпрос – на с. 264–69.

антиличностно мислене особено на Фуко и на Дельоз.

В „Хуманизъм и демократична критика“[24] Саид защищава хуманизма като избор на свободното индивидуално действие и на решимост да се заеме позиция, която оспорва всяка форма на власт. Хуманизмът е другото лице на светската критика. Четвъртата лекция[25] е въведение към „Мимезис“ на Ерих Ауербах: „най-доброто хуманистично произведение, което познавам.... най-значителното и въздействащо литературно-хуманистично произведение през последния половин век. ... пример за висша хуманистична практика“. И в края на лекцията – „За моя начин на мислене хуманистичният пример на „Мимезис“ остава незабравим...“ (Саид 2004: 85–86; 117).

Как Саид характеризира хуманизма на Ауербах? Основната теза е същата, както при светската критика: Ауербах защищава светския и исторически подход към литературата и към действителността. Хуманизмът не обособява литературата спрямо социалната среда, в която тя се създава и върху която въздейства. Историческият свят е светът на хората, създаван и променян чрез техните действия; той има основанието на своето съществуване в самия себе си. Съсредоточаването само в анализа на текста пренебрегва историята, а специализираният език на текстовите подходи предполага ограничена публика, което е отказ от широко социално въздействие. Тази позиция култивира елитарен религиозен естетизъм (Саид 1983: 290–92). Хуманистичното знание на Ауербах не създава образ на врага[26], не допринася за „сблъсъка на цивилизациите“, а напротив търси връзки и взаимодействия между културите. Хуманистът вярва в единството на човешката история, затова се стреми да разбере дори враждебната другост. Ауербах проследявал както промените, така и утаяванията на историята в западноевропейската култура, с онова автентично чувство за хуманистична мисия, което било едновременно трагическо и изпълнено с надежда. В „Мимезис“ авторът предприемал опит да спаси смисъла на съществуването в модерната епоха и предлагал хуманистичен проект за алтернативна история на Европа. Ауербах

---

[24] Книгата е съставена от пет лекции, прочетени в университета „Колумбия“, Ню Йорк през 2000 (Саид 2004). Подробен анализ на отношението между хуманизъм и демокрация вж. у Мичъл 2005: 462–64.

[25] Лекцията е публикувана и като въведение към юбилейното издание на „Мимезис“ в 2003. „Мимезис“ е публикуван САЩ за първи път в 1953.

[26] През 1920–30-те години част от немските романски филолози е враждебно настроена към Франция. Отношението на Ауербах към Франция през 1930-те се основава на разбирането му, че съществува обща европейска Geistesgeschichte, създавана в значителна степен и от френската култура. Това разбиране е най-ясно защитено в статията „За историческото място на за Русо“ (1932), но също така и в „Писателят Монтен“ (1932) и в студията „Дворът и градът“ (1933).

имал самосъзнание, че интересът му към представянето на действителността в историята на Европа също е част модерността. Филологическата критическа дейност на Ауербах е преплетена с неговата жизнена история, така че лична посветеност, специализирано знание и морална цел определят хуманистичния характер на заниманието му. В това съчетание били едновременно триумфът и неуспехът на „Мимезис", защото всяка субектност е ограничена в своята историческа перспектива, в своите знания и ценности. Наивно, ако не направо шокиращо било, че Ауербах си служел с понятия като „Запад, действителност, репрезентация", за които в последните десетилетия се водят ожесточени дебати, така сякаш са саморазбиращи се.

Както другаде, така и тук, Саид предпочита да не критикува, той дори отговаря на вече изказани критики към Ауербах. Например, че книгата наистина е авторитетна, но не е авторитарна, че има тежест, но не е книга на мисловните формули и на педантизма. Напротив, очарованието на Ауербах като критик идвало от това, че той споделял с читателя както радостта от откритията, така и колебанията си[27]. Въпреки огромното знание, събрано в „Мимезис", книгата не изказвала истини от последна инстанция. Саид изглежда убеден, че „Мимезис" може да въздейства върху широка читателска публика поради неспециализирания език, с който е написана. В книгите си Ауербах запазвал един и същ есеистичен стил. Саид смята есето за жанр, чиято общителност осигурява достъп и въздействие върху широка читателска среда.

Наистина в „Мимезис" има размишления, които са по-общи от научната задача, която си е поставил авторът. Ако читателят специализирано се интересува от историята на стиловете и на смесване им в западноевропейската литература, по-общите размишления могат да бъдат пропуснати. Именно те обаче свидетелстват за субектността на автора, от която специализираното знание е съществена част, но не я изчерпва. Именно субектността на автора, както е проявена, особено в послеслова към „Мимезис", във „Филология на световната литература" и в „За целта и метода" привличат толкова Саид.

Саид, разбира се, възразява срещу европоцентризма на Ауербах. Запазва обаче хуманистичната позиция, която, критична към европейския си произход и ограниченост, да може да обхване културите и разнообразието на света (Саид 1983: 21). На Ауербах принадлежи мисълта, че „нашата филологическа родина е земята; нацията не може да бъде повече (Ауербах 1967: 310). Този преход от (западно)европейската към световната фило-

[27] За признаването на ограниченията на собствената мисъл като етическо положение при Саид вж. Мичъл 2005: 468–69.

логическа родина, е едно от основанията Саид да смята, че Ауербах е видял развитието на западната култура почти в последния момент на нейната цялост и цивилизационна съгласуваност (Саид 1999: 321)[28].

Хуманизмът и филологията са критикувани като легитимиращи политиката на европейско господство спрямо извъневропейския свят, включително от самия Саид. Проблемът за хуманизма и за критическото му прилагане към актуалността занимава Саид от средата на 60-те години. Саид, както споменах в началото, пренася основни хуманистични и филологически постановки в области, които напускат дисциплинарната рамка и/или пространството на културата, за която са били създадени. Актуалният термин към този подход би бил преводимост. За разлика от езиковия превод, тук не се търси съответствие с оригинала. Прилагането на хуманизма извън социалната и историческа среда, в която е възникнал и се е развил, предполага критика към произхода и функционирането му; едновременно, приложен към други култури, той запазва основната си ценност – свободата и достойнството на човека в обществото. Преводът на хуманизма върху извъневропейски култури поставя въпроса за отношението му към другостта, а не за налагането му чрез военна или икономическа сила. Преводимостта е близка до преобразуването, разликата е в това, че преводът предполага напускане на исторически единна култура и традиция, предполага другост, а не наследство. И все пак остава валиден въпросът дали не е познавателно по-перспективно да се създават понятия, съответстващи на изследваната култура. Отговорът, който дава Саид, е в третата част „Съпротива и опозиция" на „Култура и империализъм" – хуманизмът като процес на самооткриване и окуражаване, който не може да завърши и който е обединяваща, а не изолираща сила (Саид 1993: 252–65; 288–316)[29]. Това разбиране сближава обаче хуманизма с утопията.

III. Знание и позиция

Гражданската (и политическа)[30] ангажираност подтиква Саид към начин на писане, чиято цел е да въздейства извън пределите на академията. Целевата група на „Ориентализмът" е наддисциплинарна, но все

[28] Смятам, че Ауербах остава, включително във „Филология на световната литература", в пределите на романско-германската Европа (Ангелов 2008: 90–97), но тук целта ми е да предам разбирането на Саид.

[29] Представяне на проблематиката, особено отношението на Саид към Фейнън в: Съдържък 2005; частта „Humanism and Secular Criticism".

[30] Саид е член на Палестинския Национален Съвет от 1977 до 1991; оттегля се, поради заболяването си.

пак - вътре в академията, докато „Въпросът за Палестина“ и „Отразявайки исляма“ са насочени към политическа и към медийна аудитория; лекциите от 1993, излъчвани по BBC, също се обръщат към разнородна и огромна аудитория. Хуманистичната позиция тук изисква перформативност, чиито жанр – носител е есето.

В „Светска критика“ Саид тематизира социалната функция на есето, което можело да избегне принудата на традицията, защото свързвало по въздействащ начин измеренията на личното и на политическото (Саид 1983: 51–52)[31]. Есето наистина е свободно от дисциплинарни принуди, но нищо не гарантира, че в критическото творчество на един автор то няма да се превърне в повторение с вариации на няколко основни тези, в които се вплитат елементи на политическа (авто)биография.

Питам се обаче също така – дали Саид, зает с дейности, които не са му оставяли достатъчно време и енергия за изследвания, не се насочва към есето и по принуда, а не поради желание да разчупи ограниченията на езика[32]. Няма задължителна връзка между есето и светската критика. Есето може да бъде подходящ жанр за определени случаи, за бърза намеса или като почивка от изследвания, организиращи значителен емпиричен материал. Повтарянето на какво и как трябва да се изследва вместо да се предложи самото изследване, превръща есеистичната свобода в идеология и именно това се случва в по-късните есета на Саид. Подобно надмощие на методологията над изследването не откривам в текстовете на Ауербах или на Шпитцер, вторият също много почитан от Саид[33]. В последвалите „Ориентализмът“ публикации позицията на Саид става по-важна от знанието, което постепенно престава да ѝ е равностойно.

Избягването на онова, което Саид нарича педантичност и което се свързва със задължителните проучвания (и позоваванията) на източници и на критическа литература, е предимство, когато се обръщаш към аудитория, която не може и/или не иска да посвети голяма част от времето и от усилията си, за да проучи въпроса и позицията, които ѝ представяш. Но ако аудиторията е отчасти запозната с проблема, позоваванията не са непременно неспособност да представиш самостоятелно мнение и да се прикриеш зад „факти“, а съзнание, че не си единствен, дори ако ти си

[31] Сбито изложение на разбирането на Саид за есето вж. у (Ашкрофт 1999: 132–135).

[32] Ашкрофт цитира Мустафа Маруки, според когото ходът от жанр към анти-жанр (есето) при Саид е продиктуван от желание да се разчупят ограниченията на езика (Ашкрофт 1999: 133). Езиковите граници се разчупват навярно по-добре ако се пише поезия. Есето има дълга и разнообразна история (не само) в Европа и определянето му просто като „анти-жанр“ е необосновано.

[33] От Лео Шпитцер Саид цитира една и съща работа: „Лингвистика и история на литературата“. Тя наистина е най-прочутата, но не е сред най-добрите работи на Шпитцер.

създал проблемното поле. Проверките и позоваванията предпазват от опростяване на чуждите мнения и на самия проблем, освен ако целенасочено не искаш да направиш тъкмо това с цел изгода.

Наистина знанието само по себе си, без яснота за целта, е социално безсилно и само привидно „обективно" и неангажирано. Търсенето на широко въздействие обаче не предполага непременно да се издирят източниците от първа ръка (визуални, словесни, музикални, предмети, останки, др.), нито досадни сверки на цитати, препрочитане и по възможност добросъвестно предаване на чуждите концепции и мнения, изобщо тази отнемаща време дейност, която съставлява основата на академичното писане и която неизбежно ограничава социалното му присъствие и особено – бързината на писането. В „Култура и империализъм" има стремеж постановките да се обосновават чрез извори и актуална литература, но и тук се вижда как общите положения започват да надделяват над самото изследване. Ето защо в книгите, превръщащи се в сборници от въздействащи есета, и в интервютата на Саид се срещат твърдения, които се изказват лесно, грешки или неточности, които този начин на писане и говорене предполага[34]. Публичното присъствие на Саид е показателно за натиска, който медийната среда, дори против волята на участниците, оказва върху академичното знание – наистина се постигна широко въздействие, но за сметка на сложността. Съжителство на двете области изглежда възможно само за кратко.

Както и да тълкуваме „Мимезис" на Ауербах – като участие в европейското колониално господство, като образец на европейската хуманистична култура или другояче, трябва да се справим със сложността на книгата. Няма съмнение, че Саид е допринесъл за запознаването с творчеството (най-вече с „Мимезис") на Ауербах от широка интелектуална среда[35], която обаче остава в пределите на академията; а студентите навярно са прочели глави (или пасажи), които са им били необходими за изпита. Продължаващият интерес към творчеството на Ауербах в САЩ е най-вече защото той е преподавал там, възприеман е като част от американската интелектуална култура. Това се отнася обаче само за основните му съчинения, които са преведени на американски[36]. Дали

[34] Дребнаво би било да препратя към тези, които съм забелязал. Широтата в мисленето на Саид прави подобни неточности пренебрежими.

[35] Обръщането на редакцията именно към него за предговор към юбилейното издание потвърждава изключителната му роля за популяризирането на „Мимезис".

[36] Много (но не всички) от американските изследователи на Ауербах работят само с преведените му съчинения. Възпроизвеждащо се впечатление за мен, живеещ в периферията на Европа, е до каква степен американски леви критици и постколониалисти са обзети от своя имперски език и култура. Ако нещо не е преведено на американски, то и несъществува.

ако Ернст Роберт Курциус беше преподавал в САЩ, въздействието на „Европейската литература и латинското Средновековие“ щеше да е сравнимо с това на „Мимезис“? Или неисторическата концепция и високомерният на места тон биха осуетили подобно въздействие? Саид споменава Курциус на няколко места, но творчеството му изглежда е останало в периферията на неговия интерес[37].

Отношението на Саид към големите имена на немската романска филология и на френската ориенталистика от първата половина на XX в., но най-вече към Ерих Ауербах, е на неизменна привързаност. Можем да допуснем, че в това се крие съкровено желание на Саид да е като Ауербах в смисъла на знания, широта на замисъла и способност за тълкуване на трудни текстове[38]. Както „Ориентализмът“, така и „Култура и империализъм“ имат за свой образец и сякаш се съревновават с „Мимезис“ и с „Литературен език и публика в Латинската късна античност и в Средновековието“ на Ауербах. Те не постигат техния времеви обхват, но предлагат друг тип широта и размах, а именно – географска вместо историческа (Линденбергер 2004: 50). Географията е колониална, обсъжда се отношението между колониални територии и начините, по които знанието и изкуството могат да съучастват в установяването и утвърждаването на властта в тези територии (Саид 1993: 1–15; 2000г: 453–58). Въздействие за съотнасянето между география и власт Саид изпитва от Грамши (Саид 1993: 56–58)[39]. Освен Вико и Ауербах, Грамши е друга, но отново европейска и лична традиция за Саид. Опитът на Саид да обоснове, че ориентализмът съществува още от европейската античност, навярно се дължи на споменатото съревноваване с Ауербах, но този опит не е сред постиженията на книгата.

---

[37] В „Ориентализмът“ се среща странното твърдение: „Пример за Ауербах е Курциус, чието огромно творчество свидетелства за съзнателния му избор като немец да се посвети професионално на изучаването на романските литератури“ (Саид 1999: 322). Ауербах обсъжда обстойно „Европейската литература и латинското Средновековие“ на Курциус на две места (във „Филология на световната литература“ и в рецензия), но що се отнася до „примера“, то всеки немски романист професионално се занимава с романските литератури, езици и култури.

[38] Както стана дума в началото, Саид определя филологията не като издаване на текстове, но все пак по традиционен начин, който сякаш има пред очи дейността на Ауербах: „подробно, търпеливо, траещо цял живот изследване на думите и на реториката, чрез които човешките същества, съществуващи в историята, използват езика“ (Саид 2004: 61).

[39] Това, че Грамши следва филология, че много от статиите му са посветени на актуални или исторически въпроси на италианската литература, театър, а някои и на езика и на граматиката, дава основание на Саид да даде (отново) свое определение на това какво е филология: „… не трябва да се забравя фактът, че образованието на Грамши е филологическо и че той, както и Вико, е разбирал изключително сложната и интересна връзка между думи, текстове, действителност, политическа и социална история и отделни физически цялости“ (Саид 2000г: 465).

Привързаността към нечие творчество е безконфликтна и доставя несмутимо удоволствие, сравнена с привързаността към живия човек. Когато Саид се обръща към сина – Клеменс Ауербах, за да получи правата за съставителство на том със статии на бащата, получава следния отговор: „Той каза, че моите възгледи са политическа анатема за него и са щели да бъдат същото и за неговия баща“ (Гардиън 1999).

У нас Саид е бил споменаван като основна фигура на постколониалната критика[40]. Не открих размишление за хуманизма в творчеството му, нито анализ, съ/противопоставящ светската критика на Саид и антихуманизма на френската теория (дискурсивни формации, ризоматично знание)[41]. Хуманистичната убеденост на Саид, че литературните произведения имат смисъл и че той е постижим чрез самите тях, а не чрез външна теория, го различава и от неограничените възможности на реещите се означаващи. В тази му убеденост и в нейното морално основание е да „се чуят“ гласовете на текста и на историческото време, отново се разпознава въздействието на Ерих Ауербах.

Литература

Абдул 1992: Abdul R. Jan Mohamed, Wordliness-without-World, Homelessness as Home: Toward a Definition of a Specular Border Intellectual. – In: Edward Said, A Critical Reader. Ed. by Michael Sprinker 1992, Oxford UK, Cambridge USA (Blackwell).

Ангелов 2008: Ангел Ангелов, „Европейската филология“ на Ерих Ауербах – *Литературна мисъл*, 2008, кн. 2, 72–102.

Ауербах 1929: Erich Auerbach, Dante als Dichter der irdischen Welt. Berlin und Leipzig, 1929 (Walter De Gruyter).

Ауербах 2007: Erich Auerbach, Dante: Poet of the Secular World. Introduction by Michael Dirda. Translated by Ralph Manheim. New York, 2007 (New York Review Books). First Edition: Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Ахмад 1992: A. Ahmad, Orientalism and After: Ambivalence and metropolitan Location in the Work of Edward Said – In: Ajaz Ahmad, Theory: Classes, Nations, Literatures, London, 1992, (Verso) p. 159–219.

Ашкрофт 1999: Bill Ashcroft and Pal Ahluwalia, Edward Said: the Paradox of Identity, London, 1999 (Routledge), p. 131–146.

---

[40] Познати са ми следните публикации: Минева 2000; Личева 2003; Панайотов 2004; Фадел 2005. Първите три са рецензии на книги на Саид. В статията си Фадел задава въпроса: „Не е ли „Ориентализмът“, въпреки негативния си патос, повторение на актовете на Запада, срещу които Саид иначе се възправя?“, но предпочита да не изследва възможните отговори, нито основателността на въпроса.

[41] Минева възприема Саид като последовател на Фуко и свежда „Ориентализмът“ до „приложна археология на знанието“ (Минева 2000: 233). Фадел прави същото, без да споменава за публикацията на Минева.

Бренън 1992: Tim Brennan, Places of Mind, Occupied Lands: Edward Said and Philology – In: Edward Said, A Critical Reader. Ed. by Michael Sprinker 1992, Oxford UK, Cambridge USA (Blackwell), p. 74–95.

Виалон 2005: Martin Vialon, „Philologie als kritische Kunst". Ein unbekanntes Typoskript von Erich Auerbach – In: Die Alchemie des Exils. Exil als Schöpferischer Impuls, Wien: Edition Praesens, 2005, p. 227–51.

Дейвис 2006–2008: Lennard J. Davis, Edward Said's Battle for Humanism; http://www.theminnesotareview.org/journal/ns68/davis.shtml

Изгнаничество 1998: Exile and Creativity. Edited by Susan Rubin Suleiman. Durham and London, 1998 (Duke University Press).

Изгнаничество 2000: Exil, Immigrantenliteratur – Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Herausgegeben von Ralf Schnell, Stuttgart Weimar, 2000.

Клифърд 1988: James Clifford, The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art, Cambridge/MA: Harvard UP 1988.

Линденбергер 1996: Herbert Lindenberger, On the Reception of *Mimesis* – In: Literary History and the Challenge of Philology, ed. by Seth Lerer. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Линденбергер 2004: Herbert Lindenberger, Appropriating Auerbach: From Said to Postcolonialism – Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies, 11, No. 1–2 (2004): 45–55.

Личева 2002: Амелия Личева, Истории на гласа. София: Фигура, 2002

Личева 2003: Амелия Личева, Срещу криворазбиранията – в. Култура, бр. 6 от 7. 02. 2003; http://www.kultura.bg/media/my_html/2261/book.htm

Минева 2000: Минева, Мила, Археология на ориентализма, Критика и хуманизъм, 2000, с. 233–35.

Мичъл 2005: W. J. T. Mitchell, Secular Divination: Edward Said's Humanism – Critical Inquiry, 31 (Winter 2005), 462–71.

Панайотов 2004: Станимир Панайотов, Саид като фигура на спомена – Култура, № 5, 06.02.2004; http://liternet.bg/publish2/spanajotov/philosophy/said.htm

Саид 1967: Ed. Said, „Vico: Humanist and Autodidact", *The Centennial Review* 11, no. 3, 1967, 336–52.

Саид 1969: Erich Auerbach, „Philology and *Weltliteratur*," trans. Maire and Edward W. Said, The Centenial Review 13, Winter 1969, 1–17.

Саид 1978: Edward Said, Orientalism, New York, 1978, Vintage.

Саид 1983: Edward Said, Secular Criticism – In: Edward W. Said, The World, the Text, and the Critic, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 1–29.

Саид 1985: Edward Said, Beginnings: Intention and Method. New York: Columbia University Press, 1985 [1975].

Саид 1992: Interview with Edward Said – In: Ed. Said, A Critical Reader. (ed. by Michael Sprinker) 1992, Oxford UK, Cambridge USA, Blackwell, p. 229–30.

Саид 1993: Edward Said, Culture and Imperialism. London: Chatto and Windus, 1993.

Саид 1997 [1985]: Edward Said, Orientalism Reconsidered – In: Bart Moore-Gilbert, Gareth Stanton, Willy Maley, Postcolonial Criticism, London and New York, 1997 (Longman).

Саид 1999: Едуард Саид, Ориентализмът. Превод Леонид Дуков. София, 1999 (Кралица Маб).
Саид 2000: Spoken Words. An Interview with Edward W. Said (1999) – In: The Edward Said Reader. Edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, New York, 2000 (Vintage Books), p. 418–444.
Саид 2000а: Intellectual Exile: Expatriates and Marginals – In: The Edward Said Reader. Edited by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin, New York, 2000 (Vintage Books), p. 368 – 81.
Саид 2000б: Ed. Said, Vico and the Discipline of Bodies and Texts – In: Edward Said, Reflections on Exile and Other Essays, Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 83–92.
Саид 2000в: Ed. Said, Between Words. – In: Edward Said, Reflections on Exile and Other Essays: Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 2000.
Саид 2000г: Ed. Said, History, Literature and Geography – In: Edward Said, Reflections on Exile and Other Essays: Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 2000, 453–73.
Саид 2000g: Ed. Said, Politics of Knowledge – In: Edward Said, Reflections on Exile and Other Essays: Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 2000, 372–85.
Саид 2000е: E. Said, On Defiance and Taking Position – In: Edward Said, Reflections …, p. 500–06.
Саид 2003: Erich Auerbach, Mimesis: the Representation of Reality in Western literature; translated from the German by Willard R. Trask. With a New Introduction by Edward W. Said. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003. 50th Anniversary Edition.
Саид 2003а: Edward Said, Über Orientalismus. Kultur der Einfühlung – http://www.monde-diplomatique.de/pm/2003/09/12/a0005.text.name,askgc4jFO.n,10
Саид 2004: Edward W. Said, Humanism and Democratic Criticism New York, NY Columbia Univ. Press 2004.
Саид 2004а: Едуард Саид: „Ислямът винаги е бил на прага на Европа" – http://fakelexpress.com/2004/2004-1-2said.htm
Сиаси 2005: Guilian Siassi, The Endless Reading of Interpretation? Said, Auerbach, and the Exilic Will to Criticism – http://epress.lib.uts.edu.au/ojs/index.php/portal/article/view/69/43
Съдъкъ 2005: Yumna Siddiqi, Edward Said, Humanism and Secular Criticism. Alif: Journal of Comparative Poetics. Issue: 25, 2005. Източник: *www.questia.com*
Фадел 2005: Фадел, Морис, Носталгичното никъде на Едуард Саид – Orientalia, 2005, бр. 2, с. 92–95.
Шмиц 2008: Markus Schmitz, Kulturkritik ohne Zentrum. Edward Said und die Kontrapunkte kritischer Dekolonisation, Bielefeld: transcript, 2008.

ЯНИ МИЛЧАКОВ

Текст и ценност: полската литературна аксиология през XX-XXI век

Цензурираната аксиология

Редакционното встъпление към първия полски специализиран сборник със студии по аксиология на литературата, който беше публикуван през 1986 г. под заглавие „За оценъчността в литературните изследвания", завършва с думите:

> Материалите, които съдържа книгата, не могат да отразят само едно: особената атмосфера, в която преминаваха заседанията (*на симпозиума по литературна аксиология в Люблин 19–21 октомври 1982 г.* – б.м., Я. М.) Това беше време, когато ценностите бяха унижавани, но едновременно нарастваше съзнанието за тяхното значение за човека[1].

Ако разгърнем по-нататък страниците на сборника, ще забележим, че, вместо някои очевидно липсващи пасажи от оригиналните авторски текстове, присъства една неразбираема за днешния млад читател бележка: „/.../ Закон от 31.VII. 1981 г. За контрола върху публикациите и представленията, чл.2, т.1; 3 (ДВ № 20, ал.99), изм. и доп. 1983 (ДВ, № 44, т.204)"[2].

Тази бележка означава няколко неща. Първото е, че на цитираните педантично законови и подзаконови основания цензурата на военния комунистически режим в тогавашната ПНР е вкарала в действие първо своите червени моливи, а после – и неумолимите си ножици. С тях поради някакви съображения са премахнати някои проблематични фрагменти от литературноаксиологичните изследвания.

На второ място прави впечатление все пак, че бюрократите на официалната идеология са извършили това охранително действие стриктно, коректно и явно. Макар и анонимни, те са оставили следите на своя

---

[1] O wartościowaniu w badaniach literackich Studia pod red. S. Sawickiego i W. Panasa (z cyklu Literatura w kręgu wartości pod red. S. Sawickiego), KUL, Lublin 1986 (полското „wartościowanie" има дословен български превод като „оценяване", но с много повече философски и „метафизични" коннотации).

[2] Пак там, с. 269.

„специализиран прочит“ като компетентни служители на цензурата – институция с вековна мрачна слава, следвайки авторитарния принцип на пряка силова конфронтация с идеите и с думите на автора, а не секретните репресии в тоталитарен стил. Така цензорите са демонстрирали едновременно и своята професионална бдителност, но и законовите рамки на своите интервенции и санкции. Психологическият ефект от санкциите е постигнат с усещането за вездесъщ контрол, прилаган дори спрямо текстове с много ограничен кръг реални и потенциални читатели, каквито изобщо са всички специализирани литературоведски съчинения.

След тези интересни исторически детайли обаче идва естествено въпросът: нима литературната аксиология е била толкова важна област за режима, че се е налагало да я контролира специализиран апарат от кадри? За да отговорим на този въпрос, първо трябва да очертаем традициите и интелектуалния контекст, в който полската аксиология на литературата отдавна присъства като наднационално достояние на хуманитаристиката.

Познание, традиции и термини

Като автономна (суб)дисциплина със свое име, „аксиология на литературата“ повтаря съдбата на понятия от много други науки за човека, обществото и културата[3]. В тези науки появата на термина обикновено се предхожда от многовековна и познавателно структурирана традиция на рефлексия и анализи върху фрагмента духовна действителност, който се смята за специфичен предмет на дисциплината. Терминът „теория на литературата“ например се появява едва през 1842 г., а общопризнат статут придобива към второто десетилетие на XX век. Никой литератор обаче не би се съмнявал, че в исторически различни функционални контексти духът на литературната теория, като специфична активност на интелекта, владее най-древните ведийски трактати по словесно изкуство и Аристотелевото учение за поезията, епистолиите на Хораций и „Обучението на оратора“ на Квинтилиан, „Седмокнижието“ по поетика на Скалигер и „Поетическото изкуство“ на Боало, размислите на Гьоте и естетиката на Хегел...

Подобна терминологична кариера по линията „древно познание – късно наименование“ извървява и аксиологията. В средата на XIX век Х. Лотце създава и преподава усложнената дори според немските академични представи за метафизика дисциплина „Философия на ценно-

[3] Вж. **Милчаков**, Я. Идеи на литературната аксиология – XX век. // Юбилейна научна конференция „25 години Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“. Литературознание и методика на литературното обучение“. Шумен, 2000, с. 3–12.

стите“ с три развойни направления (психологическо, епистемологично и феноменологично). Тя е съсредоточена върху дихотомията „абсолютни - инструментални“ ценности като почита с подобаваща рефлексия изключително първата категория, докато литературните ценности попадат под „инструменталния“ критерий.

Термина „аксиология“ за пръв път употребява П. Лапие в „Логика на ценността“ (1902), последван от Е. фон Хартман в „Основен курс по аксиология или учение за ценностите“ (1908). Такава хронология обаче фиксира фразеологичната иновация и е само епизод в историята на аксиологичната рефлексия. В продължение на хилядолетия тя е документирана от всичко написано върху природата на Доброто в етиката и на Прекрасното – в естетиката.

И бегъл поглед към най-важните антични и ранносредновековни епизоди в мази предистория откроява аксиологичните акценти в „Държавата“ (кн. VII) и в някои от диалозите на Платон, които формулират тезата за постиганата от „нещата“ ценност според доближаването им до идеалните образци[4]. Аксиологично е твърдението на Аристотел в „Никомахова етика“ (II 6, 1107, a. 1–8) за ценността като постигната хармония между предмета и неговата иманентна природа.

Триадата на Тома Аквински (*хубаво – истинно – полезно*) окончателно обособява етично и естетическо направление в границите на метафизичната аксиология. Разклатеният интелектуален, комуникативен, образователен и институционален монопол на клерикалния теологизъм през XVI–XVIII век поражда обрат в аксиологичното мислене. Бележат го линиите Шефтсбъри–Хюм и мислителите от сантиментално-романтичната епоха, за които ценностите са субективно преживявани, а не универсално зададени. Ориентир в аксиологията оставя Кантовата концепция в „Критика на практическия разум“ за Разума като инстанция, която извежда ценностния критерий от самата себе си. Редно е такъв сух христоматиен обзор на темата да завърши с диалектиката на Хегел. Той описва взаимодействието между моралните, религиозните и естетическите ценности, и увенчава скицираната история на ненаречената още аксиология от гръцката класическа античност до немската класическа философия.

Въпросът за специфично литературната аксиология може да получи ако не изчерпателен, то поне задоволителен отговор в констатацията, че през тези две хилядолетия тя практически и понятийно не е обособена от универсума на цялостните философски системи и техните етични или естетически доктрини.

---

[4] Aksiologia – Encyklopedia Katolicka. T. I, Lublin, 1973, c. 256

За и против аксиологичните съждения

В интелектуалния климат, който създават големите еволюционни теории от средата на XIX век, е логично да бъде отречена или силно омаловажена необходимостта от аксиологичен аспект на хуманитарното познание. С директивата „Никаква оценъчност!" могат да бъдат обобщени манифестните програмни тези на литературноисторическия позитивизъм . За литературната аксиология обаче позитивистичните десетилетия не са мъртво време. Те са само период на деклариран и демонстриран отказ от оценъчност в описанието и тълкуването на художествената литература – според позитивистите – вековна „жертва" на произвола, който извършват над нея предразсъдъците, вкусът и субектът.

Литературоведът позитивист издига в култ емпиричния обект. Дори и този научен ход обаче може да бъде определен и като ценностен подбор и дискретна аксиологична процедура. Изследваният предмет в позитивистичната доктрина просто предполага атомизирано множество и относителност на ценностите, производни от триадата на Иполит Тен („раса", „среда", „момент", „влияния", „доказуем факт", „природен аналог" и т.н.), а не тяхното единство и взаимодействие. „Дионисиевото" единство на сплетените в стихията си ценности, които единствено човекът внася в света, отстоява нетърпящият позитивистите Ницше в „Към генеалогията на морала" (1887) и точно това съчинение изпраща мощен импулс към „аксиологичния бум" в началото на XX век. Дали създаденото преди този бум ще назовем предистория или история на литературната аксиология, е въпрос на избор. Важното е, че хуманитарният опит в началото на XX век е усвоил както метафизичното вглъбено съзерцание на ценностите, така и сциентичната догадка, която бързо се развива в многопосочна програма, че историческата динамика и релативизмът на литературните ценности трябва да се търсят в генезиса, фактологията и архивите.[5] „Имплицитната" и „експлицитната" литературна аксиология, разбира се, могат да бъдат полюсно отдалечени само в схематична абстракция.

Парадоксът, който формулира М. Гловински: „историкът на литературата говори за ценности дори и тогава когато не говори за тях"[6], се

---

[5] Библиография на аксиологичната литература, създадена през периода 1920–1958 г. (преди всичко в англо- и немскоезичните културни традиции) вж. **Albert**, E.M.; **Cluckhohn**, C. A Selected Bibliograpny of Values Ethics and Aesthetics in the Behavioral Sciences and Philosophy (1920–1958). The Free Press of Glencoe. 1959; **Radović**, M. Književna aksiologija. Novi Sad, 1987.

[6] **Głowinski**, M. Wartoscjowanic w badaniach literackich a jezyk potoczny. – O wartoscjowaniu..., с. 179.

наблюдава и в странното на пръв поглед раздвояване на литературоведа позитивист от края на XIX и началото на XX век в амплоа на критик. Тогава той бива обладан от оценъчните импулси и пристрастия на вкуса; критическото наследство на Михаил Арнаудов и Боян Пенев може би най-изразително потвърждава тази парадоксална закономерност и в българската литературна история.

Парадоксът обаче е следствие от раздвояването на една цялостна философска ситуация в европейския културен кръг, която трае и до днес: точно в 1902 г. се ражда терминът „аксиология" и точно в същата година Х. Рикерт пише в „Граници на естественонаучното изграждане на понятия": „Изобщо не е работа на историческата наука (в общ смисъл – на хуманитарната – бел. м., Я. М.) да оценява позитивно или негативно)"[7].

И ако в този ред си въобразим вероятните изводи на един хипотетичен литературоведски труд под заглавие „Литературната аксиология и нейните врагове", ще се окаже, че през XX век тя е имала един единствен, предан и гласно самообявил се „съюзник".

Това е марксисткото литературознание в неговата (условно казано) източнототалитарна и западнопровокативна версия – и двете впрочем отбелязали сериозен срив доста преди сриването на Берлинската стена[8]. Това обяснява защо критиката на идеологиите като философска дисциплина изпитва най-силна морална и интелектуална враждебност към универсалния диктат на аксиологичните доктрини.

За социалната практика, осъществявана от „фалшивото съзнание" на двете тоталитарни идеологии на XX век, са били търсени свръхценностни оправдания. Само с критиката на идеологиите обаче скептично настроените спрямо аксиологията на литературата като дисциплина или просто като стил на теоретизиране не могат да мотивират своя скептицизъм. Поне поради факта, че дори обладаните от „фалшиво съзнание" писатели, критици и литературни теоретици все пак създават реални литературни произведения или теории, с които обясняват литературата.

---

[7] **Rickert**, H. Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Freiburg, 1902, c. 250.

[8] Специално за марксисткатa философска аксиология на литературата са представителни някои текстове на литературоведи от бившата ГДР като Рита Шобер; особеното в тях е, че полемиката с литературоведските идеи на ФРГ от марксистки позиции се води в един разделен от идеологията, но хипотетичен „немски" понятиен универсум Вж. **Schober**, R. Zum Problem der literarischen Wertung. // We imarer Beitrage, № 19, 1973, s. 10–53; Zur frage der Bewertung der Literatur, пак там, № 26, 1980, с. 23–43.

Социална травма и аксиологична терапия

Като драма или като придобивка оценява литературознанието на XX век разрива, който очертава враждебната дистанция между „обективната" интерпретация и оценъчното съждение?

Нека повторим: паметта за това, как свръхоценъчни съждения като „вредна книга", „литературен троцкист", „неарийски писател", „изродено изкуство" са предопределили хиляди писателски съдби в тоталитарните култури, като че ли не позволява на никое от големите литературоведски направления на нашето време да заговори с диктаторската амбиция на аксиологичен ментор.

Култът към аксиологичния неутралитет на литературната наука е породил – особено сред травмите и следвоенните покаяния на немската хуманитаристика! – и една потискаща метафорика: аксиологията на литературата бива определяна като „опасен предмет", „костелив орех в дебатите", „горчив хап", „отказ от специфично литературоведски процедури", „комично действие", „химера" и т.н.[9] От друга страна усещането, че литературната наука избягва да се занимава с литературната ценност, т.е. с нещо, което притежава най-голямо значение за индивидуалния читател и за социалния живот на литературата, е породило изисканата, но и настойчива подкана към литературоведа, която съдържа заглавието „Призракът на добрия вкус. За немския страх пред литературните съждения".

Тази статия на П. Деметц може да бъде приета и като израз на прекалена самовзискателност – стотиците немски книги, докторски дисертации, студии и статии върху проблемите на литературната аксиология са създали реална, а не фиктивна научна традиция. За тази традиция на Н. Мекленбург в „Литературната ценност. Текстове към развитието на аксиологичната дискусия в литературната наука" обещава: „най-важни импулси съвременните насоки в литературната аксиология получават от семиотичната рефлексия и рецептивната естетика"[10]. Важна тенденция в тази изследователска линия отбелязва „Тривиална литература и литературна ценност" на В. Шеме[11]. Съвсем логично по оценъчната скала „висока – ниска литература" делът на студиите върху „неелитарните" литературни форми в последната четвърт на

[9] **Demetz**, P. Das Gespenst des guten Geschmacks. Über deutsche Furcht vor literarischen Urteilen // Die Zeit. 25. 03. 1966.

[10] **N. Meklenburg**. Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft. Tubingen, 1977, c. 23.

[11] Trivialliteratur und Literarische Wertung. Stuttgart, 1975.

XX век значително надхвърля броя, посветен на „елитарните". Вероятността „четивото за влака" да дочака интерес от страна на семиотиката, социологията на литературата или емпиричните изследвания върху читателската публика е много по-голяма от вероятността на такова внимание да се радват силно индивидуализирани като художествено решение творби.

Метод, дисциплина или проблем?

Литературната аксиология през XX век има непримирими отрицатели (като Нортръп Фрай), вдъхновени защитници (като Ерик Д. Хирш), дискретни съюзници (като Рене Уелек) и умели практици (като Валтер Мюлер-Зайдел, Норберт Мекленбург, Ренате Льофлер). Последната група изследователи определено е най-интересна за скромния ни обзор и то не единствено със своята номинална отдаденост на литературната аксиология. Техните студии са убедителен пример как в цялостната парадигма на големите идеи и текстове на литературознанието от XX век (херменевтика, феноменологизъм, семиотика, теория на комуникацията и рецепцията) се откроi аксиологичен хоризонт. И по-важното е, че този хоризонт не е привнесен по силата на някаква еклектична механика – в това би се убедил читателят на дисертацията на Р. Льофлер „Литературноестетически модел и ценност" (1975)[12].

Все пак нека с опита на литературознанието от XX в. обобщим главните въпроси пред литературната аксиология на най-новото време:

1. Какви елементи на литературната творба, литературноисторическата ситуация и литературния процес е възможно да бъдат идентифицирани като ценностни?

2. Какви универсални и какви инструментални специфики притежават литературните ценности?

3. Как литературните ценности се структурират в системи и йерархии?

4.Какви релации наблюдаваме между литературните ценности и другите ценностни категории в обществото и културата?

5. Как еволюират литературните ценности и какви са определителите на тези промени?

6. Какви литературни ценности са присъщи на отделните типове читателски индивидуалности, читателски общности и литературни култури?

---

[12] **R. Löfler**. Literaturäisthetische Modell und Wertung. Ein Versucht mit Textbeispiele. Bern – Frankfurt /M., 1975.

7. По какъв начин трябва да изследваме литературните ценности?[13]

Така очертаният проблемен кръг има своята неизбежна за хуманитаристиката кръг „квадратура". Нейното условно решение е непостижимо в границите на една литературоведска школа или доктрина. С ценностен смисъл митът, например, може да бъде наситен не само в антропологията, културологията, етнологията, но и в по-частни литературоведски школи като митологичната критика, генеративната поетика или интертекстуалните теории. Което и ценностно тълкуване литературната аксиология да приеме като най-близко, то няма да бъде достатъчно, за да открои собствения неин профил на литературоведска дисциплина, от която поне литературното образование очаква да обоснове ценностни понятия като „канон", „национална литературна класика", „вечни творби", „безсмъртни страници" и т. н.

Аксиологичните кръгове

Последователен опит да бъде изграден автономен спрямо динамиката на литературоведската мода апарат на литературната аксиология представлява студията на Валтер Мюлер-Зайдел „Проблеми на литературната ценност"[14]. Авторът започва с тезата, че е недопустимо литературната оценка да се появи механично в анализа, а тя трябва да произтича от контекста на този анализ. Съвсем сходно звучи и изводът в последната по време и достъпна на автора на тези редове енциклопедична статия по литературна аксиология:

> Елиминирането на експлицитната, нормативна оценъчност от науката за литературата същевременно насочва вниманието върху механизмите на имплицитна, аналитична оценъчност, които очертават хоризонта на разбиране с нейния дискурс[15].

Студията на В. Мюлер-Зайдел очертава пет проблемни кръга, които трябва да придават „достойнство на литературната оценка". Те съответно са наречени „проблеми на обществеността", „проблеми на възвишеното", „проблеми на целостта", „проблеми на истинността", „проблеми на човешкото". Вметнатото в скоби сигнализира възможен полемичен въпрос.

---

[13] Тук привеждам инспирираната от Р. Ингарден типология на рано починалия полски философ с изграден международен авторитет на аксиолог Г. Клоска в книгата „Понятия, теории и изследвания на ценностите в обществените науки" (1982): **Kloska**, G. Pojęcia, teorie i badania wartości w naukach społecznych. Warszawa, 1982.

[14] **Müller-Seidel**, W. Probleme der literarischen Wertung. Stuttgart, 1965, s. 41–181.

[15] **Biti**, V. Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije. Zagreb: Matica hrvatska, 2000, c. 555.

Така например, проблемният „кръг на обществеността“ („*das Öffentlichen*“) напомня истината, че всяка литературна творба, която възнамеряваме да удостоим с оценка, трябва да притежава комуникативен статус, т. е. да има публичен, а не частен характер. (Но как в такъв случай би била оценена адекватно в собствен контекст източноевропейската „литература за чекмеджето“, която се е създавала във враждебни за творческата експресия политически условия, или „ренесансът“ на текстове, писани с ясното намерение да не бъдат публикувани – например „приватните“ дневници на суфражистките от края на XIX век, които радикалният феминизъм днес възвисява като връх в „алтернативния“ „антимаскулинен“ канон?)

„Кръгът на възвишеното“ („*das Höheren*“) предполага някаква по-висша обобщаваща позиция на автора спрямо изобразявания от него свят. (Идеята балансира между хипотезите, че авторът единствен знае поуките, съдържащи се между първата и последната страница на неговото произведение, и читателската рецепция на тривиален текст, която би открила лесно техниките на неговото „правене“ и така би отрекла привилегированата познавателна и морализаторска позиция на автора.)

На свой ред проблемният „кръг на целостта“ („*das Ganze*“) бива очерван хармонично в случаите, когато извънестетическите ценности (например педагогическите, морализаторските или политическите) се усещат в творбата не като тенденциозен диктат, който заплашва да елиминира прочита на творбата изобщо в художествени категории. (Но много исторически категории на прочита и изобщо на прагматиката на литературния текст в различни култури не могат да елиминират изброените „извънестетически ценности“!)

Проблемният кръг на „истинността“ („*das Wahre*“) засяга невъзможното за пренебрегване отношение между аксиология и епистемология – според Мюлер-Зайдел писателят трябва да притежава достатъчно адекватно съзнание за времето и действителността, които го заобикалят. Освен многообразните реалии и тематика, на литературоведски език това означава и езиков синхрон на творбата с някаква усещана като актуална стилова тенденция. (Какви тогава са аксиологичните значения на стилизацията, мистификацията, пародията?)

Кръгът на „човешкото“ („*das Menschliche*“) увенчава стойността на творбата в степента, в която тя се доближава до вечни човешки проблеми и надисторични хуманни норми – в абсолютно освободеното от морал и естетика изкуство Мюлер-Зайдел вижда деструктивна заплаха за самото съществуване на литературата. (Но какъв тогава от аксиологична гледна точка би бил коментарът на очевидния исторически ре-

лативизъм в съдържанието и обхвата на едно понятие като „литературна порнография", където например Бодлеровите „Цветя на злото" веднъж попадат, а след години – изпадат?)

Това непълно и огрубено в контратезисите си резюме представя конкретен текст в традицията на рядък тип литературоведски съчинения: онези, които подхващат и решават по своему не частен, а фундаментален проблем на литературата, без да пречат на тоталните и „глобалните" литературоведски теории, без интелектуалната им опека, без да ги атакуват пряко и без интерпретаторски ексцесии.

Проблематизирането на литературната ценност не само свързва замисъл, текст, комуникация и рецепция. Аксиологично в това сложно единство може да бъде откроен някакъв елемент, който исторически веднъж илюстрира възторга от едно относително частно равнище на литературната структура, каквото е „изящния стих", друг път чрез похвалата за „разтърсващата правдивост на разказа", трети път – чрез контекстуални внушения за ценностния смисъл на писателската персонология, четена като „културен текст" („Поет-Пророк"), а някога дори чрез универсални аксиологеми, като например „национален митопоетически текст".

Литературната аксиология може да оправдае заниманията си с всички тези звена. Големите литературоведски доктрини разкриват интелектуалното си достолепие в самоконтрола и отказа от тотални обяснителни претенции: възможно заглавие от рода на „стихът като ритмичен израз на инфантилна орална сексуалност" дискредитира и фройдизма като голямо и влиятелно учение, и стихознанието като добросъвестна частна дисциплина. Така аксиологията на литературата и изкуството е губила от манипулативното си включване в нелепици като „ценна е римата на Смирненски мъжка за разлика от тази на буржоазните поети", „ценен е преди всичко политическият слух на съветския композитор" и др. подобни.

Авторитетът на аксиологията като хуманитарна дисциплина или предпочетен стил на теоретизиране е гарантиран в обратните случаи: когато най-напред вникне в аксиологичните значения, носени от самия език на литературната наука. Историята например познава цензори – пламенни и благородни защитници на свободното слово (Дж. Милтън) и чудовищни меценати (Борджиите) – в езика на литературно историческото изследване обаче по силата на стереотипа терминът „цензура" винаги ще носи потискащ ореол, а „меценат" винаги ще бъде другото име на щедростта, великодушието, изискания вкус и високата просветеност на културното строителство. Дори най-специализираният литерату-

роведски анализ, увенчан с естетическа оценка, се извършва в конкретна социолингвистична среда. Извършва се с думи, които носят оценъчни критерии и коннотации, и в езика на всекидневието и в езиците на идеологиите. На свой ред изричат тези думи различни „актьори" на сцената на литературната комуникация: не е лесно да се отговори на въпроса, дали оценката „*Слаба работа!*", която по повод на дадена книга или пиеса изказват един професионален литературен критик и един случаен зрител означава едно и също въпреки напълно еднаквото си фразеологично и интонационно звучене.

Вечно актуалната Ingardeaniana

Правилото, според което една наука става истинска наука, когато забрави името на своя основател, изглежда, никога няма да важи за полската аксиология и за името на Роман Ингарден[16]. Десетилетията реинтерпретация на Ингарденовото аксиологично наследство в аспектите на феноменологичната триада „витални – културни – морални ценности" и в дихотомиите „естетически – художествени" ценности / „произведение на изкуството – естетически обект", „естетическо преживяване – естетическо познание", за полската хуманитаристика не са „самозахранване на научната парадигма" и ритуален култ към един голям мислител. Отвъд познавателния хоризонт на дисциплината и изразено в категориите на културата, това е общуване с класически текстове на познанието и на размисъла за човека и ценностите. Духът на Ингарден покровителствува и силната интердисциплинарност на полските аксиологични изследвания (литература – кино, музика, живопис, скулптура). Изключителната роля на Ингарден, специфичното по своята значимост място на литературната аксеология в полската литературна наука възпроизвежда изключителното място на самата литература, на литературната наука и на естетиката в „универсума" на полската хуманитаристика.

Аксиологичният елемент на полската култура дискурсивно прониква дори и в такива паралитературни сфери като афористиката на Ст. Й. Лец; неговата непреводима сентенция „*kto ma wartości ciągle w gębie, ma je również i w pobliskim nosie*" в първия си дословен превод констатира, че „който все има ценностите на устата си, ги има също и в близкия нос" (фразеологизмът „*имам нещо в носа си*" на полски означава „*не ми пука за това нещо*"). Специфичната култура на Ягелонския университет с него-

[16] Основните студии по литературна аксиология съдържа томът: **Ingarden**, R. Studia z estetyki. T. III, Warszawa, 1970.

вите игрови ритуали и устни легенди е запазила дори серия добронамерени феноменологични пародии, мистификации и вицове за структурата на аксиологичните съждения с главен герой „професор Überpark", чийто лекционен стил и чието име („над парка") е прозрачен и забавен дериват на „In Garden" („в градината").

Отдавна е известно, че не само в културната и в интелектуалната, но и в политическата история на Полша (поне от началото на XIX) век литературата като институция и ценност винаги е била център на духовния живот и винаги е налагала своите специфични проблеми на философската мисъл и естетиката. Всяко подобно обобщение е условно и може да бъде аргументирано само в условни паралели. Ясно обаче усещаме например, че не литературата, а философията налага своя решаващ отпечатък върху интелектуалния климат и масовия интелигентски манталитет на Германия през XIX век; в същия сравнителен ред е и усещането ни, че нито литературата, нито философията в Англия от това време не играят такава голяма обществена роля, каквато изпълняват политическите и икономическите теории.

Философският пейзаж на Полша от междувоенното време, когато Роман Ингарден създава „Литературното произведение", е описан критично от самия него в една доста унила ретроспекция:

> Нито неокантианството, нито Бергсон, нито Дилтай, нито даже американският прагматизъм за поколението на полските философи, които през междувоенния период се образоваха в Полша, дори за кратко време не се превърнаха във философска атмосфера. За никого от тези философи, които имам тук пред вид, никое от споменатите направления не стана онова, което немците наричат „преживяване"; не се превърна даже във факт, за който се налага сериозно да се дискутира и да се осмисли до основи. Тук и там се информираха за тези направления по твърде повърхностен начин, обикновено от втора и трета ръка, избягвайки упорито сблъсъка с основните философски принципи на онова време, окупирайки се в терена на доста повърхностни психологически или семантични анализи[17].

Само този исторически щрих косвено потвърждава обратната ситуация в литературната наука и етиката, върху чиито познавателни полета се водят всички големи дискусии и се създават всички големи идеи на полската хуманитаристика с европейски и световен отзвук.

Според много европейски изследователи и извън полската „Ингарденистика"[18], наследството на Роман Ингарден, създавано 40 годи-

[17] **Ingarden**, R. Z badań nad filosofią współczesną. Warszawa, 1963, с. 646–647.

[18] **Löffler**, R. Literaturäisthetische Modell und Wertung. Ein Versucht mit Textbeispiele..., с. 14–15; Radović, M. Književna aksiologija..., с. 99–100.

ни, заслужено заема почетното място като най-системната теория на литературната аксиология през XX век. При това ценностите на неговите собствени трудове като „Литературното произведение на изкуството", „Преживяване, творба, ценност", Какво не знаем за ценностите", „Книжка за човека" се открояват не само в иманентната им оригиналност и дълбочина. Те говорят (защото по спомените на всички, които са го познавали, самият Ингарден като стил на поведение е представлявал пълната противоположност на типа агресивен полемист) в изключителната по своето равнище аксиологична дискусия, която Рене Уелек по-скоро персонално, отколкото като говорител на някаква определена литературоведска школа, води с Хусерловия феноменологизъм изобщо и с Ингарденовата теория на ценностите[19].

Диалогичността на Духа на Ингарден особено личи в дискретните и почтителни полемики с него, до които логично стига много силната полска рецептивистика и литературна социология. Въпреки че мнозина опростено разбират Ингарденовата „конкретизация" на „неопределените места" като синоним на читателския акт, самият Ингарден е скептичен спрямо аксиологичния подход, който определя централна роля на литературния реципиент, респективно – на създателя на литературната ценност (като един специален читател!). Затова относително независима от Ингарденовото наследство линия в полската литературна аксиология (кръга на Варшавския структурализъм) бележат изследванията върху оценъчността на „читателския хоризонт" и социологическите категории на четенето.

Особено интересен опит да съчетае свръхценностното понятие „шедьовър" и създадената от К. Манхайм, но придобила всепризнат литературоведски статут благодарение на Х.-Р. Яус категория „хоризонт на читателското очакване", прави Ришард Хандке в статията си „Шедьовърът в хоризонта на очакванията на възприемателя"[20]. С общия извод „шедьовърът е конвенция, съпротивляваща се срещу рисковете на собственото си банализиране", освен инспирациите на немската рецептивистика и аксиология от 60-те години (Р. Хандке е нейният най-активен полски преводач и популяризатор), в статията личат знаменитите теоретични постулати на Ян Мукаржовски от студията му „Поетическата творба като комплекс от ценности" (1932) и „Естетическата функция норма и ценност като социални факти" (1936): „обективната ценност" на „артефакта" е толкова по-голяма, колкото худо-

[19] **Wellek**, R. The Attack on Literature, and Other Essays. North Carolina, 1982, с. 52.

[20] **Handke**, R. Arzydzieło w horyzoncie oczekiwań odbiorcy. // *Ruch Literacki*, R.XVI, 1975, z. 4 (91), с. 249–56.

жествената творба е по-малко податлива на вербална интерпретация от гледна точка на общоприетата система от ценности на нейното време и среда – затова публиката по правило „открива“ такива творби по-късно[21]. (Българска илюстрация към тази доста тежка дефиниция представлява възторжената реакция на д-р Кръстев като читател, поразен от „формата“ на Яворовата „Калиопа“ – „не знам каква!“).

Друга представителна изследователска тенденция в полската литературноаксиологична мисъл от 70-те години до днес откроява оценъчния потенциал, с който оперират езикът на всекидневието, актовете на речта и риторичните модели[22]. Достъпна и на българския читател е интересната статия на В. Скалмовски „Литературният деконструктивизъм като новоговор“[23]. С категорична теза и фин анализ авторът (ориенталист) разкрива доста обезсърчаващи тъждества и паралели между езика на възможно най-антиаксиологичната доктрина на XX век и тоталитарния новоговор, който манипулативно се стреми да елиминира когнитивните структури на езика и да насити с оценъчност абсолютно всички езикови равнища.

С доста по-неубедителни гласове през годините спорят с Ингарден критици на идеологиите, неопозитивисти и марксисти. И докогато (въпреки международната си слава), Ингарден живее, пише трудовете си и завършва земните си дни в държава, за която марксизмът е официална, единствена и задължителна идеология, тук трябва да се отбележи, че в Полша съществува (поне до края на 80-те години) и ортодоксална марксистка аксиология. Нейната история е интересен сюжет за социологията на хуманитарните науки. От края на 50-те години на XX век марксистката аксиология в Полша съществува в доста странна конюнктура. Тя – въпреки несравнимо по-либералния полски интелектуален климат в сравнение с останалите страни на Изток от Желязната завеса – идеологически все пак е фаворизирана официално, субсидира се бюджетно и се преподава задължително във философските факултети. Притежава обаче белезите на периферийна, ако не и мъртва, тенденция в реалния живот на полската хуманитаристика. Естетиката, литературата и литературната теория (извън коментарите върху аксиологичното наследство на Д. Лукач и А. Луначарски и някои други марксисти от миналото като социолози на изкуството) не са сред нейните основни изследователски

[21] **Mukařovský**, J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (1936) // *Studie*, t. I, Brno, 2007, c. 81–148.

[22] **Puzynina**, J. Językoznawstwo i aksjologia. // Biuletin Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, 1982, z. XXXIX.

[23] **Скалмовски**, В. Литературният деконструктивизъм като новоговор. // *Литературна мисъл*, г. XXXVII, 1993, с. 6–14.

предмети[24] – най-вероятно поради разумната самопреценка в драстичния качествен контраст с наследството на Роман Ингарден. Макар зловещо звучащото през 1949 г. обвинение срещу него като „враг на материализма", заради което философът осем години е отстранен от Ягелонския университет, да се забравя заедно с най-мрачните страници от сталинисткото минало, полската марксистка аксиология предпочита да не коментира обстойно големия краковски феноменолог. Цитира текстовете му неохотно, а понякога изопачава идеите в тях с доста некоректни и тенденциозни полемични постановки[25]. Критичният вакуум на ортодоксалния марксизъм в полската аксиология обаче проличава и при поглед „отляво", в съпоставка с развитието на двамата особено авторитетни полски литературоведи (Ст. Жулкевски и Х. Маркевич), чиито биографии още от края на 30-те години демонстрират активна принадлежност към марксизма като мироглед и към съвсем малобройната комунистическа левица в тогавашна Полша. В своите изследвания през 60-те – 80-те години те отиват много далеч отвъд условностите на дескриптивно-интерпретаторската парадигма с водещи критерии „отражението" и „класовото съзнание", която рутинно може да бъде дефинирана като литературоведски марксизъм.

След тази дигресия към една маргинална тенденция в полската аксиология вниманието привлича центърът на нейните търсения, който е очертан от серията конференции и семинари в Люблин. Погледът към библиографските бележки към тези редове освен някои обезкуражителни сравнения с интереса, който проявява към аксиологичната проблематика българската литературна наука, ще ни убеди, че научната продукция на този център тук може да бъде представена само информативно-популяризаторски.

В първия сборник, за чиито перипетии с цензурата стана дума в началото, задават интерпретаторския тон студиите на С. Камински „Как да подредим различните концепции за ценностите?", на Й. Тишнер „Мислене в стихията (или елемента) на красивото", на М. Голашевска „Метафизика на ценостите" на Ст. Моравски „В аксеологичния лабиринт", на Ст. Савицки „Към съзнателната оценка в литературните изследвания" и др.[26]

---

[24] Problem wartości a filozofia marksistowska. Warszawa, 1973; **Dziamski**, S. Marksizm-wartość-ideologia. Warszawa, 1980; Preliminaria marksistowskiej aksjologii. Praca zbiorowa pod red. S. Dziamskiego, Warszawa-Poznań, 1987.

[25] Вж. Preliminaria marksistowskiej aksjologii..., с. 15–17.

[26] O wartościowaniu w badaniach literackich...; **Kamiński**, S. Jak uporządkować rozmaite koncepcje wartości?, s. 7–22; **Tischner**, J. Myślenie w żywiole piękna, с. 23–33; **Gołaszewska**, M. Metafizyka wartości, с. 57–93; **Morawski**, S. W labiryncie aksjologicznym, с. 95–138; **Sawicki**, S.

Основните теоретични изследвания във втория сборник „Аксиологичната проблематика в науката за литературата“[27] обхващат аксиологията на естетиката и изкуствознанието, лингвистичните аспекти на оценъчността, йерархиите на литературните ценности в системите на литературната комуникация, културната антропология на писането, наратологичните теории (А. Греймас) и аксиологичния апарат на класическата реторика.

Третият сборник, който през 1997 г. излиза под заглавието „Аксеологични интерпретации“ от 1997 г.[28], съдържа само анализи на произведения от полската литература между Ренесанса и постмодернизма.

Сборникът от 2003 г. „Ценност и смисъл. Аксеологични аспекти на теорията на интерпретацията“ се връща към „високата теория“ благодарение на студиите „Интерпретация, смисъл и ценност“, „Аксиологични аспекти на интерпретацията“, „Философски контексти на проблема за хуманитаристката интерпретация“ и др.[29] Естествено е такава традиция да породи собствената се метатеоретична история, активна и критична саморефлексия, каквато можем да проследим в обзора на Х. Маркевич „Аксиологичната мисъл в полската наука за литературата“[30].

Извън строго научния контекст – при всички съмнения за смисъла от литературоведските занимания в постмодерната епоха – полската аксиология на литературата поне с ясното си самоопределение като дисциплина и с честотата на важното за човека понятие „ценност“ носи така липсващия литературоведски оптимизъм. Носи го с разбирането, че аксиологичната интерпретация е нужна на хората и институциите, свързани чрез литературата, като рационално обяснение за избора на ценностни системи, налагането на канони, принципите и мотивираността на естетическия конформизъм и на новаторството, литературната слава и забрава, рефлексите на книжния пазар.

Къде е мястото ѝ в литературоведското многогласие на XX век? Е. Д. Хирш пише:

> Нито една ценностна йерархия не е общовалидна за съвременния свят.

Ku świadomej ocenie w badaniach literackickich, c. 95–138.

[27] Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze. Studia pod red. S. Sawickiego i A. Tyszczyka (z cyklu Literatura w kręgu wartości pod red. S. Sawickiego), KUL, Lublin 1992, c. 173–197.

[28] Interpretacje aksjologiczne. red. W. Panas, A. Tyszczyk Lublin, 1997.

[29] Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji, red. A. Tyszczyk, E. Fiata, R. Zajączkowski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2003.

[30] **Markiewicz**, H. Myśl aksjologiczna w polskiej nauce o literaturze. // O wartościowaniu w badaniach literackich..., c. 139–157.

Липсва ни институционализиран авторитет или естествено минимално културно съгласие, което би могло да стане фундамент за критерий в литературната критика. Абсолютната оценка изисква абсолют, тя търси универсална църква, а интелектуалното папство преживява залеза си. Но истинският свят на литературната ценност изглежда така, както някога е изглеждал светът на протестантството, в когото ортодоксията е виждала само странностите на сектата[31].

В тази „клерикална" метафорика полската аксиология на литературата може да се приеме като един от провереният пътища към мечтания литературоведски екуменизъм.

[31] Hirsch, E. D. The Aims of Interpretation. Chicago-London, 1976, p. 95–109.

МОРИС ФАДЕЛ

Изкуство и зло

На Рая Кунчева

Темата напомня за сборника есета на Жорж Батай „Литературата и злото“. Там злото е преплетено с понятията за бунт и суверенност. Бунт – не в смисъла на онова, което Батай нарича „ефикасно действие“[1] и с което е свързан например комунизмът, т.е., действие, базиращо се на рационалност, на предварително пресмятане на резултата, който трябва да бъде постигнат. Бунтът на злото е ексцесен, инцидентен, без зададена цел, без обозрим хоризонт на осъществяване. Той е откъсване от грижата за общото благо, за социалността; от трайното, което Батай вижда като определящо доброто. В разрива се ражда едно самосъзнание, една суверенност, която няма основания, поради което е и мимолента, обречена на изчезване, на нищото.

В контекста на тази суверенност Батай търси смисъла на литературата. Всъщност той е липсващ, доколкото бунтът на злото, към който се отнася произведението, е безоснователен и оттук – фриволен, незначителен. Тъй като няма смисъл, тъй като е отказ от „ефикасното действие“, литературата за Батай е виновна. Неслучайно чувството за вина, че не са ангажирани в проявите, които другите намират за важни, е постоянен спътник на модерните писатели. Опиянението от самотата и презрението към света, в което често изпадат те, е всъщност опит да се замаскира преживяването на вината.

У Константин Павлов литературата и изкуството изобщо също се представят като безсмислени. Заглавието на стихотворението „Крах на митологията“ много добре описва отношението му към тези дейности. Митовете, които фондират ценността на изкуството, са непрекъснато разобличавани. Във „Всекиму своето“ славата на гения е равнопоставена на властта на бездарника. Във „Великото сбогуване“ е иронизирана възможността за слава: „Потокът на Славата / ще се влее / в ре-

[1] Вж. **Батай**, Жорж. Литературата и злото. Прев. от фр. Н. Филипов, М. Рускова. С., Аргес, 1995.

ката на Забравата“[2]. Нищожността на славата и мощта на забравата са подчертани в разликата между потока и реката. Като неспособна да повлияе върху хората е осмяна славата и в стихотворението „Разходка със сакатия човек“, където поетът не е в състояние да въздейства на множеството, събрано около него, то си остава съвкупност от „добри и лоши“, глупаци и подигравчии.

В „Писмо до Светлин“ е внесено съмнение в друга ценност на изкуството, смесваща се със славата: вечността. Там бягството от времето води до „най-зловещото / и най-заслуженото наказание: / Величие! / Безвремие! / Самотност! / Пустота!“. Последните две думи лишават от оправдание усилията на човека на изкуството. Величието и безвремието – класически надежди на авторите – се съчетават с обезсмислящите ги самотност и пустота. Самата идея за вечността на произведенията е разколебана в „Капричио за Гойя“, където ужасът, който срещаме в картините на художника, е променил „характера си“ – времето се е оказало по-силно от шедьовъра. Недоверието към представата за устойчивостта на създаденото от изкуството е сред причините текстовете на К. Павлов толкова често да се обръщат към времето.

Проблематизирана е и още една традиционна надежда: във връзката между красотата и морала. „Вкус към красотата“ започва с пасторалната картина на гората и любуването на брезичката, за да я смени изненадващо със случката с обесилия се на брезата. Финалните стихове „Човекът си потърсил / най-нежното бесило“ казват, че красотата не е в състояние да възпре ужасното, а – напротив – стимулира го и го прави красиво. В съответствие с тази идея, въпреки стряскащата ситуация, която описва, текстът (необичайно за К. Павлов) има римова и ритмична организация, провокиращи типичното за лириката впечатление за песенност и мелодичност. „Няма заглавие“ също тематизира красотата на ужасното: „Танцът на хищника / естетизира убийството“. Красотата обаче не само може да прави злото красиво, но и да го представя като добро, и така сама да върши зло. Тя „оневинява акта“ (на убийството – бел. м., М. Ф.) / и, заедно с това – сякаш прощава на жертвата; / внушава ѝ, че точно тя / е предизвикала ненужното убийство“.

Не е подминат и романтическият мит, към който е привързан и Батай, за изживяващия крайни състояния автор, който, благодарение на тези състояния, създава значими произведения. „Елегичен оптимизъм“ показва този мит като невъзможен, защото човекът на изкуството никога не може да постигне пълна автономия, да се обособи от делнич-

[2] Всички цитати от текстове на К. Павлов са от: **Павлов**, К., Поезия. Интернет портал „ЛитерНЕТ“, www.liternet.bg.

ното и баналното. Лирическият аз е „запънат на ръба на пропастта“ и, както се твърди във вълнуващата история, когато застане на границата в „причудливи краски“ ще „разцъфне“. Ала точно тогава ще бъде обект на присвояване от страна на медийната тривиалност: „Ах, посредствени художници ще ме рисуват, / фотографки ще ме снимат / контра-жур“.

Пародирана е и точката, откъдето започнахме: вината на автора, че не може да се включи в полезните взаимодействия между хората. Такава вина е спорна, тъй като изкуството не участва до директен начин в света на полезното. В „Стихотворение за скотовъдната ферма на поета“ обвиняваният, че нанася щети на околните иронично отговаря, че след своето изчезване ще остави „кичур от развята грива“, от който „стават много хубави рогозки“. „Втора самота“ пък прави маловажни прехласването на хората на изкуството по самотата и високомерието им към другите. Тези състояния предполагат да заемем дистанцирана, привилегирована позиция, а ситуацията, която текстът очертава като нашата, не разрешава подобно нещо: всички сме равни в самотата си, „тълпа от самотници“, „огледално размножен един и същи образ“.

Като имаме предвид демитологизиращото, антиромантично и скептично отношение на поета към изкуството не е трудно да разберем защо лирическият аз във „Второ капричио за Гойя“ иска да напусне мрачния свят на знаменития художник. Както и защо една от литературните емблеми на героичното – Хектор – при К. Павлов става досадно, хапливо „микроскопично бяло кученце“. Или защо друга емблема – вече на модерното изкуство – Салвадор Дали – е означен с ироничната метафора „паун разперил опашката си / до Галактически Размери“. Или защо текстовете на поета не приемат да бъдат поезия и лирика в разпространения, обичан смисъл на думата. Защо са немелодични, ненежни, нелирични, непоетични, нехармонични, недоставящи т. нар. „естетическо удоволствие“, а фрагментарни (не само откъм текстовата си постройка, но и на нивото на образността: мълото у К. Павлов нерядко е разчленено, разфасовано), „разказващи“, принизяващи се до разговорното, вица, стигащи до безсмислиците (които могат да бъдат и поетично-патетични, например Персифедрон – елемент, който усилва дистанцията от поетическото), до глупостта.

Демитологизиращото развенчаване, на което К. Павлов подлага изкуството, засяга не единствено деструкцията на високите ценности, с които то е утвърждавано (в това число и ценностите на националното изкуство – например пародирането на юнашката героика в „Крах на митологията“ и „Документален разказ за воеводката Беца“), но и на-

товарването на *самото него* с отрицателност. Разговорът за стихотворението „Няма заглавие" досегна въпроса за злото, причинявано от красотата, като злото не се разглежда в смисъла, който му придава Батай, а в ниския, ежедневен смисъл на правене на лошо. Връзката между изкуството и това виждане за злото срещаме и в други произведения. Първата част на заглавието на стихотворението „Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки" е в тона на оптимистичен социалистически доклад по проблеми на естетиката. Бодрото очакване е премахнато от сюжета, в който лирическият аз започва да чете стиховете си на рибките в аквариума, в резултат на което те унищожават както него, така целия обкръжаващ го свят (включително и „доносчика", скрит в гардероба). Романтичният мотив за изкуството, носещо страдание на автора (който срещаме в „Сатирикът") е засилен до собственото му преобръщане: ако в мотива изкуството има благородни цели, тук то единствено е деструктивно, и то агресивно-деструктивно. Присъствието му е удвоено: то се разпознава във фигурите и на стиховете, и на декоративните рибки в аквариума (където се оглежда първосигналното, идващо от корена на думата разбиране за изкуството като нещо изкуствено). Противно на декадентския мит, където животът на автора е произведение на изкуството, тук публиката (въпросните рибки, слушащи стиховете) носи печата на изкуство, а авторът е негова жертва. Впрочем удвояване няма. Стиховете и публиката са идентични в статуса си на произведени – едните от автора, другите – примерно от развъдника на социалните институции. Злостната реакция на привидно безобидните плаващи същества показва небезобидността на стиховете; това, че изкуството далеч не е безвредно, както изглежда. Разбира се, текстът може да се чете като сатира срещу социализма. Социалистическата реалност е наситила произведението. Лирическият аз е поет, който не се печата. Стиховете му се смятат за развращаващи обществения морал. Има многократно позоваване на „доносчика". Но подобна интерпретация би била едностранчива. Това, че стиховете са пакостни, е не само възглед на шпионската и репресивна социална машина, а конкретна сюжетна истина.

Обсъждането на темата продължава в две стихотворения с един и същи образ – на славея: „Славеите пеят" и „Пак за славея". Славеят е стереотипен символ на изкуството. Във „Второ капричио за Гойя" той е обвързан с традиционното положително отношение към него.

В „Славеите пеят" то е отхвърлено. Сякаш, за да буквализира поговорката, че изкуството изисква жертви, текстът представя отблъскващата сцена с възторжено пеещите над трупове славеи. Финалът му

обхванат от раздразнение към птиците: „Млъкнете, славеи! / Проклети славеи! / Дано в настъпилата тишина / един-единствен гарван се обади, / за да ми каже истината. / Страшната!". В противопоставянето между славеите и гарвана изкуството е отречено като заблуждаващо, лъжа.

В „Пак за славея" нежната нагласа към птицата отново е осуетена. Стиховете „Но днес в един-единствен трепет / на най-любовната ти песен / като светкавица ме хрясна / несбъднатият ти копнеж / за хищни нокти и железен клюн" показват още веднъж антиромантическата същност на произведенията на К. Павлов. В романтическата и символистичната лирика копнежността има висок смисъл (например Яворовото „Копнение"). Тя изразява откритостта на аз-а към нещо възвишено, голямо, неопределено. У К. Павлов тя придобива негативен аспект: копнежът може да бъде насочен и към злото. Като че, за да подчертае връзката между изкуството и желанието за насилие, той идва по време на „най-любовната" песен на славея. В края на текста четем за възможната му реализация, за опасението на лирическия аз, че славеят би могъл да се превърне в птица с „хищни нокти" и „железен клюн" и да „изтръгне" сърцето му. Финалът е сходен с този на „Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки". И там имаме метаморфоза: рибките стават акули. С една разлика обаче – при трансформацията си рибките получават дефинирана идентичност: акули. Докато в другия текст славеят преминава в хибрид между хищника и машината: нокти-те му са хищни, но клюнът – железен. По-точно е да се каже, че той се обръща на чудовище, тъй като образите на чудовищното включват непознатото, неопределеността, заплахата.

Константин Павлов довежда отрицателността, под напора на която се движи елитарната литературата през XX век, до самодеструктивен предел. Но ако неговото поетическо наследство с такава последователност критикува изкуството, тогава какво е то? Ако сме скептични относно това дали можем да го наричаме „поезия" и „лирика", то *бихме ли го дефинирали като изкуство*? Какъв е статусът му? Може би на изкуство, отричащо себе си? Съвпадение на отричащия и отричаното? Безсмислени парадокси, нищо повече от ефектни фрази! Все едно да се храниш и да отрицаваш чрез храненето си самия негов факт. От каква инстанция идват изказванията на К. Павлов? Върху какво се е опрял пишещият/говорещият в тях? Какви са основанията, на които е стъпил? От отговора на тези наложителни въпроси зависи както определението им, така и мястото им в българската литература и култура.

РОСИЦА ДИМЧЕВА

Решаващата инстанция на духа
Пиесата на Иван Радоев „Човекоядката“

Светът не е на фокус –
Разместено е естеството.
(„Знамения“, 1985)

Аз хвърлих тялото си заедно с дрехите.
Да бъде дух!
(„Ще извървим ли“, 1978)

Едно духовно възраждане е нещо твърде различно от движенията, които имат характер на масови вълнения. Такива движения могат да бъдат реакция на външни събития. Големите промени, какъвто е случаят с промените в светогледа, са незабележими. И докато господстващата у нас през втората половина на XX век философия се стреми да промени света, светът и историята се променят фактически в живота на отделната личност, в нейните мисловни преживявания. Затова и най-дълбоките мотиви за творчество у Иван Радоев трябва да търсим в едно духовно страдание, което го принуждава независимо от обстоятелствата да живее на върха на това, което представлява като личност. Затворен и сдържан като характер, писателят не допуска никого до драмата на духа си. По-скоро е склонен да сподели някои от истините, до които е стигнал чрез нея или да я загатне символически чрез изкуството. Но към средата на 1992 г., той, който толкова пъти е съумявал да се озове със своето съзнание отвъд смъртта, вече знае, че предстои неизбежното. И от него се изтръгва една покъртителна изповед за онова напрежение между страданието и екстаза[1], което тласка този непонятен човек към безкрая: „Това е някакъв вид страдание, с което човек се мъчи да надмогне страданието, някак си парадоксално може да се каже. Мислейки, че побеждаваш, че надмогваш нещо духовно, че се извисяваш – всъщност е едно голямо

[1] Срв. гръцката етимология на понятието „екстаз“ (ek-stasis), т.е. „излизане извън себе си“.

човешко страдание, защото de facto плащаш много скъпо за всичко"[2]. Страданието е, което разчупва за Радоев черупката на света и му разкрива безкрайното. И то е, което всеки път го завръща към проблемите на живота, за да намери мисълта му своята неповторима историческа почва. И пак страданието го изтръгва от самия него и му помага да се роди скритият в него духовен човек. Само болката да се откаже от всичко, дори от най-скъпото, което има на този свят, му дарява сигурността да се радва на безкрайното и чрез него да улови всичко отново по силата на една висша, реална истина. Затова и на въпроса на един журналист дали ще се отрече от идеите си, ако някой ден СДС се подаде на политическите слабости на своите опоненти, Радоев отговаря:

> Не. Този ден няма да дойде, защото моя е вечността. И при най-печални обстоятелства България ще се придвижва бавно и мъчително към демокрация, там, където живеят малки и големи народи, там, където е мястото на децата ни[3].

Щом вечното е по-възрастно от временното, днешната криза е само печален епизод, но не и последната дума на нашето развитие. Нужна е обаче чисто човешка смелост, за да свлечеш от себе си всички илюзии, заплашващи да те обраснат, да се изтръгнеш от всички връзки, започващи да те обвързват, за да постигнеш свободата си:

> Силата на човека е във възможността му да губи. Да печели може и най-слабият човек, не бих казал най-умният – и глупакът може да печели. Но да губи може само силният човек. В този смисъл интелектуалецът в момента губи. Какво губи? Губи робството си… Интелектуалецът е сам срещу всички и затова принадлежи на всички[4].

В едно от тези истински вдъхновени надмогвания, донесли самопознание и самоизбавление, Иван Радоев пише произведението, което превръща съдбата в свобода: пиесата „Човекоядката" (1976).

Идейно и формално, тази най-мащабна работа на Радоев се подготвя в неговото дотогавашно творчество, където писателят все по-настойчиво пренася акцента върху основния проблем на културата на XX век: съдбата на духовното начало у човека, застрашено от тоталитарните тенденции на епохата и от подхранващата ги прекомерна организираност на обществените условия. Паралелно с това вървят и

---

[2] Непубликуван запис на Албена Янкулова от 25.5.1992 г. – б.а.

[3] **Радоев**, И. Обучаването е българският принос в прехода към демокрация. Разговор с Н. Недялков. 168 часа, бр. 10, 9. 3. 1993. Срв. **Гарева**, М. Иван Радоев. Автентичният абсурд. Интервюта. Пловдив, Жанет 45, 2001, с. 147.

[4] **Радоев**, И. Да губи може само силният човек. Разговор с Н. Попова. Демокрация, бр. 7, 10.1.1994, с. 12. Срв. **Гарева**, М. Иван Радоев…, с. 166.

проектите за реформа на драмата, която трябва да стане година да отговори на абсурдите на времето. Преходът от чисто интелектуален и съзерцателен към активен утопизъм има за последица деградирането на идеите в митология („Садал и Орфей", 1973). Братоубийствени конфликти назряват зад паравана на политическата реторика, която затваря човека в слепотата на сигурността или в илюзиите на справедливостта („Любов и омраза между леопарди", 1962). Ирониата на историята витае над идеологическите конфронтации на времето (трилогията за Г. Димитров, 1971–1972, 1983)[5]. Тоталитарната идеология се оказва изкушение както за едно току-що пробудено за исторически живот общество, така и за част от западноевропейската интелигенция, податлива към елементаризираните източни версии на собствените си идейни построения („Шопи", 1966–1967). И ако пиесата „Шопи" вече догонва представите на писателя за една нова драматургия[6], „Човекоядката" е произведението, с което тази драматургия застава „срещу цялото обществено мислене на времето"[7] в името на основното призвание на духа: да създаде светоглед.

Твърде често още във възприятията е заложен принципът на откритието в произведенията на изкуството. Когато Радоев тръгва от идеята към образа, избраната ситуация невинаги може да поеме всичкото мисловно съдържание, с което авторът я насища. При работата върху „Човекоядката" обаче той съзнава предимствата на сатирическата фикция: истинските образи не са мисли, те са „майки" на мислите. Случайно съседство със старчески дом (с. Геша, Габровско) и наблюденията върху живота на неговите обитатели открива за писателя един странен свят, който носи в себе си някаква гротеска, някаква театрална аномалия, напомняща аномалиите на голямото общество. Тези възрастни, отхвърлени от близките си хора, се силят да превърнат епилога на своята житейска драма в ново начало и така да получат своя реванш от живота за неосъществените амбиции и страсти, за проиграните възможности, за изтърваната власт. Сам по себе си, споделя авторът, това е реален абсурд.

Да се докажеш обществено пред смъртта е абсурд. Следователно всичко това води естествено към сатирическо изображение. Защото обществото-

[5] Съдбата на третата част е неизвестна, въпреки данните за наличие на един първи, а по всяка вероятност, и на втори вариант. Срв. **Гарева**, М. Иван Радоев. Литературна анкета. С., БАН, 1987, с. 159.

[6] **Димчева**, Р. Свободата на непредвидимата мисъл. Един ранен пример за модерна драматургия: пиесата „Шопи" (1966–1967) на Иван Радоев. // *Литературен форум*, бр. 12, 26.3.–1.4.1997.

[7] **Гарева**, М. Иван Радоев..., с. 213.

то, пред което искаш да се докажеш, фактически не съществува. То се доизживява... Животът не може да започне отново. Затова тука само изниква деформираната човешка същност за реванш от живота. Застаряващото общество не може да се промени вътре в себе си. То може да бъде заместено от следващите човеци. В това е затворен и целият абсурден смисъл в главния герой Топузов[8].

Но тъкмо защото е лишен от спонтанно, сюжетно развитие, този мотив може да бъде възприет в творческото въображение на писателя и да му се подчини като структура, да се превърне в „някаква алегория", в „нещо библейско, нещо притчово, многозначимо"[9]. Нищо чудно, че пиесата на Радоев е далеч от реализма, макар на пръв поглед да извиква илюзия за ежедневни явления – познатата на всички печална промяна в отношенията между поколенията. Странното излъчване на тази творба напомня в известен смисъл театъра на Бекет.

Обикновено знаменитият европейски абсурдист предпочита „сюжетите"-епилози, представящи упадъка на човека вследствие онова, което е вършил в миналото или което му е било причинено от други хора. Драмата на героите на Бекет, както и на персонажите на Радоев, се състои в това, че някога се били способни за драма, но вече не са и затова, след като не са в състояние на действат, могат само да си припомнят „щастливите дни" и ... да играят. Само че у нашия автор надделява драматургическата сатира, която може да се определи най-общо като игра с играта. Избраната ситуация дава възможност на Радоев да избегне директността на изложението и да движи своята социална критика свободно, така че да се издига до глобалните проблеми и да се спуска до най-частното. Нещо повече, той се заема да коригира своеобразната театрална аномалия на живота, която ни прави безчувствени към основния драматизъм на нашата съдба, и да я „преобрази" в истинска драма, такава, каквато е в същност. И той залага един капан под „действието", прибягвайки до драматургията на смъртта. А такава драматургия прави всички хора театрални, независимо от това какво са вършили приживе. Тя е в състояние да драматизира и самия автор... Докато първото ниво на пиесата ни кара да вярваме, че социалната илюзия може да има силата на съдбата (съкровената цел на тоталитарния режим е да съществува безпределно), сценарият на смъртта, подобно този на трагедията, съдържа необходимост, която отнема на човека всякакъв шанс. И ако водещият мотив на протопиесата са думите на

---

[8] **Димчева**, Р. Скокове през времето. Иван Радоев – духовен опит и творчество. С., БАН, 1993, с. 109.

[9] **Гарева**, М. Иван Радоев..., с. 166.

Топузов „Чувствам се като пренроден“ (т.е. стремежа на системата към физическо безсмъртие), сега ръководната идея е друга – „смъртта е неизвестност“.

Поставил така мотива на пиесата в неговия истински фокус, т.е. проблема за живота и смъртта, Радоев се обръща към нещо непредопределено от конкретния сюжет, какъвто е случаят с трагедията, нито наложено на сюжета, както е при мелодрамата. Мултипликацията на театралните нива се проектира в трансцедентния план на един метатеатър, чиято фабула не е известна никому и който в глобалния му смисъл представя „игра в играта“. И докато на първото ниво всичко изглежда затворено – действието, животът, а може би и смъртта, сега над малката „галактика“ на старческия дом се разтваря едно небе, чиято космическа ирония смущава невъзмутимата самоувереност на човешките игри и амбиции, прави жалки напъните на манипулативния интелект. Защото метатеатърът проблематизира реалността, поставя под въпрос границите между привидност и реалност, между действителност и фикция. В него действа и самият Радоев, който вгражда себе си в своето дело, за да освободи съзнанието на своите съвременници от плитчините в името на големите идеи-реалности. Стилът тук е самият човек, така както разбира тази мисъл Бюфон: стилът не като рисунък на характера, на нрава и на емоционалния живот на автора, но като отражение на неговия интелект, като еманация на неговия дух. В присъщата за такъв „театър“[10] философска медитация се осъществява и интертекстуалната игра с Шекспировия „Хамлет“, тази най-значителна по думите на К. Спърджън „трагическа мистерия на живота“[11]. Актуализирайки по странен начин хипотекста (трагедията на английски автор), Радоев може да коригира още веднъж фокуса на житейската „пиеса“ и да го постави в нещо универсално: да бъдем или не – като личности, като общество, като „народ в себе си“ и „за себе си“.

Взаимодействието на различните нива на пиесата, които ние условно разграничихме за целите на анализа, се осъществява чрез иронията. Само тя е способна да присъства по такъв невидим и всепроницаем начин, без да е безразлична към нито един от разискваните аспекти на творбата, и непрестанно да бди да не би проблемът да се заплете в някое случайно обстоятелство, за да го изтласка отново нагоре. Спекулативното единство не може да постигне онова „силово поле“ на де-

[10] Касае се за традиция в европейския театър от Шекспир и Калдерон до Жьоне и Бекет.

[11] Цитирано по **M. Mack**. The World of Hamlet. – Tragic Themes in Western Literature. Ed. By C. Brooks. New Haven. Yale University Press, 1960, с. 48.

майлите[12], което създава иронията. Отгук и особената структура от образи и „кодове", повтарящи се в различни вибрации, натоварени с нов смисъл. Иронията внася хаплив и остър тон в най-естествената и проста реплика, тя отдава изключително значение на една фраза или на една дума („човекоядка", „български кът" и пр.), които, хвърлени с привидна небрежност, сновят в тъканта на диалога, движат се по скалата на полисемантичния смисъл, осезаеми и неспокойни, за да избухнат накрая в едно проклятие и една победа. И колкото идеологията е словоохотлива, толкова иронията е мълчалива. Ето защо при опита да разгледаме по-отблизо „анатомията на старостта", която предприема Радоев в своето произведение, следва да запазим, доколкото е възможно, усета за онази свобода, която създава у читателя иронията.

Социално-философската диагноза на писателя тръгва от най-големия парадокс на нашата действителност – субституирането на творческата човешка дейност от старческа инертност, т.е. от политическа и идеологическа ортодоксалност. А колко лесно е преклонението дори пред хуманистични сами по себе си идеи да се изроди в нехуманност, когато не е задвижено от дълбоки духовни сили: „Ние сме братско общество, а братското общество се основава на братоубийствената любов". Опитът показва, че всяка идеология може да бъде насочена в служба на нечовечността. Затова и в заглавието „Човекоядката" отекват размислите на Радоев за несъвършенството на човешката природа. В него заговаря по-високото съзнание за дълга ни да се борим против самите себе си, против привичната жестокост на нашата натура и опасността от зле използвания разум. Тези недъзи ни поставят по-долу от животните, които се ръководят от природата и затова не грешат. Разумът си позволява волности и може да стигне до престъпление.

> Тя е една тема, споделя Радоев, която е общочовешка и генетично, според мене, заложена в човека – самоизяждането на хората. Това ни сродява с великите същества на природата – животните. Само че при нас можем да определим нещата като престъпление, понеже имаме разум, при животните – не, и затова те са по-великите създания[13].

Най-голямата опасност за човешката ни същност възниква, когато разумът започва да се изражда в манипулативен интелект, който фактически се ръководи от егоцентризма, прави човека роб едновременно на света и на самия себе си. В този смисъл главният герой на пиесата – бившият виден функционер Топузов, сам е „жертва на деформирани в

[12] **Гарева**, М. Иван Радоев..., с. 211.

[13] Една вечер с Иван Радоев. Запис от 14.5.1991. Театър „Възраждане". Срв. **Гарева**, М. Иван Радоев. Автентичният абсурд., с. 101.

него идеи", които постепенно унищожават човешката му същност. Неговото поведение се оказва гибелно не само лично за него, но и за цялата общност на старческия дом. Неконтролираният манипулативен интелект, свързан с атрофия на емоционалния живот и на нравствеността, заставя хората да действат по един пагубен за тях начин. Затова и едно от най-значителните постижения на Радоев е изследването на механизмите на официалната реторика, чийто носител се явява Топузов. Тук ясно се чувства школата на Шекспир, който ни е оставил забележителни дисекции на демагогията като форма на интелектуално израждане (напр. някои прочути сцени в „Ричард III" и „Юлий Цезар"). Скептик от века на идеологиите, нашият автор набляга на нещо по-различно. Болестта е вътре в разсъдъка. Тя се корени в безотговорността на човека към самите идеи, с които си служи, които не е сътворил и които не е в състояние да пресътвори. Затова и политическото поведение на главния герой не е повече спонтанно и адекватно на реалността. То се вкопчанява в ядро от мъртва реторика, която чертае контурите на едно общежитие, чиито обитатели могат да разполагат с храна, телевизор, тенискорт, визитни картички и ... български кът. Този статичен „рационализъм" е в състояние да задуши дори най-дълбокото чувство – родолюбието: „Цяла България трябва да се превърне в български кът".

Радоев не само диалектизира ортодоксалното съзнание с парадокси. Той долавя и неговия скрит механизъм: оспорването на разума да бъде последен пробен камък на истината. Проблемът „Вярно ли е едно твърдение?" се заменя с въпроса „Защо се е случило така, че Топузов поддържа тези възгледи?" Ако това дали едно съждение е вярно, или не, вече не се решава с логически аргументи, а с „изследване" на социалната позиция на човека, който го изказва, разумът се оказва окончателно пропъден и удря часът на духовния и интелектуален нихилизъм: „Човекоядците още не са стигнали до въпроса „Да бъдеш или да не бъдеш?" Те казват „Аз ще бъда, ти няма да бъдеш". Само по себе си обаче насилието не е опасно. Като всяка афектация, то има краткотраен живот и оскъдно мисловно съдържание. Но щом се постави в услуга на една единствена идея, започват сериозните конфликти и обществото се разделя на врагове и приятели, на привърженици и противници, на герои и предатели. Затова и „безсмъртието" си Топузов черпи от фанатизма, а проблемите на нашето общество не могат да се решат чрез силови средства – по пътя на отмъщението, което, задвижи ли се веднъж, се самовъзпроизвежда перманентно. На неуспешния опит на Шишман да го убие Топузов отговаря:

Едно дело не може да бъде убито с куршум, Шишмане. Остави тази гордост в българския кът! Принципите не ги лови куршум. Моят принцип е:

когато бъде построена бесилка, дори да не увисне на нея човек, бесилката трябва да се пази, защото иначе въпросът остава висящ. А висящият въпрос е по-важен от висящия човек. И помни, че ще дойде време за реванш!

Само духовната свобода може да постави под съмнение смисъла на догматиката: заслепената идея за единствения авторитет. А такъв скептицизъм няма пророци, нито привърженици и затова никога не е основал партия или корпорация. Той не се научава, той се постига и практикува. Но той дарява най-голямото благо за едно общежитие – толерантността, която „трябва да бъде проведена с голям замах спрямо нацията“[14]. И тук е важно да се подчертае, че Радоев не хвърля вината изключително върху Топузов. Нужна е защита, не само срещу тиранията на управниците, а и срещу тиранията на преобладаващите мнения и чувства. Тъкмо общата духовна немощ е „трамплин“ за Топузов.

Манипулирането, пояснява Радоев, става възможно не поради силата на тоя, който идва, а от малодушието на тия, които го обкръжават. Тоест това е една взаимно зависима история. Манипулирани и манипулатори са част от един общ механизъм. Вината да бъдеш манипулиран е не по-малка от вината да манипулираш другите. И това е темата на пиесата. В края на краищата Топузов ги пита: „Добре, а защо вие се съгласявахте с мене? Защо вие, добричките, се съгласявахте с мене? Защото им е било удобно[15].

Става дума следователно не само за личен, но и за колективен или групов егоизъм.

Но натрапващата се мистерия на живота и смъртта неусетно разклаща както традиционните представи за реалността, така и естетическия канон за „реализма“ в изкуството. И тъкмо тук се намесва интертекстуалността, за да „обработи реалния живот в полифоничност“. Шекспировият „Хамлет“, трагедията, която не е за „физически очи“ (Гьоте), възбужда асоциации и дисоциации, които загатват метафизичната дълбочина на проблема, подхранват скритото, тихо избуяване на иронията и правят мисълта мислородна.

Още Т. Елиът застъпва мнението за „Хамлет“ като „несъвършена трагедия“, допускайки, че Шекспир не е бил в състояние да намери истинския обективен кореватив за трансцендентното на оня опит, който е искал да изясни. По-нови изследователи на великия драматург като М. Мак, Л. Ейбъл, К. Спърджън са склонни да излязат извън традиционната дилема за решителността или нерешителността на главния персонаж в полза на идеята, че Шекспировото разбиране за света изглежда

[14] Иван Радоев пред „Панорама“. Разговор с И. Гарелов. // *Сензация*, бр. 20, 22–28.11.1993, с. 16.

[15] **Гарева**, М. Иван Радоев. Литературна анкета., с. 168.

да се движи навън, за разлика от това на Данте например, който насочва всички лъчи към един контролиращ център. В този смисъл Хамлет се разглежда като първия театрален герой, който, търсейки едно дълбоко и крайно значение за своето действие, съзнава, че всъщност не познава вселенския сюжет, в който се намира[16]. От своя страна, Радоев, който сам се стреми към драматургия, построена „обратно на законите на земното притегляне" (Леон Даниел)[17], се обръща към Шекспировата пиеса, за да внуши моралната и метафизическа безпомощност на Топузов и свързания с него свят. Важно е да се отбележи, че в „Човекоядката" авторът не следва по-опростения вариант на пряка трансформация на хипотекста, какъвто е случаят с мита за Орфей в „Садал и Орфей". Той отдава предпочитанието си на един по-комплициран подход, приложен вече в по-ранната пиеса „Шопи", където евангелският хипотекст се взема в неговата универсалност, т.е. като модел с родово значение, който откроява извращенията – безсилието на идеологията да замести религията.

Самата пиеса на Радоев започва със сцена, която напомня първо действие (сцена I и IV) на „Хамлет". Шишман разказва на своите събратя по участ за самоубийството на брат си Кунчо, причинено от своеволията на всемогъщия тогава Топузов, който, от своя страна, подгонен от съвестта си, също посегнал на живота си. Появата на нов член на старческия дом, който се представя за Топузов, хвърля уплашените хора в тревожен размисъл за прераждането. Техният диалог поставя въпроси, които, дори когато изглеждат невинни, се простират не само отвъд контекста, но и отвъд пиесата. Някои от съжденията носят следи от съмнителна ирационалност, пряка последица от отсъствието на вътрешна комуникация с идеите (сънищата, които коментира Аспарух). Други са просто предпазна реакция на съзнанието спрямо неочакваната поява на „призрака" Топузов („Реализъм има, но прераждане няма".). Трети допускат, че смъртта е не само край, но и някакво начало („Няма смърт. Човек се продължава в нещо".). В най-странно

---

[16] **Елиът**, Т. С. Традиция и индивидуален талант. Варна, 1980, с. 166; **M. Mack**. The World..., с. 55, 57. **Abel**, L. Metatheatre: A New View of Dramatic Form. The Colonial Press, Clinton Mass. 1968, с. 51–52.

[17] В бележка към програмата на постановката на пиесата „Чудо" в Театъра на българската армия (XLVII сезон 1996/1997) Л. Даниел пише проницателно: „... моя тип драматургия се строи по закони, обратни на земното притегляне. В обикновената зидария тухла към тухла се слепват, защото гравитацията ги тегли надолу, към бита, към познатото, а в проектните построения на Иван Радоев познатото всекидневие се оттласква от земята и се стреми към разредения въздух на неочаквани обобщения. В пиесата „Чудо" работят антигравитационни сили, а тяхното съществуване засега е само една хипотеза. Хипотетичните постройки са все още сложен усталък". (Пет въпроса, зададени от Леон Даниел на постановчика на пиесата „Чудо" от Иван Радоев.)

противоречие изпада самият Топузов („Преражданe няма... Чувствам се като преродeн“.). Някакъв тъмен порив към живота му нашепва, че има духовно прераждане, но с обикновения си разсъдък той не може да си обясни този вътрешен процес и го отрича. За него е от значение само физическото безсмъртие и тъкмо това вкостеняване, тази духовна немощ и неспособност за развитие го превръщат в... социален призрак. За разлика от Шекспировата трагедия, където сянката на стария крал призовава Хамлет да отмъсти за смъртта му на Клавдий, в пиесата на Радоев сянката на Топузов сама настоява да ѝ бъде отмъстено за сторения грях. Някак си подсъзнателно Топузов желае да си получи възмездието и да намери покой. Но в края на текста, оказал се неспособен да живее същността си, героят отново се поддава на псевдообновлението, за да докаже за сетен път, че повърхностният, опростеният „реализъм“ се подхранва от не по-малко опростения „идеализъм“, както обратното, утопическият „идеализъм“ /героят нарича сам себе си „стар романтик“/ предизвиква некачествения реализъм.

Така метатеатърът невидимо се простира над порочния кръг, в който е заклещена основната ситуация, като пренася „битката“ в съзнанието на публиката. И ако в духовен план Радоев заменя перипетиите на действието с перипетиите на смисъла, в чисто композиционно отношение той неведнъж разчупва привидно непоклатимата структура на протопиесата. Например той прибягва до образи-знаци: призрачното хоро на старците под звуците на „Градил Илия килия“ в началото на пиесата и звездното небе във финала. А знаменитите „рефрени“ (периодически повтарящата се паника при изгасването на тока) контрастират неоновото осветление на официалната идеология с внезапното пропадане във фундаменталния мрак. Въвеждането на рефлективни техники (театър в театъра) разрушава границата между фикция и реалност. Такава е ролята на „представлението“, което старците изпълняват пред отсъстващите свои деца – една многозначителна алюзия за отговорността пред бъдещите поколения. Подобна е и функцията на знаменития монолог на Нямата в края на първата и началото на втората част на пиесата, едно своеобразно приложение на теорията на Дидро за антракта, където Радоев изоставя „езоповия език“ и минава към директна инвектива. Тогава рампата поглъща илюзорния свят, в който живее публиката, поглъща плахите, безгеловни души, за да ги въвлече в своята реалност, заставяйки ги да прекрачат от театралността на живота към действителността на театъра[18]. Експлозията на свобод-

[18] Върху тази специфична за театъра нестабилност – да бъде едновременно действителност и недействителност – гради своята знаменита постановка в театър „София“ (1978) Младен Киселов (гримирането на актьорите на самата сцена в началото на пиеса-

ното слово, която отприщва всички бентове на българската реч, тук се изтръгва от самото ядро – от най-дълбоките тайници на родолюбието, за да ни запрати в бездната на проблема и да призове към решителни действия в името на едно по-високо *българско съзнание* за самоутвърждение, което никакви превратности не могат да убият.

Защото за Радоев историята на един народ е нещо по-значително и по-фундаментално от икономика, политика, идеология, култура: един чист, родствен на вселенските сили стремеж към живот и съзидание.

та и монологът на Нямата, решен като внушителна апартна сцена).

ЕНЬО СТОЯНОВ

Етическите измерения на изкуството между Бадиу и Дельоз

Още по времето на Платон изкуството (и особено литературата) е била преценявано с етическа мяра, почерпена от една или друга форма на априорна оценъчност, възникнала на базата на привилегировано знание. В продължение на векове етическият план на функциониране на художествените произведения се свежда само до рестриктивните (и несъмнено трансцендентни) целеполагания в посока педагогика или поне пропедевтика, начална стъпка в усвояването на вече така или иначе гарантирана истина. Съответно въпросът за свойствените вътрешни етически измерения на изкуството систематично се е изплъзвал от внимание. Условията за формулиране и изследване на подобен въпрос са свързани с изискването изкуството да произвежда етически ефекти отвъд себе си (ако ще има собствено *етически* измерения), но същевременно генезисът на тези ефекти да остава неотделим от него (ако тези измерения ще са присъщи именно на *изкуството*). Усилия в подобна посока движат разсъжденията на Ален Бадиу и Жил Дельоз за литературата и изкуството. Настоящият текст ще се стреми да проследи спецификата и систематиката в концептуалните градежи на Бадиу и Дельоз около проблема за етическите измерения на изкуството. Във връзка с тази задача основното ни питане ще е: доколко у двамата мислители са съобразени и двете страни на поставения проблем – както концептуалното осигуряване на чисто иманентния характер на етическия процес в изкуството, така и необходимостта да се гарантират етически ефекти отвъд него.

За Бадиу свързаната с изкуството етическата проблематика опира до откриването на един от основните „процеси на истина“[1], концептуализирани от него. Съответно разглежданият въпрос е формулиран в контекст на зависимост от общата философска конструкция на Бадиу. Неговата изходна позиция се крепи на твърдението, че мате-

[1] С оглед на понятията на Бадиу тук се придържам към преводаческите решения от българския вариант на „Етика“. Що се отнася до „процесите на истина“, трябва да се отбележи, че за Бадиу те са четири (изкуство, наука, любов и политика).

математиката (и по-точно теорията на множествата с нейните прочути парадокси) е непосредствено онтология[2]. За Бадиу битието може да се мисли като неопределено неконсистентно (противоречиво) множество, характеризирано единствено от своята множественост[3]. Всяко налично, представимо или конструирано множество, обаче, представлява налагане на определена консистентност върху неконстистентното множество на реалното. Внасянето на порядък, структурираното множество, придобило определеност, Бадиу нарича „ситуация". Всяка ситуация представлява подчиняване на множеството на образа на Едното. Доколкото тази процедура по набавяне на консистентност на множеството осигурява възможност то да се „брои за едно", тъкмо в тази си роля тя е съпроводена с изискването *нищо* друго да не попада в сферата на нейния контрол, освен чисто множество (тъкмо защото тя е „броене за едно" на множеството, представено в ситуацията). Изводът на Бадиу е, че тъкмо това „нищо друго" (или „празнота") е онова, което дели неконсистентното множество от структурираното множество с неговата форма на единство. Тъкмо тук се намесва събитието – то принуждава дадена ситуация да влезе в досег със собствената ѝ конститутивна празнота[4].

Събитието, връзването на празнотата насред дадена ситуация, отприщва споменатите по-горе „процеси на истина". Те представляват непрекъснато обновяващи се подновявания на прекъсването, въведено в ситуацията от събитието. Тяхната „вярност" към събитието се осъществява локално от субекти, определени от Бадиу като „частични и несравними въвеждания" (на вътрешно неограничените, безкрайни процеси на истина.[5] Тъкмо по отношение на последователно удържаната включеност на „някого" в състава на процес на истина Бадиу говори за етика (пак там). Когато този „някой" бива субективиран като напълно отдаден на верността към прекъсването, въведено от събитието в дадена ситуация, този „някой" се променя, трансформирайки същевременно позицията, която заема в структурата на своята ситуация[6].

Кой е този „някой"? Според твърдението, изказано в „Етика", по отношение на процесът на истина в изкуството същинските субекти

---

[2] **Badiou**, A. Being and Event, trans. Oliver Feltham, Continuum, London and New York, 2005, с. 1–20.

[3] **Badiou**, A. Being… с. 23–30.

[4] **Badiou**, A. Being… с. 173–255.

[5] **Бадиу**, А. Етика. Опит върху съзнанието за Зло. Прев. от фр. Л. Каравелов. С., Литавра, 2004, с. 42.

[6] **Бадиу**, А. Етика… с. 43–44.

са самите произведения и по-скоро творецът влиза в състава на тези субекти, без те при това да са сводими до него. За да проясни процесът на истина в изкуството и свързаната с него етика на вярност на творбите към събитието, в своя „Наръчник по неестетика“[7] Бадиу щрихира три традиционни схеми за отношението изкуство-истина. Първата схема, осъществена за пръв път от Платон, но устойчиво преподновяваща се исторически, Бадиу нарича *дидактическа*[8]. Според нея истината е външна на изкуството, което е само привидност. Тази схема борави с изкуството или изобличително (налагайки възбрана върху него), или инструментално (предписвайки му да изказва истини, наложени му отвън). Следващата схема, *романтическата*, според Бадиу се формулира полюсно спрямо предходната – тя превръща изкуството в единствен носител на истина. Между двете крайности се установява класическата схема (изведена главно чрез позоваване на Аристотеловото понятие за *катарзис*), която не вижда проблем в неспособността на изкуството за истина, доколкото схваща като негова същина ползата, която допринася за успокояването на афектите на възприемателя[9]. Доколкото класическата схема определя изкуството в термините на правдоподобие, успокоението, което то носи в нея се крепи на подсилване на властта на мнението. Същевременно истината като „неправдоподобна“ остава приоритет на философията.

Бадиу се наема да компенсира недостатъците на така очертаните схеми, предлагайки собствена, определена от изискванията за иманентност и единичност:

Иманентност: изкуството е строго коекстензивно с истините, които поражда.

Единичност: тези истини не са дадени никъде другаде, освен в изкуството[10].

С оглед на настоящите ни задачи, несъмнено изискването за иманентност на процеса на истина отговаря на нуждата етическите измерения на този процес, въплътени в модуса на вярност на включваното в субекта-произведения, да не се вменяват от никакви външни инстанции. За сметка на това, вторият аспект на предложението на Бадиу влиза в остро напрежение с очакването изкуството да надхвърля себе си в етическото си оперирање. Бадиу е категоричен, че нищо от истините, въплътени в процеса на изкуството, не циркулира отвъд тях. Дори са-

[7] **Badiou**, A. Handbook of Inaesthetics, trans. Alberto Toscano, Stanford UP, Stanford, 2005.

[8] Пак там, с. 2.

[9] Пак там, с. 3–4.

[10] Пак там, с. 9.

мите събития, в чийто вариативен резонанс се превръщат художествените произведения, не пресичат отвъд областта на изкуството в посока политика, наука и пр. Те са строго ограничени в траекторията, очертана от ситуацията, която прекъсват, и от процеса на разнородно предизвикване на финалността на тази ситуация, който мотивират. Несъмнено, бивайки своеобразно конститентно удържане на неконсистентността, фундираща ситуациите в изкуството, събитието се изплъзва от строга определимост. Въпреки това примерите, които Бадиу дава (атоналната музика на Шьонберг, трагедиите на Есхил, романите на Джойс и пр.), несъмнено помагат да осмислим идиома на Бадиу чрез по-традиционни формалистични термини. С уговорки бихме могли да допуснем, че ситуацията, прекъсвана от събитието, е дадена система от похвати, заменена от нова система от похвати (процес на истина), функционална именно в отласването си от предходната система. Диференциалното поле на несъвместимост, очертано помежду им, е самото събитие. Съответно системата на похвати на романтизма, например, неизменно съхранява своята „вярност" към отласкването си от похватите на класицизма, дори когато тази система се активира в контекст на пълно тривиализиране на романтическото изкуство.

Но дали този тип етика на пълен художествен изолационизъм е адекватен на етическите потенции на изкуството? За да проясним проблема, нека дадем един лесно натрапващ се пример – дали „субектът" „Под игото" се отдава на „вярност" на събитието на романтическия тип художествена система в нейното прекъсване на класическия тип нормативна поетика? Нима все пак интуициите ни не ни принуждават да заподозрем,че романът на Вазов се опитва да бъде „верен" на автентичния потенциал на събитието „Априлско въстание"?

Дори и да пренебрегнем тези съмнения, не можем да не забележим, че при Бадиу все пак процесът на изкуството генерира ефекти отвъд себе си, макар и етическият характер на тези ефекти да не е твърде явен. Става дума за ролята спрямо процесите на истина, към която Бадиу призовава философията[11]. Философията няма онтологически функции, доколкото Бадиу натоварва с тях математиката. Философията не е и рефлексия, доколкото самите процеси въплъщават мислене и истина в гарантирана иманентност. Съответно Бадиу настоява, че философията се надгражда спрямо сериите от процеси на истина в ролята на арбитър и гарант, отделящ и идентифициращ процесите на истина и иманентните им етически претенции от „мнението". Но след като философията е призвана да свидетелства за истинността на „процеси-

[11] Пак там, с. 14–15.

те на истина", не се ли оказва и тя въвлечена в процедура на „вярност" спрямо пробива на събитията в основата на тези процеси?

Осъдено на собствената си иманентност, изолирано и непроницаемо, изкуството в концептуалната стратегия на Бадиу придобива етическа валидност, надхвърляща неговите граници, само посредством аналогиите с други етически процеси, аналогии, очертани и контролирани от господстващия метадискурс на философията, единствено привилегирован да съди относно етическата последователност във „верността" към събитията на произведенията-субекти. Но тогава несъмнено внедряването на етическа релевантност на тези произведения е дело тъкмо на философа и едва ли може да претендира за иманентна закономерност. В светлината на тази систематични напрежения в предложената от Бадиу стратегия може би е уместно да потърсим по-подходящ модел във философския проект на задочния опонент, който Бадиу сякаш сам се стреми да си наложи – Жил Дельоз.

Ситуацията на осмислянето на етическите измерения на изкуството при Дельоз е в зависимост от онтологически приоритети, които на пръв поглед са много близки до това което вече заварихме у Бадиу. Акцентът върху иманентност, върху новото и върху събитието е нещо, което и двете концепции делят. Затова не случайно самият Бадиу натрапливо се завръща в почти всеки свой текст към възгледите на Дельоз в опит контрастно да изгради собствената си позиция[12]. Една от централните разлики, върху която ще се спрем, е фактът, че при Дельоз събитието, новото произтича и оперира поради безкрайната делимост на различието, а различието, по думите на Дельоз, се изказва „еднозначно" за битието[13]. Казано с известна степен на опростяване, битието е безкрайно хетерогенно и същевременно основният му „елемент" е сполучливо „идентифициран" като различие. Тук не трябва да се пропуска ключовото полагане на цялата тежест на философския концептуален апарат на Дельоз върху понятието му за различие именно като недопускащо никаква идентичност, никаква самотъждественост, никакъв стабилен елемент; тъкмо затова и то е парадоксалното название на процесите, в които битието постоянно формира-трансформира себе си. За това Дельоз може да си позволи да определя собственото си виж-

[12] Дельоз не отвръща със симетричен жест – единственият коментар върху Бадиу, който предлага, може да бъде открит в „Що е философия?", където Дельоз (с Гатари) критикува Бадиу, привиждайки в неговия проект опит да се възвърне на философията статуса на „кралица на науките". Наблюдение, което е в явен синхрон с отправените тук критики към Бадиу.

[13] **Дельоз, Ж.** Различие и повторение. Прев. от фр. И. Кръстева и Вл. Градев. С., Критика и хуманизъм, 1999, с. 377–379.

дане като настояване за чиста иманентност, т.е., абсолютна иманентност без никаква трансцендентност[14]. В етическа план това означава едни свят, който не допуска никаква надредна абсолютна и стабилна нормозадаваща позиция, натоварена с достойнството на някаква отвъдност.

Споменахме, че различието не само еднозначно се изказва за битието, но при Дельоз акцентът е върху неговата безкрайна делимост[15]. Различие се съотнася с различие чрез различие, отношението между различията отново е различие. Оттук и концепцията на Дельоз за събитието, то е навсякъде, упорства като основен принцип на битието, на *ставането*. Всеки стабилен организиран обект, всяко емпирично наблюдаемо тяло е постоянно в контакт с онтологичения ресурс за своята промяна, крайните точки на която са: неговият разпад и включването на компонентите му в нова организация или пълното му ригидизиране, инатливото му оставане същото.

Така описаното понятие за различие движи проекта на Дельоз в посока на изграждане на онтологична система на постоянен хетерогенезис. Основната „онтологична" разлика, оперираща във философията на Дельоз, разделя (и свързва) областите на виртуалното и актуалното. Виртуалното е онтологично измерение в непрестанни промени, потенциално поле, съдържащо всички възможни отношения на битието. В „Що е философия?" Дельоз (с Гатари) натоварва виртуалното с атрибутите на хаоса, но с уговорката, че не става дума за чиста неопределеност, а за безкраен процес на непрекъснато определяне, в който възникването и изчезването на каквито и да било организирани феномени съвпада[16]. От своя страна, актуалното (сферата на емпирично наблюдаемото) се обособява от виртуалното в процес на оразличаване, но постоянно претърпява трансформации, диктувани от нестихващия му обмен с виртуалното.

В контекста на така щрихираната концептуална рамка подходящ подстъп към проблема за етическите измерения на изкуството тук изглеждат коментарите на Дельоз върху философията на Ницше. В „Ницше и философията"[17] Дельоз характеризира телата (всички физически феномени) с оглед на това, което могат да правят. Какво може да прави едно тяло зависи от количествата и качествата на силите, които го

---

[14] **Дельоз**, Ж. Що е философия?. Прев. от фр. Р. Русев. С., Критика и хуманизъм, 1995, с. 63–103.

[15] **Дельоз**, Ж. Различие..., с. 280–282.

[16] Пак там, с. 341–342.

[17] **Deleuze**, G. Nietsche and Philosophy, trans. Hugh Tomlinson, London, Athlone Press, 1983.

овладяват. В количествено отношение силите се определят като доминиращи или доминирани, а тяхното качество (характерът на тяхното опериране) – активност или реактивност – зависи от количеството им[18]. Количеството на силите не може да се съотнесе с предзададена схема или да се изчисли с помощта на универсална мяра, вместо това то зависи от диференциалната среда – волята за власт[19]. Волята за власт е осмислена от Дельоз като диференциална среда, доколкото в отношението на силите тъкмо *отношението* е водещото (т.е. нямаме сила в единствено число, а винаги отношение на сили в субординация и взаимоопределяне, в което се актуализира волята за власт). Утвърждаването и отрицанието, от своя страна, са първичните свойства на волята за власт, изразена в конфигурации от различни (по количество и качество) сили, които се е случило да овладеят дадено тяло. Тук „доминиране" не бива да се схваща с обичайното значение на овластеност, доколкото доминираните сили могат също да вземат надмощие над доминиращите сили, без при това да престанат да бъдат доминирани. „Доминиране" тук препраща по-скоро към потенциал за създаване, за налагане на нови форми, за видоизменяне на телата, а реактивността обозначава съпротива към промяната. Дельоз подчертава, че активните сили също са способни на реакции, но това не ги прави реактивни, тъй като те „действат своите реакции"[20]. От своя страна реактивните сили винаги реагират своите действия, начинът, по който изразяват негативната воля за власт е да спънат действието на активните сили, обръщайки ги сами срещу себе си. Активните сили работят над даден феномен по такъв начин, че го довеждат до границите на онова, което той може да стори. Вместо това, реактивните сили работят над активните сили, отделяйки ги от тягата към максимум промяна – границата на онова, което телата могат да правят – ограничавайки потенциала им от самото начало. Съответно въпросът за ограничението тук зависи от това дали дадено тяло е принудено да се трансформира до изчерпване на неговия потенциал, т.е. ограничение, произтичащо от саморазвитие, ограничение в рамките на процес на ставане-друго, или ограничение, наложено отвън, ограничение, което свежда тялото до онова, което то се е случило да е.

В термините на Дельоз, извлечени от неговия прочит на Ницше, количествата и качествата на силите, обхванали даден обект, „променят смисъла" на този обект. Съответно въпросът опира до това как да

[18] Пак там, с. 40–44.

[19] Пак там, с. 49–55.

[20] Пак там, с. 111–112.

се интерпретира смисълът, как да се достига до правилна преценка за количествата и качествата на силите, взаимодействащи около дадено тяло. Самото тяло, според Дельоз, е просто симптом, знак за своя смисъл – силата, която го е овладяла[21]. Но тази дейност по интерпретация на смисъла според Дельоз не трябва да се схваща рецептивно, лишена от всякаква пасивност тя директно въвлича изкуството[22] в това поле от сили, формиращо тъканта на Ницшевата онтология. Изкуството на интерпретацията не е неутрално спрямо играта на силите, а участва в трансформациите на обекта според логиката на активната сила с един допълнителен момент – интерпретацията става същевременно творчество и критика, полагане на обекта в процес на трансформации и разобличаване на реактивните сили, опитващи се да ограничат тези трансформации. Това пресичане на интерпретация, творчество и критика в книгата „Ницше и философията" се прояснява в по-късното сътрудничество на Дельоз и Гатари чрез акцента, поставен от тях върху експериментирането в противовес на традиционното схващане на интерпретирането като коментар, който извлича един скрит, но винаги предварително наличен, стабилен смисъл[23]. По същество тук етическата и онтологическата функция на изкуството са неотделими: от една страна, то придобива формата на прагматична етика, проследяваща количествата на силите в мрежата на които се оказва дадено тяло, измерване, извършвано без налична предзададена единна мяра. Но, от друга страна, тази чувствителност към контекста не изчерпва взаимодействието, в което влиза изкуството на интерпретацията/ експериментирането при взаимодействие с телата. То се натоварва с критическата функция да демаскира качеството на доминираните сили (тяхната реактивност) и същевременно само е сила, противодействаща на ригидизацията и стагнацията, то е творческо премоделиране на обекта, активна сила, налагаща своето господство срещу господството на „морала". Според Дельоз класическата философска концепция на Кант за критическа проверка на претенциите за истина и морал е не повече от „критика като сила, която се прилага спрямо всички претенции за познание и истина, но не и спрямо самото познание, нито спрямо самата истина. Като сила, която трябва да се приложи към всички пре-

---

[21] Пак там, с. 3.

[22] Трябва да се има предвид, че при Ницше тъкмо художественото творчество е интерпретация, т.е. интерпретацията не е нещо вторично, а същностно измерение на творческия акт. Творецът за Ницше е диагностик, откриващ болест, и лечител, създаващ здраве – тук интепретацията и създаването са моменти на един и същ процес.

[23] Вж. например **Дельоз**, Ж. и Гатари, Ф. Кафка. За една малка литература. Прев. от фр. Т. Минева. С., Сонм, 2009.

тенции за морал, но не и към самия морал“[24]. Проблемът за изкуството като интерпретация/експериментиране най-добре може да се проясни като се има предвид, че оценката на силите сама е сила, упражнявана върху тялото – това средоточие на отношение на сили. Намесата на изкуството е незабавно установяване на ново съотношение на сили. Никоя сила не е доминираща или доминирана, активна или реактивна преди конкретното им засрещане и посоката, в която ще почнат да манипулират обекта в контекста на взаимно съпротивление. Изглежда обаче, че изкуството е същинска активна намеса в конфигурацията на сили едва там, където се окаже, че господстват реактивните сили. Моментът на това разкритие е същевременно и мигът на надмогването на тези реактивни сили в творческите трансформации, задействани от самия художествен акт.

От гледна точка на нашето питане за иманентното етическо измерение на изкуството, то предложената от Дельоз сложна конфигурация може да изглежда удовлетворителна при условие, че разберем напълно това спонтанно пресичане на интерпретация-експериментиране, на диагностика и лечение, на критика и творчество, в крайна сметка на философия и изкуство тъкмо не като реакция спрямо надмощието на реактивни сили, а именно като онова свойство, което Дельоз приписва на активните сили – те *действат* своите реакции. В този смисъл изкуството на интерпретацията като активност не започва като съпротива спрямо надмощието на реактивните сили, не тръгва от констатация на едно *състояние* на нещата, а по-скоро непосредствено упражнява трансформативно налягане върху феномените и едва впоследствие се натъква в този си процес на съпротивлението на реактивните сили, при което предприема тяхното демаскиране-преодоляване. Така, свойственото етическо измерение на изкуството е именно творчеството – създаването на нещо, създаването на форми на съществуване на даден феномен, които не са били налице преди това. Тази „онтологическа“ роля на изкуството е непосредствено етическа именно поради факта, че неговият творчески процес не е изолирана сила, а оперира в среда от сили, сред множество от сили – както активни, така и реактивни. Упражняваният от изкуството деструктивен ефект върху реактивните сили ни дава повод да открием тук сякаш изпълнено и второто изискване – иманентните етически измерения на изкуството да имат ефект отвъд него. Въпреки че Дельоз бързо се отказва от механистичния език на Ницше, концептуалната ос, очертана в разглежданото съчинение продължава да работи в модифициран вид в ред по-късни опити да

[24] **Deleuze**, G. Nietsche..., с. 89.

се осмисли етико-политически изкуството, предложени от френския философ – включително в прочутото понятие за „малка литература", разработено заедно с Феликс Гатари.

Редом с тази ос, обаче, в съчиненията на Дельоз е налице и друга тенденция в ситуирането на проблемите на изкуството, белязана не толкова от етически акценти, колкото от едно усилие за рестрикция на процесите в него в рамките на една естетика, колкото и нетрадиционна да е тя. Налична още в „Различие и повторение", тази тенденция кулминира в „Що е философия?", последната книга, писана в съавторство с Гатари. В нея двамата автори се опитват строго да разграничат и регламентират процесите на философията, науката и изкуството. На науката е отредена ролята да оперира на равнището на актуалното с фокус върху *състоянията* на нещата[25], докато философията е призвана да извлича концепти от полето на виртуалния хаос, удържайки по този начин аспекти от неговата неограничена променливост посред актуалния ни опит и мислене[26]. В този контекст на изкуството е приписана ролята да извлича от полето на сетивното „перцепти" и „афекти", които обезсилват обичайните рефлекси на сетивата и им предлагат емпиричен достъп до разнообразните интензивни процеси, чертаещи векторите на виртуалното в неговата актуализация под формата на разпознаваеми обекти[27]. Доколкото „ставането" на обекта остава скрито в неговата разпознаваемост, изкуството играе решаваща роля за демаскиране на „невидимите" процеси на трансформация, управляващи всички феномени, които инак възприемаме като самотъждествени и стабилни. С тази си роля изкуството е от незаменима полза както за науката (описваща организациите, състоянията на феномените на равнището на актуалното), така и за философията (извличаща от виртуалното концептите-събития, които постоянно преначертават актуалното в неговата перманентна вариативност). Само изкуството дава първоначалния тласък, актуалния повод за пресичане на плоскостта на самото актуално в посока на виртуалните му измерения, отговарящи за неговата променливост.

Но нима веднъж засвидетелстван като реален, откритият от изкуството виртуален онтологичен ресурс не остава поле на операции само за философията, която така си осигурява статут на единствена същностно творческа дейност? Несъмнено тази констатация води до извода, че в „Що е философия?" Дельоз и Гатари отреждат за пореден

[25] **Дельоз**, Ж. Що е… с. 195–226.

[26] Пак там, с. 29–62.

[27] Пак там, с. 274–339.

път на изкуството ролята да бъде своеобразна философска пропедевтика, първоначално стъпало в процеса на една собствено философска (несъмнено разминаваща се с обичайната, социо-нормативната) педагогика на сетивата. Възможността да се примири тази прекалено класическа нагласа с набелязания от нас по-ранен пробив в разсъжденията относно собствено художествената етическа валидност на изкуството изглежда твърде съмнителна.

МИРЯНА ЯНАКИЕВА

Литература и етика

На Рая Кунчева, за неотклонното ѝ постоянство в мисленето за литературата като за ценност.

Заглавие като горното най-вероятно създава очакване, че в изложението, което следва, на литературата ще се гледа от определен ценностен ъгъл. Намерението на настоящата статия наистина е такова. Но за да уточня ценностния хоризонт, спрямо който избрах да положа литературата, в случая би трябвало да се спра по-обстойно на въпроса защо в заглавието присъства именно думата *етика*, а не *морал*.

Сред авторите, които са се питали относно необходимостта тези две понятия да бъдат разграничавани, е и Пол Рикьор[1]. Той изтъква отсъствието на етимологично основание за такова разграничаване и в същото време споделя решението си при употребата на двата термина да се придържа към една исторически наложила се конвенция, по силата на която в обсега на морала попада считаното за задължително, докато в обсега на етиката – оценяваното като добро. Други мислители обаче отказват да употребяват понятията *морал* и *етика* като синоними не само поради съобразяване със споменатата конвенция, а най-вече защото са убедени, че историята на философията е наслоила в тези понятия толкова различни значения, че смесването им би представлявало голяма принципна грешка. Според Жил Дельоз например морал и етика са *два абсолютно различни свята*[2].

При морала винаги става дума за реализирането на някаква същност и макар съвсем да не е очевидно, че такова нещо като същност на човека наистина съществува, моралът се нуждае от това да говори за нея и спрямо нея да определя изискванията и нормите, които предписва. От позицията на морала, твърди Дельоз, човек съди и отсъжда – той за

[1] Вж. **Ricœur**, P. Soi-même comme une autre. Paris, Le Seuil, 1990. Вж. на бълг.: Самият себе си като някой друг. ЕА, 2004, прев. от фр. Т. Минева.

[2] Les cours & conférences de G. Deuleuze: http://www.le-terrier.net/deleuze/

самия себе си и другите за него. А да съдиш винаги означава да приемаш съществуването на някаква инстанция, която е по-висша от битието.

При етиката нещата стоят съвсем различно. При нея – отново според Дельоз – няма отсъждане, няма преценка на казаното или извършеното от някого от позицията на ценности, признавани за всеобщи. Въпросът на етиката е *как е възможно това*, какъв трябва да е човек, за да каже или направи това и това. Нейната изходна позиция е не какъв е човекът, а на какво е способен.

В горния извод е и ключът към *Етиката* на Спиноза според прочита на Дельоз. Френският философ определя учението на Спиноза като „*рационалистичен аморализъм*", за да подчертае колко дълбоко се отклонява то от така наречения „*рационалистичен морализъм*", чиято традиция извира от Платон и постига пълното си развитие във философията на Лайбниц. Решителната разлика между двете концепции е в начина, по който във всяка от тях биват мислени категориите *добро* и *зло*. От гледна точка на рационалистичния морализъм злото в действителност е нищо, защото единствено доброто е, единствено към него може да се отнася категорията *битие* и в този смисъл доброто е по-висше от съществуването. За Спиноза обаче в природата няма нито добро, нито зло и „ако хората се раждаха свободни, те не биха създали никакво понятие за добро и зло дотогава, докато са свободни".

> [...] Но това, че няма нито Добро, нито Зло, не означава, че всяко различие между тях изчезва. В природата няма Добро и Зло, но има „добър" и „лош" от гледната точка на всеки модус на съществуване. [...] Както ще каже Ницше, „отвъд доброто и злото не означава отвъд разликата между добър и лош". Разграничението „добър-лош" ще послужи за принцип на едно вярно етическо различаване, което да замести фалшивата морална опозиция[3].

Изказването на Ницше, към което Дельоз препраща, е от „Генеалогия на морала". Сред доводите, с които в това свое съчинение Ницше доказва състоятелността на различаването между „добър" и „лош" в противовес на несъстоятелността на двойката Добро-Зло, важно място заема етимологията. Връщайки се назад в историята на значенията на „добър" в различни езици, той установява, че в основата на това понятие стои не идеята за „доброта", а за някакъв вид превъзходство, което се изразява и в двата смисъла на благородство – като социален

[3] **Deleuze**, G. Spinoza et le problème de l'expression. Paris, Les éditions de Minuit, 1968, с. 233.

ранг или като изгнатост на душата. В изследваните от Ницше езици „лош" на свой ред се извежда от трансформацията на понятия като „вулгарен", „плебейски", „нисък"[4].

Така разбирано, съхраненото от Ницше разграничение „добър-лош", за сметка на отхвърлената традиционна морална опозиция между Добро и Зло, несъмнено е разграничение от ценностен тип, но дали непременно и само от етически тип, както твърди Дельоз в цитирания по-горе пасаж от книгата му за Спиноза? Оценки, изразени чрез понятия като „добър" или „лош", може да се отнасят до неща, които нямат нищо общо с етиката, ако под въпроси на етиката разбираме преди всичко въпросите, свързани с две жизнено важни за човека отношения – към себе си и към другите.

Впрочем за повечето етически теории може да се каже, че се различават една от друга и спорят една с друга до голяма степен въз основа на това дали поставят в своя център грижата за себе си, или отговорността за другия. Етиката, разбирана като откликване на призива на Другия, намира своето може би най-пълно и дълбоко осмисляне в творчеството на Еманюел Левинас. За него етиката е преди онтологията, в нея е изворът на философското учудване. Именно отговорността спрямо Другия и най-вече това, че тази отговорност всъщност не зависи от моя избор, заслужава такова учудване повече от всичко друго. За Левинас всеки е отговорен за другия дори преди съзнателно да е решил да бъде такъв. *Другият* зове и „*аз*" става „*себе си*" доколкото е способен да отговори на призива. На това конституиране на самия себе си чрез откликването на другия съответства обаче не именителната форма на личното местоимение „аз", а винителната – „ме". Въпросът *кой ме призовава* предхожда въпроса *кой съм аз*. Аз съм този, който отговаря *на* и *за* другия. Отговорността определя идентичността, но тя също така предхожда свободата на субекта и е условието за тази свобода.

Особеното, може би дори уникалното, в концепцията на Левинас за отношението към Другия се състои в разглеждането на това отношение във от всякакво обвързване с понятието за взаимност. Неслучайно Дерида посочва, че в този план Левинас съществено се различава от Бубер, у когото връзката Аз-Ти е видяна като взаимна и симетрична[5].

---

[4] **Ницше**, Фр. Към генеалогията на морала. С., Захарий Стоянов, 1999, I, с. 4.

[5] **Derrida**, J. L'écriture et la différence. Paris, Seuil, 1967, с. 156. Вж. на бълг.: Писмеността и различието. С., Наука и изкуство. 1998, прев. от фр. Т. Батулева.

За това, което ще нарека *автономност на етическото*, се застъпва и Дерида. Под автономност разбирам независимост не само от предписанията на една или друга система от морални норми, но и от някакво определено знание или усещане. Според Дерида не би било нито морално, нито отговорно, ако постъпваме морално просто защото имаме някакъв усет (sens) за дълг и отговорност, тъй като това би било много „лесно, естествено, програмирано от природата“[6]. Впрочем това негово гледище донякъде напомня казаното от Кант в „Метафизиката на нравите“, че ние нямаме никакво *сетиво* за нравственото, както и за истината, „макар често да се изразяваме така“. Можем обаче да имаме морално *чувство*, което не е нищо друго освен „способността ни да възприемаме удоволствие или неудоволствие, които са пораждани от съзнанието само за съответствието или противоречието на нашата постъпка спрямо закона на Дълга“[7].

Според Дерида етическата отговорност, за да съответства на името си, трябва да не бъде обусловена от нищо, в това число и от самото понятие за отговорност. Той признава, че най-често при обсъждането на въпроси като какво означава да бъдеш отговорен, да бъдеш свободен или способен да решаваш се изхожда от анализа на самото понятие за отговорност, свобода или решение. Тогава обаче етическата способност се представя като придобита и обусловена (conditionnée), а тя не трябва да бъде такава, защото

> [...] дори и безспорно да има история на свободата или отговорността, тази историчност трябва да остане външна, [...] да не засяга същността на един опит, който се състои именно в изтръгването от собствените исторически условия. Какво би била една отговорност, която е мотивирана, обусловена и направена възможна от историята?[8]

У Дерида несводимостта на етическото до вид приложно познание приема формата на следната апория:

> Ако кажем, че едно отговорно решение трябва да се регулира от някакво знание, ние дефинираме едновременно условието за възможност на отговорността (не може да се вземе отговорно решение без знание и съзнание, без да знаем какво правим, с какво основание, с оглед на какво и при какви условия) и условието за невъзможност на същата тази отговорност (ако

---

[6] **Derrida**, J. Passions, Paris, Galilée, 1993, с. 39.

[7] **Кант**, И. Метафизика на нравите. С., Фараго, 2009, прев. от нем. Б. Гумнеров. http://kantbooks.com/metafizika_nravite.

[8] **Derrida**, J. Donner la mort, Paris, Galilée, 1992, с. 20.

едно решение е подчинено на знание, което се задоволява да следва или да развива, това вече не е отговорно решение, а техническо привеждане в действие на когнитивен механизъм...)[9].

Съединителната нишка между изложените дотук възгледи е в идеята за незаинтересования, но не и безцелен характер на етическото. Току-що казаното звучи кантиански и това не е учудващо. Достатъчно е да бъде припомнена дефиницията, която Кант дава на понятието *категорически императив*, – ключово в неговата етическа теория:

> Категорическият (безусловният) императив е този императив, който представя постъпката като обективно-необходима – и я прави необходима – не посредством представата за някаква цел, която може да бъде постигната чрез постъпката, а само чрез представа за самата тази постъпка (на нейната форма), т. е. непосредствено[10].

Идеята за целесъобразност без цел, така добре позната от естетиката на Кант, развита в *Третата критика*, намира място и в неговата етика. Неслучайно различни изследователи откриват именно в тази идея една от пресечните точки между естетическата и етическата теория на философа от Кьонигсберг. Нищо външно не е причина нито за удоволствието от красивото, нито за удоволствието, което се поражда от „съзнанието за съответствие на дадена постъпка спрямо закона на Дълга". И в двата случая няма и не може да има съотнасяне към някакви общоприети правила. Но, макар да не са обвързани с някаква предзададена цел, и естетическото, и етическото преживяване не са безцелни: първото, защото привежда в хармония всички духовни способности на човека, а второто – защото води към съвършенството на човека, което на свой ред не е „нищо друго, освен културата на собствените способности"[11].

Централно понятие в етиката на Кант е дългът, докато за Витгенщайн етиката има отношение преди всичко към въпроса за щастието. Най-кратката формула за връзката между тези двама мислители принадлежи на Ричард Рорти, който нарича Витгенщайн „съвременния Кант"[12]. Тази антономазия е оправдана и според Ален Бадиу. Това, което по думите му най-силно сближава Кант и Вит-

[9] Пак там. с. 43.

[10] **Кант**, И. Метафизика на нравите...

[11] Пак там.

[12] Вж. **Rorty**, R. Garder pure la philosophie. // Conséquences du pragmatisme. Paris, Seuil, 1993.

генщайн, е, че и двамата са се сблъскали с границата, отвъд която се простира всичко онова, за което разумът и съответно езикът не могат да говорят[13]. За Витгенщайн – особено ранния – етиката е изцяло от областта на намиращото се „извън света", в която област обаче е скрит смисълът на света. Затова той нарича етиката „свръхестествена"[14]. Тя не може за бъде изказана с думи. По отношение на нея, както и на всички въпроси на метафизиката, не могат да бъдат съставени смислени изказвания, защото такива са възможни единствено по отношение на факти.

Тайните бележници, които Витгенщайн е водил между 1914 и 1916 г., са изключително ценно свидетелство за неговия начин да мисли етическото. Например, в бележка от датата 24.7.16 е записано, че „*дълг* на етичния субект е да живее така, че да държи сметка за онова, което не може да бъде казано"[15]. Споменах, че не думата „дълг", а думата „щастие" е преди всичко тази, която осветлява полето на етиката такава, каквато я разбира Витгенщайн. Фактът, че в цитираната бележка се говори за дълг, не отменя това положение. Пък и, както казва Кант, „всеки Дълг само затова, че е Дълг, принадлежи към етиката". Дългът да не забравяме, че онова, което не може да бъде казано, съществува, ни прави според Витгенщайн етични субекти. Проумяването на тази мисъл изисква да се обърнем към въпроса какво означава *субект* в неговата философия. Фрагмент 5.641 от *Трактата* дава отговора, че това не е нито тялото, нито душата на човека, с която се занимава психологията, а е метафизически субект. Като такъв той не е една от частите на света, а е граница на света – също като окото, което вижда света, но самото то не е светът и не вижда себе си в света[16].

Връщайки се сега към цитираната по-горе бележка от 24.7.16, ето как разбирам нейния смисъл: съзнанието, че неизразимото съществува, е условието за нашия етичен живот, понеже в нас се намира или през нас минава границата между света и лежащия извън света негов смисъл.

---

[13] Les cours et séminaires d'Alain Badiou: http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/seminaire.htm

[14] „Ethics, if it is anything, is supernatural". Това изречение е част от Витгенщайновата „Лекция върху етиката", изнесена на английски в Кеймбридж през 1929 г. Пълният текст на лекцията може да се намери на http://filepedia.org/lecture-on-ethics. В превод на български език вж. http://www2.imm.dtu.dk/~vfgo/papers/Skazki_po_logika-digital_edition-2011.pdf.

[15] Позоваването на Бележниците на Витгенщайн е по френското издание: Carnets secrets, 1914–1916 de Ludwig Wittgenstein. Farrago, 2001.

[16] **Витгенщайн**, Л. Логико-философски трактат. // Философия на логиката. С., УИ „Св. Климент Охридски", 2003.

А това означава, че единствено чрез нас светът може да бъде озарен от своя смисъл и то не като полагаме усилия този смисъл да бъде назован – защото е неназовим! – а като живеем така, че той да бъде показан. Оттук може да се улови онази нишка в мисълта на Витгенщайн, която води до неговото отношение към християнството и до отъждествяването на *етиката*, *светостта* и *изкуството*.

През 1914 г., като участник във войната, Витгенщайн намира в Краков последните съчинения на Ницше. В *Дневника* си той отбелязва, че е разтърсен от враждебността на Ницше към християнството, „тъй като в книгите му има и много истина". Бележката продължава така: „всъщност християнството е единственият сигурен път към щастието". Важно е да се има предвид, че опората на това, което може да се нарече християнството на Витгенщайн, всъщност е преди всичко литературна. Както посочва и Ален Бадиу, тя се намира в романите на Толстой и Достоевски, където идеята за християнството – отново по думите на Бадиу – е свързана с идеята за смисъла на живота. За Витгенщайн смисъл на живота означава преданост към живота, а другото име на тази преданост е *святост*. На едно място в *Бележниците* е записано, че „смисълът на живота, иначе казано, смисълът на света, може да се нарече Бог". Видима е близостта между тази бележка и фрагмент 6.45 от *Трактата*, където четем, че мистичното – това е именно чувството за границите на света. С две думи, за Витгенщайн етичният или свят живот е живот, подчинен на това, което не е в света, но се провижда като смисъл на света.

Кант също свързва вътрешната необходимост да се постъпва нравствено със светостта и в самата неспособност на разума да схване тази необходимост вижда доказателство за достойнството на човека:

> „Какво е това нещо в мен, което се осмелява да влиза в борба с всички природни сили в мен и около мен, когато те влизат в противоречие с нравствените принципи, и да ги побеждава?" Отговорът на този поставящ се от само себе си въпрос, надхвърля напълно способностите на спекулативния разум. И, като вземем присърце този въпрос, тогава дори и самата непостижимост в нашето душевно самопознание ще извиси душата ни и тя ще бъде толкова повече окуражавана да счита за *свят* своя Дълг, колкото повече той бива подлаган на изпитание[17].

Когато Кант говори за непостижимото за разума, а Витгенщайн – за неизразимото чрез езика, те имат предвид преди всичко онази част от

[17] **Кант**, И. Метафизика...

съществуването на човека, която свързваме с понятието етика. Витгенщайн никога не се отказва от убеждението си, че, винаги когато пишем или говорим за етика, ние се опитваме да отидем „отвъд езика", да разбием границите му. В същото време обаче, въпреки невъзможността да се говори смислено за етиката, или може би тъкмо поради тази невъзможност, Витгенщайн признава, че стремежът все пак да се говори за етиката свидетелства за една склонност на човешкия ум, която той не може да не уважава дълбоко и над която за нищо на света не би се надсмял (*It is a document of a tendency in the human mind which I personally cannot help respecting deeply and I would not for my life ridicule it.*)[18].

Етичен и свят живот за Витгенщайн са едно и също, но те съвпадат и с още една форма на живот, по-точно, на преживяване на света – естетическата или тази чрез изкуството. В *Трактата* 6.421 четем: „Етиката и естетиката са едно" (Ethik und Ästhetik sind eins). Предложените от различни автори тълкувания на това изказване поемат в две главни посоки. Първата изхожда от положението, че, тъй като и етиката, и естетиката у Витгенщайн се отнасят до царството на неизразимото чрез езика, не може да има изразим с думи начин да се каже по какво те се различават. Втората линия на тълкуване се опира на прословутото Витгенщайново разграничение между „казвам" и „показвам". То задава и разбирането, че литературен е всеки текст, който показва онова, което не може да бъде изказано. Но да видиш онова, което не може да бъде изказано, е действие по същността си етическо. Впрочем Витгенщайн се е надявал, че със самата структура на *Трактата* е постигнал отвъдезиковото измерение на показването и затова е настоявал книгата му да се чете колкото като философска, толкова и като литературна, защото тя не се ограничава до възможното да бъде казано, а *косвено включва като част от себе си и неизразимото* (казано в писмо до издателя Лудвиг фон Фикер).

Въпросът е как опитът за неизразимото, което Витгенщайн нарича още мистично, се свързва с етиката. При отговора на този въпрос трябва да се вземе под внимание, че, макар у него, също както у Кант и у редица други мислители, понятието „воля" да участва в мисленето за етиката, той няма предвид волята на действащия субект. За Витгенщайн волята се отнася до цялостното отношение или нагласа към света и от нея зависи дали моят свят ще бъде свят на щастлив или на нещастен човек. От позицията на това разбиране за нещата, основен става въпросът как субектът може да влияе върху собственото си от-

[18] **Wittgenstein**, L. Lecture…

ношение към света и да го променя, при положение, че такава промяна не може да бъде наложена със силата на абстрактни теоретични аргументи. Тогава може би единствено срещата с неизразимото е в състояние да подтикне към такава промяна, защото, макар за него нищо да не може да бъде казано, то все пак не е напълно недостъпно. Съществуват някои видове опит, а сред тях е и опитът от общуването с литературата, които правят възможно да се долови онова, което езикът не може да назове. Преживяването на такъв опит носи ново възприятие за света и в този смисъл той е естетически. Но, доколкото може да има последици за цялостната нагласа на човека към света, този опит е и етически.

Горните размишления се подкрепят от записаното в *Бележниците* на 7.10.16:

> Творбата на изкуството е обектът, видян sub specie aeternitatis, а добрият живот е светът, видян sub specie aeternitatis. Това е връзката между изкуството и етиката. Според обичайния начин на виждане разглеждаме обектите, като се поставяме сред тях, а според начина на виждане sub specie aeternitatis ги разглеждаме отвън. Така *целият* свят става като декор за тях.

Без възприемането на света в неговата цялост не е възможно щастието, защото, за да живее щастливо, човек трябва да бъде в съгласие със света (*Бележници*, 8.7.16) и „щастлив е онзи, който не се нуждае от друга цел освен самия живот – той е достигнал целта на съществуването“ (*Бележници*, 6.7.16).

В една кратка част от „Изследвания върху Витгенщайн“, озаглавена „Витгенщайн относно етиката и естетиката“, Яакко Хинтика се спира на параграф 6.43 от *Трактата*, който гласи: „светът на щастливия човек е съвсем различен от този на нещастния човек“[19]. Според него този момент от съчинението на Витгенщайн говори за близост между някои от идеите в *Трактата* и теорията на ценностите на Джордж Мур, развита в *Principia Ethica* и по-специално в последната глава – *The Ideal*. Според Мур две са нещата, за които може да се каже, че представляват добро сами по себе си: личните чувства на обич и привързаност и възхищението от красотата в изкуството или природата. Макар само по себе си познанието да е малка или никаква ценност, то също е необходим компонент от висшето добро, защото познанието за реалността съдейства за оценката кое е добро. Познанието може също така да породи у нас чувство за етичен дълг

[19] **Hintikka**, J., Hintikka, M. B. Investigations sur Wittgenstein. Editions Mardaga, 1991, с. 90.

към висшето добро, което е и крайната цел на човешките действия. Според Хинтика, в светлината на тези идеи на Джордж Мур става по-ясно какво има предвид Витгенщайн, като казва, че светът на щастливия и светът на нещастния човек са напълно различни. Щастлив всъщност е човекът, който познава опита от ценностните преживявания, свързани с обичта и наслада от красотата, и неговият свят не може да не бъде съвършено различен от света на човека, който не ги познава[20].

И така, от етичните размишления на ранния Витгенщайн, пръснати из негови публикувани и непубликувани съчинения, се открояват три момента, които ми се струват особено характерни и важни:

Етиката се отнася преди всичко до възможността за промяна на отношението към света.

Това, което свързва етиката с литературата, е, че, показвайки неизразимото, литературата може да съдейства за тази промяна.

Етиката на ранния Витгенщайн мълчи относно Другия.

В досегашния ход на изложението първите два момента бяха повече или по-малко засегнати, но за третия се заговаря за първи път в рамките на настоящата статия[21]. В началото ѝ стана дума за това, че етическите теории най-често се различават помежду си по това дали в своето разгръщане изхождат от идеята за себе си или от идеята за Другия. Дали обаче разликата в изходната точка непременно обуславя конфликтност или дори, по-силно казано, несъвместимост между теориите? Ако Левинас казва, че Аз е преди всичко „заложник на другия" (*otage d'autrui*), а Витгенщайн, че Аз е „център на света" и „опора на етическото" (*Бележници*, 5.8.16), това означава ли, че между тези две твърдения, по-точно, между съответстващите им етики трябва да се избира, защото не е възможно човек да е съгласен и с двете и да желае в своя живот да се придържа и към двете? Или, ако що се отнася до Витгенщайн, имаме основание да мислим, че чрез самото премълчаване на въпроса за Другия, той е подсказал принадлежността на този въпрос към сферата на неизразимото, която

[20] Според Хинтика с тези свои идеи младият Витгенщайн прилича повече на привърженик на групата Блумсбъри, отколкото на бъдещ мистик à la Толстой.

[21] Преходът от „първия" към „втория" Витгенщайн, от автора на „Логико-философски трактат" към автора на „Философски изследвания" е описван по всякакви начини, в това число и като преход от солипсизъм към интерсубективизъм чрез полагането на отношението Аз-Другия върху практическото антропологично равнище на езиковите игри. За настоящата статия обаче ранният Витгенщайн представлява по-голям интерес.

всъщност стои най-високо в ценностно отношение, защото именно в нея, а не в самия свят, лежи смисълът на същия този свят, как на фона на етиката на Левинас изглежда тази на Мишел Фуко с ключовата ѝ формула за „грижата за себе си"? Сравнителни изследвания на творчеството на двамата в този план не липсват. Някои от тях открито поставят въпроса коя от двете етики е по-нужна на днешния ден – тази на самосъздаването (Фуко) или тази на откликването на повика на Другия (Левинас)[22].

Но какво всъщност стои зад фукоянското понятие „грижа за себе си" (*souci de soi*)? Отговор на този въпрос дават лекциите, които Фуко изнася през 1981–1982 г. в Колеж дьо Франс и които издава под заглавието „Херменевтика на субекта"[23]. В тях става дума за разликата между две философски традиции – на Античността и на картезианството – по въпроса за истината и за възможностите на субекта за достъп до нея. Докато за античните мислители достигането до истината е възможно само като резултат от вътрешна трансформация на субекта, към която именно трябва да се насочи цялото му усилие, за картезианския субект се приема, че той по природа има достъп до истината и единственото, което му е нужно, е да овладее и добре да прилага метода. Друга съществена разлика, която Фуко изтъква, се състои в това, че, ако за древните преобразяването на субекта, в което се състои и същинската цел на грижата за себе си, изисква учител и водач, то картезианското размишление е самотно. В античната традиция на грижата за себе си първостепенно място заема *паресията*, т.е. *честното казване на истината*, а след това спасението, но не в смисъла на християнството, защото се мисли като спасение в този, а не в отвъдния живот.

Този вид грижа за себе си, насочена към собствената вътрешна трансформация, Фуко обвързва с представата си за това, което той нарича „естетика на съществуването". Кореният ѝ според него са в епикурейството и стоицизма, а в по-ново време тя се открива в Ренесанса и в традицията на артистичния живот през XIX в. и особено в дендизма. По думите му, това, което той се опитва да реконструира, е „формирането и развитието на личностни практики, чиято цел е съграждането на самия себе си като създател на красотата на собствения живот"[24]. С други думи, главната творба на изкуството, водещата зона, в която да

[22] Вж. **Hofmeyr**, B. Ethics and Aesthetics in Foucault and Levinas. Nijmegen University Press, 2005.

[23] **Foucault**, M. L'Herméneutique du sujet, Paris, Gallimard, 2001.

[24] **Foucault**, M. Dits et écrits, vol. 2, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2001, с. 1490.

се прилагат естетическите ценности, сме самите ние, собственият ни живот, нашето съществуване.

Според древните школи, в които се крие първообразът на фукоянския девиз „Направи от живота си творба на изкуството", човек трябва да се обърне към себе си не с цел да проникне в някаква предполагаема своя скрита същност и да разгадае тайната на своите желания, а за да се самосъздаде, образно казано, да се извае. Или, по думите на Плотин, никога да не престава да дяла собствената си душа.

Но къде спрямо тази традиция стои свързваният със Сократ призив „Познай себе си"? Не е ли то призив именно човек да се разгадае, да проникне в себе си? Според Фуко – не, защото Сократовата формула означава „познай границите си, не се вземай за бог, не губи мярката", за което най-често призовава и хорът в гръцките трагедии. Всъщност не Сократ, а Платон е този, у когото „Познай себе си" ще се превърне в заръка за практикуване на един вид интроспекция с цел откриване на дълбинната си същност. Затова за Платон притегателният център на философската дейност е съзерцанието (*theoria*). Преминавайки от сетивност към умозрителност, философът намира вечните Идеи, заровени в дълбинната му памет.

И така, изглежда, че от незапомнени времена етическата алтернатива пред човека е следната: от едната страна е доминиращата според Фуко традиция, произлязла от Платон, но преобразена и наложена от монашеството, която разглежда отношението към себе си като вид интроспекция, поглед навътре в себе си, като че ли нашето същество е нещо, което трябва да бъде открито, разгадано и оценено от гледна точка на опозиции като добро-зло, автентично-неавтентично; от другата страна е една по-скоро скрита традиция, според която отношението към себе си е дейност, трансформация: не да познаем същността си, а да я сътворим. След апогея си в елинистичната епоха, тази скрита традиция на естетиката на съществуването се е възраждала само в редки моменти в нашата култура – у италианските хуманисти, у Монтен, през XVIII в. у Дидро, през XIX в. у Бодлер, Нервал, Байрон, Уайлд и през XX в. у писатели, толкова различни помежду си като Жид, Арагон, Малро…

Симпатиите на Фуко са на страната на втората традиция. В това отношение неговото гледище е в съгласие с това на Ницше, според когото различните култури трябва да бъдат оценявани най-вече спрямо това дали съдействат за развитието или за потискането на творческата воля за мощ. И ако се позовем отново на онзи момент

от „Генеалогия на морала“, в който се казва, че отвъд Доброто и Злото не означава отвъд разликата между добър и лош, ще можем да извлечем от него следното: оценъчни критерии за това, което човек е и което преживява, винаги ще има, но тези критерии са иманентни на преживяването, те измерват качеството и наситеността на съществуването, а не неговото съответствие на някакъв код или идеал – точно както оценяваме творбата на изкуството не според обективни канони за красивото, а спрямо силата на въздействието ѝ върху нас.

Фуко изобщо не е бил оптимист относно възможността така разбираната естетика на съществуването да пусне корени в нашия свят. Пред слушателите си от Колеж дьо Франс той признава, че изрази като „връщане към себе си“, „да бъдеш себе си“, „да бъдеш автентичен“ и други от този род звучат толкова изпразнени от значение, че човек, който се опитва днес да възстанови етиката на грижата за себе си, няма с какво да се гордее. Но макар да се съмнява във възможността за такава етика, в същото време той счита, че издигането ѝ е

> неотложна задача, фундаментална, политически абсолютно необходима, ако е вярно, че няма друга отправна точка и опора, първа и последна, на съпротивата срещу политическата власт, освен отношението на човека към себе си[25].

Моето убеждение е, че, всъщност, няма разлика между идеята за етика, основана на грижата за себе си, и идеята за естетика на съществуването. Убедена съм също така, че между етиката на самосъздаването и етиката на отговорността към другите съвсем не е необходимо да има напрежение, затова не се питам дали идеите на Левинас, или тези на Фуко са по-съответстващи на духовните и социални нужди на днешния ден. Ако човек вярва, че добър живот е само щастливият живот (съгласно Витгенщайн) и в същото време вярва, че щастието не е нещо, чиято скрита тайна е заровена в душата му, а е нещо, което ще познае само ако не се отказва от усилието да „дяла“ душата си (съгласно Фуко), той не може да не почувства нужда от сигурна и надеждна опора, на която да се обляга в процеса на своето себеизграждане, щом от неговия успех зависи щастието му. Такава опора не може да му даде ценностният релативизъм, защото щом щастието е нещо добро, ще го познае само онзи, който прави разлика между добро и лошо. А този, който е загрижен за това да различава добро от лошо, не може да не изисква от

[25] **Foucault**, M. L'herméneutique du sujet. Paris, Gallimard /Seuil, с. 241.

себе си отговорност към другите – онази отговорност, за която толкова настоява Левинас.

От всичко казано дотук ще се опитам да изведа някои от устойчивите значения, с които мисловната традиция е обвързала понятието етика:

- Етиката означава автономна и отговорна вътрешна и външна активност, а не пасивно спазване на правила;
- Тя е начин на мислене за живота и света, при който се държи сметка за различията от ценностен порядък;
- Нейната крайна цел е щастието – моето и на другия, при пълна равностойност между тях.

Озаглавих настоящата статия „Литература и етика", а до този момент ставаше дума изключително за етиката и много малко за литературата, макар че именно нейното име стои на първо място в заглавието. Обяснението на тази диспропорция се крие в един стремеж, който ми се стори логичен – да се постарая най-напред да задам някакви що-годе обозрими рамки на понятието, през чиято призма реших да погледна към литературата тук, в този текст. Сега, след като работното, както се казва, определение на етиката беше сведено до *нравствено действие за самоизграждане на субекта, насочено към положителна промяна на неговото отношение към света и опряно върху съзнанието за отговорност към другия*, има достатъчно основание да се отвори дума за ролята на литературата във всичко това.

Но не е ли това стара песен на нов глас, не е ли само леко изтупване от прахта на традиционния въпрос за възпитателната функция на литературата и за това дали изобщо трябва, или не трябва такава функция да ѝ бъде вменявана? И така да е, стародавността на даден въпрос сама по себе си не може да бъде причина за омаловажаването му. Има ли, например, нещо в следните думи от Шилеровото „Писмо за естетическото възпитание на човека", което не бихме признали за вярно и днес:

> С професионалната си дейност човек вече е свързан само с един малък отрязък от Цялото. Чува единствено монотонния шум на колелото, което самият той върти, и никога не развива хармонията на своето същество.

Или пък това:

> Сега нуждата властва и превива човечеството под тираничното си иго. Ползата е големият идол на епохата. Тя изисква всички сили да ѝ служат и всички дарби да я почитат.

За Шилер в поезията се крие сила, способна да надмогне откъслечността и разпокъсаността на съществуването, да оцелости човека и да го направи по-малко подвластен на тиранията на нуждата. Едва ли тази идея е остаряла и едва ли може да остарее. Или идеята на Витгенщайн, че, като показва неизразимото, литературата отвежда човека до самите граници на света и отвъд тях. Или тази на Фуко, че си заслужава човек да се опитва да се отнася към собствения си живот като към художествена творба.

Всъщност, идеите не остаряват и не умират във времето, те само ту се показват, ту се скриват, а в литературата това личи най-добре. Склонна съм да видя в това един от нейните големи приноси към етиката. Защото ако човек научи от литературата, че няма безвъзвратно остаряващи и изчезващи идеи и начини на мислене, което от своя страна означава, че в духовно отношение минало и настояще са равноценни, той би се опазил от две много често срещани нравствени заблуди: високомерие към по-„изостаналите" предходници или отрицание на собственото настояще при сравняването му с някакво идеализирано минало. Казвам, че тези заблуди се от нравствено естество, защото по същество всяка от тях представя определен тип възприятие за другия или за света и заедно с това – за самия себе си сред света.

В „Що е Просвещение" на Фуко, където той тълкува едноименното съчинение на Кант, се казва, че девизът на всяка модерност е „нямате право да презирате настоящето". Мисля, че не по-малко модерно е да не се презира и миналото. Еднакво осакатяващо е да се живее само с миналото или само с настоящето. Всъщност едно от основните положения на етиката, което по един или друг начин се съдържа в съчиненията на авторите, чиито имена засегнах тук, но и от много други, би могло най-кратко да се изрази така: в отношението към *света* и *живота* – за Витгенщайн двете думи се отнасят до едно и също – винаги да се държи сметка за неговата цялостност.

Най-малко от две десетилетия, както отсам, така и отвъд океана, се заговори много активно за така наречения етичен обрат (ethical turn) в хуманитаристиката и в частност, в литературознанието. Заглавия като „Застрашената литература" (*La littérature en péril*) на Цветан Тодоров, „За какво ни е литературата" (*La littérature pour quoi faire*) на Антоан Компаньон, „Не за изгода. Защо демокрацията се нуждае от хуманитаристиката" (*Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*) на Марта Нусбаум са малка част от примерите

за съвременни съчинения, в които, къде по-умерено, къде с истинска разпаленост, се отстоява убеждението, че – ако си послужа с думите на Цветан Тодоров – мисията на литературата е да разширява нашия свят, да ни подтиква да си представяме други начини той да бъде замислян и устройван. Или, казано в духа на това, с което завърших предходния абзац, мисията на литературата е да прави възможен поглед върху света в неговата цялостност, в цялото му мислимо и немислимо богатство от възможности.

А мисленето на цялото ни съществуване през диалектиката на граници и възможности е една от отличителните черти на това, което може да се нарече етично съзнание.

СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

ЙОНКА НАЙДЕНОВА

Сравнително литературознание и превод (Културологичното битие на превода)

Културологичните аспекти на превода са особено важни с оглед на специфичните характеристики на съответните езикови общности. Откроява се спецификата на културата, в която се ражда оригиналното произведение, както и онзи дълбинен код на предаване на информацията, който е в състояние да преодолява езиковите и духовните бариери, да разкрива естетическите и информативни смисли на авторовата творба, да я „внедрява" в чуждоземната среда. В този ракурс обект на изследване са езикът и текстът, езикът и културата – перспектива, която разширява обичайните в преводознанието изследвания по посока на културния контекст. Езикът изпълнява посредническа функция между отделната личност и неговата култура или тази на обществото, той, по думите на Хумболт, е „духа на народите", изразител на тяхното своеобразие. Особено значение придобива езикът на художественото произведение, който съществува като система от знаци, съответно текст, който подлежи на дешифриране, отличава се със самоидентичност.

Водеща е и ролята на преводача с неговата „двукултурна" компетентност и всеобхватни (енциклопедични) знания. Той е посредникът в осмислянето на културата на даден народ в чуждоземна среда с неговите духовно-познавателни практики. Това разбиране кореспондира с националната езикова „картина на света" (термин, въведен от Лео Вайсгербер, последовател на Хумболт), свързан е и с важната функция на културата като информационен механизъм. Оттук и по-новите разбирания за превода като културен трансфер.

Терминът културен/междукултурен трансфер е въведен от Катарина Райс и Ханс Вермер, които в „Основи на общата теория на превода" (1991) представят превода не само като преминаване на знаци от един език на друг („двустепенен процес на прекодиране"), а и като предаване на информация от изходната култура и нейния език в целевата култура и език, т.е. в културата и езика на превода. Интерес представлява постановката за превода като функция на неговата цел (т.нар. теория за скопоса, Skopostheorie), както и подчертаването на превода като култу-

рен трансфер (изискването за адекватност и кохерентност – интра-, т.е. вътрешнообусловена, и интертекстуална, като съответстваща на изходния текст), с акцент върху пресаждането на даден елемент от културата на първоизточника в новата среда на културата-цел.

В този аспект (съгласно трансфера на информация за формата и смисъла) двамата изследователи разграничават два вида превод: отчуждаващ (основна е информацията за формата и въздействието на текста като чужд, странен) и уподобяващ (преобладава информацията за смисъла, респ. въздействието на текста). Впрочем, в преводаческата практика първият принцип (води началото си отпреди два века, от Шлайермахер, който се обявява против четенето на превода като оригинал) е известен още като буквален, а вторият – като свободен и отвежда към извечния спор „буквата или духът".

Както изтъква Ана Димова, която се спира накратко на модела на Райс/Вермер и факторите, обуславящи процеса на превода, изходното становище на двамата немски изследователи е, че „езикът е елемент от културата на дадено общество, той е конвенционалното комуникативно и когнитивно средство на тази култура, като под *култура* разбират валидните в това общество норми и начините им на изразяване"[1].

Други (речникови) определения за култура наблягат върху съвкупността от материални и духовни придобивки, създадени от човечеството в процеса на неговата обществено-историческа практика, както и върху наличността от познания изобщо или в дадена област. Културата се определя по принцип като „съвкупност от човешки навици, обичаи и предмети, създадени от човешкия труд"[2], като единство от морални, интелектуални и естетически цели (ценности), които я съставят в качеството ѝ на отминала или настояща култура. От друга страна, предвид отношението култура–превод, междукултурната информация разглежда културата не само като продукт, а като такъв обществен процес, в който дадена култура функционира и се разкрива като система от символи (Клод Леви-Щраус), със своите норми на поведение и стойности, убеждения и чувства, явни или по-скрити елементи. В този смисъл в процеса на обмен на информация, на самото общуване, се преодоляват междукултурните бариери/разлики, усвояват се чуждите познания и опит, обогатява се родната културна традиция. Не на последно място чрез понятието култура, колкото то и да е различно за отделните народи, се стига до самопознанието на дадена нация, до гра-

---

[1] Цит. по: **Димова**, А. Импресионизъм и превод. Велико Търново, ПИК, 1995, с. 143.

[2] **Фаулър**, Р. Речник на съвременните литературни термини. С., Наука и изкуство, 1993, с. 114.

дежа на нейното национално самосъзнание и дори поведение. Основополагащ за всяка една нация е въпросът: „Кои сме ние?"/„Какво всъщност е своеобразието ни?", чийто отговор „на определен етап дава понятието култура"[3].

В езиковедските изследвания корелацията култура–език се разкрива твърде често чрез посредническата роля на езика в отношенията индивид и култура (неговото включване в системата на културата), посредством проникването в традициите/обичаите, свързани с облеклото, храненето, брака, вероизповеданието и др., характерни за дадена езикова общност. Езикът е факторът, с помощта на който човек усвоява дадена култура, съставляващите я части, повърхностните ѝ или по-дълбоки същности, както е вярно и, че „културата на дадена езикова общност влияе върху характеристиките на езика", върху самата му структура[4].

От своя страна, преводът и културата също са свързани с неразделни нишки, между тях също съществува определено взаимодействие. И макар понятието преводна литература все още да има различни дефиниции (при това липсва точна, речникова терминологична установеност), а има и автори, които поначало смятат превода за невъзможен, днес вече оценяваме превода – художествения – като творческа дейност, като изкуство, което обогатява родната литература и култура. В немалко изследвания художественият превод се възприема като част от литературния език на дадена страна и, следователно, като такава културна дейност, която се вписва в духовната култура на тази страна[5]. Неслучайно през 70-те и 80-те години на XX век вниманието на научната общност се насочва **от превода като езиково явление** (60-те години) **към превода като културно явление** и дори (през 90-те години) се заговаря за културологичен, за „културен поврат" в науката за превода, а новите проучвания намират прием и в сравнителното литературознание[6]. Заедно с това се правят опити да се преодолее многогодишната полемика за лингвистичната или литературоведската същност на теорията на художествения превод, да се наложи комплексен подход, като се обединят лингвистичните, културологичните и прагматичните аспекти на превода (Райс/Вермер) и се потърси „една по-широка интердисциплинарна парадигма, чрез която да се изследват теорията, практиката и

---

[3] **Елиас**, Н. Към социогенеза на понятията цивилизация и култура. // Идеи в културологията. Т. 2. И. Стефанов, Д. Гинев (съст.) С., УИ „Св. Климент Охридски", 1993.

[4] Simigné Fenyő Sarolta. *A fordítás mint közvetítés*. Stúdium, Miskolc, 2006, 99.

[5] Вж. **Генцлер**, Ед. Съвременни теории за превода. Велико Търново, ПИК, 1999, с. 253.

[6] Пак там, с. 255.

историята на превода в тяхната динамика и взаимовръзка“[7].

Като средство за изучаване на чужд език, преводът принадлежи към микролингвистиката и се свързва по-скоро с приложното езикознание, във връзка с чуждоезиковото обучение. По-сложен е въпросът с художествения превод, който има собствена теория и практика, а, доколкото съдейства за развитието на междулитературните и междукултурните отношения, проблемите му се изучават и от изследователите компаративисти. Активното участие на сравнителното литературознание и преводознанието в процеса на взаимодействие между литературите, като основна функция на художествения превод и най-важна граница на тяхното съприкосновение, се отбелязва от словашкият преводовед Антон Попович: „Теорията на художествения превод се основава на пресичането на четири дисциплини: съпоставителна лингвистика, сравнителна стилистика, теория на литературната компаративистика, теория на литературата“[8].

Обект на изследване е и самият процес на художествения превод в неговото движение от текста към контекста, от изходния език и култура към целевите език и култура, към новата чуждоземна среда.

Теорията на художествения превод е обвързана с различни дисциплини. Като емпиричен сравнителен метод тя се заражда и започва да се развива въз основа на традиционната литературна компаративистика[9]. А сравняването на текстовете и проследяването на тяхното влияние върху новата чуждоземна среда, върху литературното и общественото развитие, отвежда до ролята на читателя. С функцията на читателя се занимава и историята на литературата, и още повече сравнителното литературознание, където читателят е основна категория. Художественото произведение влиза във взаимодействие с възприемателя – читател, зрител или слушател, ставайки обект на литературната рецепция. От своя страна, въпросът за читателя е свързан тясно с този за отзвука на преводните творби или за литературната информация. Именно чрез читателя – съвременник или литературен критик – се разкрива интересът на възприемателя към миналото и актуалната стойност на литературата, която се възприема. В триадата писател–произведение (текст)–читател, важно място заема последният компонент: читателят, който може да бъде и сътворец на чуждата творба при нейното възприемане. Онзи читател, който

---

[7] **Николова**, И. Текстове в движение: Проблеми на превода и адаптацията. С., Проф. Петко Венедиков, 2005, с. 103–104.

[8] **Попович**, А. Проблемы художественного перевода. Высшая школа, Москва, 1980, с. 36.

[9] Пак там, с. 33.

не е пасивен възприемател, обикновен потребител на художествената продукция, а е активен участник във възпроизвеждане на смисъла на художествената творба, на художествения процес. Следователно, става дума за читателя преводач на художествената творба, за съответно знаене на езика, от който се превежда, за наличие на биографичен и културологичен опит.

Оттук и тясната връзка между превод и рецепция в рамките на сравнителното литературознание. Не само защото предмет на литературната рецепция са проникването (чрез превода) и възприемането на дадена (чужда) литература, автор и произведение в коренно променени условия (при това проникват и влияят най-често именити писатели и творби, като не липсват обратни примери). Но и предвид, както установява още класическата компаративистика (Балденсперже), на движението от език до език, от среда до среда, от култура до култура, където съответното явление (произведение) може да се промени така, че да се приспособи към новата среда и култура, да бъде вградено, възприето, усвоено.

Историята на рецепцията, както изтъква Боян Ничев, е „ключ към два важни въпроса: първо – какви са нуждите на една национална литература, и, второ – какви са нейните възможности. Или другояче казано: историята на рецепцията може да ни даде важни данни и указания за това, от какво се нуждае една литература в даден момент, какъв е нейният хоризонт на очакване, и още – какво е състоянието на нейната стилистична база, доколко тя е в състояние да пренесе на своя почва чуждия художествен опит“[10].

В този ракурс преводът е основно рецепционно звено, „основното равнище на литературната рецепция“ (Б. Ничев), а самата рецепция може да се изследва в три аспекта – преводи, оценки (отзвук) и художествено-творчески интерпретации. При последния случай (известен и като продуктивна рецепция) в новата езикова среда се трансформира чужд художествен опит, създават се – под въздействие на проникналите текстове и понятия – самостойни творби, като за автор би могъл да се възприеме самият читател. И трите вида рецепция, както ми се струва, могат да бъдат пренесени при трансфера на чуждата националнообагрена лексика, на реалиите, в нова преводна действителност. Тогава се активизират рецептивната настройка (очакванията), средата и опитът, които способстват за приближаване на „чуждото“ към „своето“ и неговото усвояване чрез четенето, чрез възприемането. Не

[10] **Ничев**, Б. Славянската литературна рецепция в историята на новата българска литература. // Славянските литератури в България. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1988, с. 12.

би трябвало в такъв контекст да се подценява функцията на Другия, на чуждото, с оглед на проникналите идеи на дадено произведение, на авторския замисъл и внушение.

Интерес представлява и прегледът на основни хуманитарни направления, свързани с преводознанието, който прави Искра Ликоманова, упоменавайки ориентирането на съвременните разработки и към проблематиката на реалиите и тяхното превеждане. В това отношение повече внимание заслужава теорията за полисистемата (с два основни изследователски центъра – Израел и Холандия), където „преводът се явява част от полисистемата на езика, от полисистемата на културата – от литературните и нелитературните връзки в нея", а „текстовете не се анализират извън техния културен контекст"; в анализа на преводите акцентът пада „върху преводния текст, а не върху приемащата литература" и се „наблюдава мястото на художествените преводи в литературната система". Привежда се и мнението на израелския учен Гидеон Тури, че вътрешнокултурните фактори са тези, които влияят върху преводаческия избор и решения, а не обратното, когато преводачът търси и намира съответния преводен еквивалент. Оттук и „функцията на превода е в прекрачването на определени граници и бариери. Така както езиците, колкото и екзотични да са те, могат да преминат преводните граници, така преодолими са и литературно-културните граници"[11].

В книгата си „Съвременни теории за превода", позната и у нас (1999), Едуин Генцлер също разглежда теорията за полисистемата и връзката ѝ с преводознанието, като се спира на процеси, „извън пределите на традиционното езикознание и литературознание". Такива са изследванията на Итамар Евен-Зохар (Зоар), който в началото на 70-те години пръв въвежда термина „полисистема", „за да означи съвкупността от литературни системи, където влиза всичко, което се е появило в дадена култура" и се насочва към „изследване на вътрешносистемните литературни отношения". Другият е вече споменатият Гидеон Тури, който в двата си труда „Преводните норми и литературният подход" (1977) и „В търсене на теория на превода" (1980) използва „подход, насочен към езика-цел".

В по-късните си разработки И. Е.-Зохар изследва културата като цяло, както и механизмите на културен трансфер. В подобен ракурс преводът „вече не е феномен, чиито граници са веднъж и завинаги дадени, а дейност, зависима от отношенията, съществуващи в дадена културн-

[11] **Ликоманова**, И. Славяно-славянският превод: Лингвистичен подход към художествения текст. С., УИ „Св. Климент Охридски", 2006, с. 60–62.

на система“[12]. Оттук и вписването на превода в една обща теория на „оборота“ или „трансфера“, на която се спира накратко и Искра Николова. Става дума за разглеждането на превода – чрез трансфера – като „част от „културния репертоар“ на дадено общество“. Трансферът, този „интегриран внос“ по думите на Зохар, обаче може да бъде успешен само, когато продуктът се е интегрирал в приемащата система, където е създадена специфична потребност от внасянето му. Тази потребност, както изтъква и българската авторка, следвайки казаното от Зохар, „може да възникне поради някаква вътрешна необходимост, но много често е резултат от контакти с някоя друга култура – особено ако „нейният репетоар е по-богат, по-престижен, или дори обещаващ, „по-добър живот“[13].

Всички тези констатации разширяват социокултурните и интердисциплинарните перспективи на превода, наблягат на особената роля на културния контекст, на възможностите за рецепиране в новата преводна действителност с носеното от нея желание за характеризиране на проникналите явления и тяхното успешно реализиране.

В страни като Унгария, под **културологични параметри на превода** се разбират главно културно-маркираните думи и изрази, тоест **реалиите** (предмети, характерни само за дадена езикова общност, както и техните названия). Изучаването им е предимно в рамките на приложно-лингвистичната теория на превода, а също и във връзка с преводимостта на понятията. В подобен план в науката на превода се изследват най-вече преводаческите стратегии, т.нар. преводачески трансформации – лексикални и граматически, а преводът се разглежда като комуникативен акт (акт на междуезикова комуникация според терминологията на Г. Йегер) само на равнището на езика.

Същевременно във все повече изследвания, отнасящи се до общата теория на превода, се акцентува социално обусловеният характер на превода, тоест ролята му в дадена култура, в културата-цел, съобразно неговото социокултурно обкръжение. Важно значение получават въпросите на самата култура и подборът на езиковите средства; за контекста на превода, различен от този в изходния текст; за преводаческата стратегия и компетентност, в това число относно възможностите за превод на „непреводими“ елементи и тяхната културно-посредническа функция; за ориентацията на създадения продукт – на превода – към читателя; за четенето/разбирането и вписването на новия текст в чуждата страна и действителност. Очевидно е също предизвикател-

[12] **Николова**, И. Текстове..., с. 105.

[13] Пак там, с. 106.

ството пред днешния преводач, който решава този и други проблеми, включително във връзка с посредническата функция на художествените преводи – както между езиците, така и между отделните литератури и култури.

За реалиите като за културно-маркирани единици, със своя характерна окраска в национален, социално-исторически и духовен план, се заговаря сравнително късно – през 50-те години на XX век, и то като лингвистично явление. По-значима популярност реалията (обозначавана с различни термини, отвеждащи към смислите на екзотика) получава през 70-те години, в рамките на лингвострановедението, съответно на лингводидактиката, на методиката на преподаването на езика като чужд, разработвано от руските учени Е. М. Верещагин и В. Г. Костомаров. Страноведението, както подчертава и А. Д. Швейцер, започва все по-определено да се разбира като лингвокултурология, като културознание, ориентирано към „задачите и потребностите на изучавания чужд език" и на културата на страната.

През 80-те и още повече през 90-те години реалиите се изучават най-вече като звено от общата теория на превода – теоретическа и практическа школа, също във връзка с новата теория за реалиите. В специализираната литература се цитира основополагащият труд на двамата български изследователи – Сергей Влахов и Сидер Флорин „Непреводимото в превода" (появява се първо на руски, после и на български, съответно през 1980 и 1990 г.), които разглеждат реалиите като непреводими елементи. Оттогава се срещат и отделни нови постановки и назовавания, като проблематиката все повече се актуализира.

Относно важния проблем преводимост–непреводимост на реалиите в областта на социолингвистиката – предвид език и общество, език и социална личност, език и култура – превеждането на реалиите се възприема „не за езиков, или поне не само за езиков въпрос, а за част от такъв процес, където две контактуващи помежду си езикови общности опознават (далеч не само чрез превода) взаимно културата си и по време на това опознаване и двете езикови общности натрупват известни познания за съдържанието на своите реалии"[14].

Оттук и допирните точки на преводознанието със социолингвистичния подход (с оглед на социалните условия, в които езикът функционира). А както изтъкват преводоведи като К. Райс и Х. Вермер, основен фактор на превода е социокултурният контекст: „езиците не се създават и употребяват във вакуум, те се обуславят от културата и

[14] **Klaudy Kinga**. Bevezetés a fordítás elméletébe. Scholastica. Budapest, 1999, 36.

представляват част от нея“[15].

Реалиите, тяхното превеждане, се застъпва и в немското трансферно-ориентирано (историко-дескриптивно) преводознание. За разлика от превода като културен трансфер, „схващан обаче като процес на прекодиране на текст в качеството му на част от култура с определена функция“, днес (в школата на Гьотинген) се правят опити за „разглеждане на превода като медия на Другия, на неговото опознаване и на опита с него“, преводът все повече се определя като „пресечна точка на контактните и трансферните процеси между културите“[16]. Изследват се оразличителните признаци и другост на превода (другостта като белег на „различното“ и по-общо понятие от чуждото), анализират се преводаческите стратегии за предаването на реалиите като носители на чуждост, отклоненията на преводачите от оригиналния текст, търсят се податки за включване на даден превод в други национални култури, в чужд за оригинала контекст и др.

Следователно, важно е да се предаде тази другост в текста на превода и в новата чуждоземна среда. Очевидно е и, без да се подценяват традиционните методологии на компаративистиката, че днес „диХотомното отношение между оригинал и превод“ се преразглежда, като усилията са в посока на културния трансфер в художествения превод[17].

Ако към всичко това прибавим и възприемането на културно-маркираните езикови елементи, на реалиите, тоест тяхното усвояване, тяхното рецепиране, за което вече стана дума, безспорно не могат да бъдат подминати и въпроси на рецептивната естетика и на литературната рецепция въобще – читателя, рецептивните документи и сигнали (от заглавието на творбата и името на автора през жанра до началните редове, отделните фрази и абзаци, встъплението или заключението, героите и повествованието).

Това, което прави впечатление дори при този бегъл поглед към историята на науката за реалиите, е следователно обвързването на сравнителното литературознание с превода, което се разполага в сложните отношения на различни науки, на първо място хуманитарните, във връзка с взаимодействието между **език, превод (текст) и култура**. По-детайлното описание на характеристиката на реалиите и тяхното

---

[15] **Димова**, А. Увод в теорията на превода. Шумен, УИ „Епископ Константин Преславски“, 2000, с. 78.

[16] **Станчев**, Хр. Семантични и наративни измерения на културния трансфер в превода на Йовковия разказ „Индже“ на немски език. // Превод и културен транфер: Сб. в чест на доц. Анна Лилова. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 95.

[17] **Лилова**, А. Съвременни тенденции на превода в контекста на културния трансфер. Пак там, с. 15.

изразяване на български би убедило именно в това. Не може да пренебрегнем и все по-налагащото се мнение на онези автори, които смятат, че сравнителният/компаративният анализ трябва да включва преди всичко **съпоставката на различни култури** (а не само на отделните литератури), като се стреми да предава и информация за Другия, за другостта в широкия смисъл на думата[18]. Това, както казах, определя културологичните наблюдения в превода.

Относно превеждането на реалиите определена трудност представлява добавъчното, конотативното значение на думите. Тоест, ако денотативното значение на думите съвпада, то в различните култури те имат, могат да имат, различно съдържание, да навеждат на различни асоциации, емоции и опит. Още повече, че съществуват думи, характерни за дадена езикова общност и не(съвсем) приемливи за друга. Широкоизвестен е примерът със съществителното *сняг*, познато на ескимосите (в тяхното масово съзнание и разговорния език) с цели петдесет разновидности, но без преводни съответствия на езици като например унгарския или българския. В унгарския език подобна е думата *testvér*, срещу която стоят две български лексеми „брат и сестра", както и други думи за роднинство (*unokatestvér* – братовчед и братовчедка, *anyós* – тъща и свекърва). Показателно е и традиционното и дълбоко вкоренено в бита и културата на унгарците обръщение *kend*-ве/ти, ваша/твоя милост, което няма адекватна форма на български. И пак в унгарския език само за кон (*ló*) ще открием над двайсет названия, тясно свързани с конкретната действителност, с въпросите за културата и лексиката, и тяхното по-точно предаване на чужд език.

Различни са следователно асоциациите/конотациите, които повдига една или друга чужда дума и дори цветови признак, видени в новата чуждоземна среда, в национален или исторически аспект. Унгарецът, например, има съвсем друга представа за рибената чорба от българина – т.нар. *халасле/холасле* (halászlé) и това се отнася и за други социокултурни стойности. Определена специфика притежават и чардашът, този национален танц, емблематичните национални песни, официалните символи, обичаи и празници и пр., но и иначе познати нам понятия (напри-

[18] Изследователи като Сюзън Баснет например отхвърлят традиционната компаративистика само като европоцентристка и разделят компаративистките проучвания на преводачески (translation studies) и културологични (cultural studies). Подчертават и необходимостта от превод – но не на литератури, а на култури – в процеса на обновяването на сравнителното литературознание като дисциплина и преподаването на литературния материал. С предложението за „ново сравнително литературознание" се солидаризира един от най-активните компаративисти, канадският учен Стивън Тьотьоши де Зепетнек, който предлага сближаване с културологичните изследвания в новата съвременна ситуация и определя сравнителното литературознание като „изучаване на Другия".

мер *мираж, щъркел* като олицетворения на Унгарската пуста). Оттук и новото осветляване на „дискусията за еквивалентността", контекст и преводаческа компетентност и др., като „общовалидни правила за еквивалентност не могат да съществуват, те са винаги културологично, езиково и ситуативно обусловени".

В унгарската култура и действителност съществуват множество думи и изрази, които са пример за национална идентификация. Те символизират изконно унгарското и съдържат информация, която въздейства върху чуждото възприятие (има се предвид масовия носител на езика), разкриват унгарското в неговата същност, унгарския национален образ и в крайна сметка подпомагат четенето/разбирането на художествените преводи. Именно тези и други елементи (фактори) съставляват **национално-културната специфика** на произведението, отвеждат и към неговата художественост. Уникална лексика се презентира и от епитети, сравнения, идиоми, и особено от т.нар. „безеквивалентни думи" (национално-специфични думи, липсващи в чуждата култура и език), например *гулаш, токайско, палинка, чардаш, пуста, бетяр, форинт, холд* и мн. др. Такива езикови единици – обозначавани традиционно като реалии – се свързват най-вече с проблемите на превода и културата, с характера на културните различия[19] (в плоскостта и на два езика). Обстоятелството, че реалиите са еквивалент на термина „непреводимост", тоест че тяхното превеждане е съпроводено с неимоверни трудности, ги характеризира като най-мъчно усвояемите езикови елементи в понятийно-категориалната сфера. Оттук и несъмненият интерес към тях в теорията и практиката на превода.

Функционирането на реалиите като национално-културна специфика, но и като трансфер на културни ценности от една национално обособена среда в друга национално обособена среда, може да бъде анализирано и обобщено и чрез взаимодействието между българската и унгарската култура. Преносът на унгарската култура в България е свързан както с интерпретирането на внушенията и идеите на автора на оригинала, така и с начина на пренасяне на специфичната информация от Унгария (събития, история, природни дадености, бит, фолклор, поведенчески форми и ценности, образи и знаци). Родена и съхранявана в националната памет, тази информация се предава в унгарски условия от поколе-

[19] Според Герхард Малецке понятието култура има „мисловни, емоционални и оценъчни аспекти", оттук културните различия включват следните моменти: „национален характер, начин на възприемане на действителността, усвояване на времето и пространството, субективно мислене, невербална комуникация, език, ценностна ориентация, поведенчески модели, социални взаимоотношения". (Цит. по **Иванова**, Л. Празниците във фокуса на междукултурния трансфер. // Превод и културен трансфер. С., УИ „Св. Климент Охридски", 2007, с. 127–128.)

ние на поколение, назовава културнозначимите факти от историята на унгарския народ и неговото духовно битие, търси и показва своеобразието на обкръжаващата го действителност, нейната неповторимост. Фиксира национално-културната специфика и уникалност. Явява се необходима за разбирането на унгарските художествени преводи и на самата система от литературни образи в текста/произведението.

В лингво-културен план предаването на подобен тип информация отвежда към националнообагрената лексика и към сигналите, които тя излъчва в посока на чуждия възприемател, с ориентири от семантично и прагматично естество. В такъв смисъл унгарската националнообагрена лексика се явява действително важна част от речниковия състав на унгарския език, и то в контекста на нейното съществуване в конкретната езиково-писмена общност и култура; тя изразява унгарските национални особености, унгарската национална идентичност (стереотипи) и самоопределеност, унгарските специфични езикови елементи. В това си качество унгарската националнообагрена лексика притежава всички основни белези на културна реалия.

Става дума за един свят на общите, на националните символни знаци, онези, които изграждат националната символика, самобитността на културата, нейната същност и памет. Макар и с различен произход и с не съвсем установен параметър, тези символи имат отношение към процеса на утвърждаването на нацията, нерядко се идентифицират с нея, явяват се като ядро на общата историческа памет. По тях съдим за особеностите на унгарския народ и култура, а от значение е и медийното огласяване, подкрепата на държавни и културни институции: това усилва относителната им устойчивост, в състояние е да гарантира съхраняването на специфичната символика, на „знаковата общност" на нацията.

От подобни позиции изследването на чуждата национално обагрена лексика, на реалиите, представлява интерес не само за преводознанието, на първо място за теорията и практиката на художествения превод, но и за семиотиката, херменевтиката, културологията, културната антропология, етнологията и антропологията, социолингвистиката, ономанистиката, лингвостранознанието/лингвокултурологията и др., има допирни точки с протичащите духовни процеси и взаимодействия. В разглеждането ѝ могат да участват езиковеди, литературоведи, етнолози и социолози, изследователи на превода или преводачи, а за преважданото ѝ да се търсят и предлагат различни решения.

Основният въпрос в случая, следователно, е да се открояят същността и характеристиките на културно-маркираните лексеми с тяхната

културно-посредническа роля в художествения превод, възможностите за изразяване/превеждане на български, респективно преводимостта на чуждата култура. Така се стига до актуалния проблем за същността и функционирането на реалиите, подчертава се тяхното битие, но не толкова като лингвистично явление, колкото с оглед на културологичните аспекти на превода, на предаването/преноса на информация за чуждата култура и език. Навлиза се в зоните на лингвокултурологичния, отчасти социокултурния подход спрямо специфичните думи-реалии в художествения текст. Това дава възможност да се открои образът на чуждата култура чрез присъствието на реалиите в превода. Наред със сравнителния метод при съпоставянето на оригинал и превод, се търсят и набелязват общите белези (реалии, теми, жанрове, течения) на една литературна система, използва се интердисциплинарният подход в преводознанието, който посредничи между езици, литератури и култури.

ЛИЛЯНА МИНКОВА

Начални стъпки на културните и литературните връзки на България с Хърватия и Словения. Пътуванията на Константин Петкович

Константин Петкович е несъмнено един от най-ерудираните български възрожденци. Роден през 1824 г. в Башино село, Велешко, той завършва елитния Одески Ришельовски лицей, след това и славянска филология в Петербургския университет. Бил е един от най-способните ученици на професор Измаил Иванович Срезневски. Още като студент Петкович превежда на български и придружава с речник съчиненията от Вацлав Ханка „Краледворски ръкопис“ и „Съдът на Любуша“[1]. Курсова работа е неговата студия „Свадебные обычаи македонских болгар“[2]. С октомври 1848 г. е датиран съставения от него българо-руски речник[3].

През 1852 г. завършилият университета Константин Петкович започва пътешествие из славянските земи. Следва примера на Прейс, Бодянски, Григорович и Срезневски, които опознават славянски страни, езици и култури, преди да оглавят катедра по славистика в Петербургския, Московския, Казанския и Харковския университет.

В началото на пътуването Петкович има спътник. Това е Наталаил Зографски (по-късно митрополит Ловчански и Пловдивски). Във Виена към тях се присъединява Драган Цанков. Трите имат обща цел: да започнат издаването на „Българска матица“ по примера на „Матица сръбска“ и „Матица чешка“ В Прага към техния замисъл се присъединяват Иван Шопов и Васил Стоянов. За съжаление, намерението остава неосъществено и „Матица българска“ започва да издава Александър Теодоров-

---

[1] **Венедиктов**, Г. В. И. И. Срезневский и начало болгарской лексикографии. // Ученые записки Тартуского государственного университета № 537. Из истории славяноведения в России. Труды по русской и славянской филологии, с. 46–74.

[2] **Минкова**, Л. Константин Петкович и неговата студия за сватбените обичаи на македонските българи. // *Български фолклор*, кн. 3, 1980, с. 52–68.

[3] **Спасов**, Л. Константин М.Петкович Јазични и книжевно-историски прилози. // Константин М.Петкович. Македонска книга, Скопје, 1990, с. 9–67.

Балан едва през 1908 г.

Натанаил и Петкович минават през Карловци, спират в Белград, Прага, Пеща и Виена.

В чешката столица се срещат със Шафарик и Ханка. В писмо на Срезневски до Шафарик от 1852 г. четем: „Напоминаю вам о себе, а в знак того, что я не забыл вас, посылаю к вам бывшего ученика моего, кандидата здешнего университета г. Дмитриева Петковича, родом болгарина, душою чистого славянина“[4].

В австрийската столица Петкович и Натанаил се срещат с Франц Миклошич и Вук Караджич.

Петкович проявява не само любопитство, но и активно отношение, щом срещне посветен на България труд на чуждестранен учен или писател. Така от Франц Миклошич той е превел на руски неговата „Фонетика на българския език“ („Lautlehre der bulgarischen Sprache“). Петкович не само превежда, той допълва руския текст със свои ценни наблюдения върху делението и особеностите на българските диалекти[5]. Осведомен филолог, Петкович познава издадения от Миклошич през 1850 г. старобългарски речник, знае също, че ученият е организирал издаването на поредицата „Славянска библиотека или приноси към славянската филология и история“, от която излизат два тома – през 1841 и 1858 г. С Миклошич българинът разговаря и като със словенец, отстоявал интересите на своя народ и оглавявал дружество „Словения“.

В писмо от Землин Петкович разказва как двамата с Натанаил обиколили всички манастири във Фрушка гора. След това се разделили – Натанаил продължил за Влашко, Петкович за Загреб.

При по-нататъшното си пътуване в Хърватия и Словения, Петкович успява да изпълни до голяма степен своята цел – да се запознае с възродителните движения на славяните в тези страни, с техни изтъкнати политически и културни дейци.

На 15 август Петкович пристига в Загреб. За пребиваването му там, а малко по-късно и в Грац, научаваме най-много от две негови писма до Мирко Богович, хърватски писател и национален деец, уредник на списание „Невен“. Към първото писмо Богович е дал следната бележка: „Наскоро имахме случай да се запознаем и сприятелим с този образован сла-

---

[4] Korespondence Pavla Josefa Safarika. Vydal V. A. Francev. I. Vzajemne dopisy P.J.Safarika s ruskymi ucenci (1852–1861), cast II 91928. V Praze, c. 880.

[5] Vergleichende Lautlehre der Bulgarischen Sprache.Изследването е включено в: Grammatik der slavischen Sprachen. I.Lautlehre, Wien, 1852. Преводът на Петкович: Фонетика болгарского наречия. Журнал Министерства Народного Просвещения., ч. 76, 1852, № 10, отд. 2, с. 29–43. Вж. още: **Младенов**, М. Сл. За една малко известна характеристика на българските диалекти от Константин Петкович през 1852 г.// *Език и литература*, 1985 г. № 1, ч. 1, с. 68–75.

вянски патриот, който от месеци пътува из разни славянски страни, за да се запознае със своите братя на север и на юг; той има намерение, когато завърши набелязаното пътуване...да се посвети на славянската наука и книжевност“[6].

Дали заради Кримската война, или по други причини Петковић не става учен, а поема попрището на дипломат. Дълго време е руски консул в Дубровник, а в края на живота си в Бейрут.

Първото писмо на Петковић до Богович е датирано Грац, 29 август 1852 г.

Българинът си спомня за красотата на Загреб и неговата околност. Из града го е развел Иван Кукулевич-Сакцински. С него е посетил в Загреб и забава в „Народна дворана“, където младежта се събира да учи народни танци. Петковић пише, че макар да е бил за кратко в Загреб – никога няма да забрави гостоприемството на своите нови приятели, тяхната добра славянска душа, искрената им братска любов към него, приятелските разговори за съдбите на техните отечества.

В лицето на Иван Кукулевич-Сакцински Петковић среща политически деец, литератор и историк, представител на илиризма и един от ръководителите на хърватското национално-освободително движение. За госта българин той е и нещо повече като автор на повестта „Българин“ (1842 г.) Историкът романтик разгръща разказа си на фона на сръбските въстания и участието на българи в тях. Нарисувал е благородния образ на българина Раде, побратимен със сърбина Борутин. Раде спасява преследвания от турците сърбин. Благодарният Борутин му дава за жена хубавата си дъщеря Ясиня. Когато разбира, че Ясиня обича Тотомир, макар да е вече женен за нея, Раде ѝ връща свободата. Той не иска да живее със жена, която обича друг. След сватбята на Ясиня и Тотомир, Раде им подарява своя дом и стопанство. Свидетели на това, сватовете извикват в един глас: „Да живее българинът Радо!“ Не можем да се съмняваме, че Петковић е прочел повестта. Още повече, че в нея за българското село, в което живее Радо, е казано, че то се намира „в една красива македонска долина“. Освен това авторът е изброил имената на български царе, от които са треперели гръцки, маджарски, латински, немски войски: Шишман, Петър, Самуил, Иван Шишман.

Повестта е напълно в духа на илиризма с неговия стремеж към единство на южните славяни[7].

---

[6] **Богович**, М. „Невен“, г. I, Загреб, брой 37, 1852, с. 587–588. Цитирано по: **Спасов**, Ал. Престојот на Константин Петковић во Хрватска и Словенија во 1852 г. // **Спасов**, Ал. Нашето припознавање, Скопје, 1971, с. 21–22.

[7] **Акад. Георгиев**, Е. Люлка на старата и новата българска писменост. През погледа на славянските писатели. // „Безименни“ българи от Македония в славянската литература.

В брой 17 на „Загребски католически вестник“ от 1858 г. Кукулевич публикува статията „Няколко думи за новата българска литература“ В нея изброява четири работи на Петкович. Те са отбелязани и в описанието на библиотеката на Кукулевич. За съжаление не можахме да намерим тази статия. Нека го направят бъдещи изследователи на заслужаващото голямо внимание дело на Константин Петкович.

В библиотеката на Югославенската Академия на Науките и изкуствата е запазен екземпляр от направения от Петкович превод на повестта на Йосипина Турноградска „Борис, пръв християнски цар на българите“ с дарствен надпис на словенски, който гласи: „На господин Кукулевич-Сакцински в знак на дълбоко уважение и братска славянска любов“. В Цариград 10/22 юни 1853 К. Петкович“[8].

Пътешественикът описва и пътя си от Загреб до Грац, разказва за красивия „Каменен мост“, убеден, че славянските племена се отличават с умението да си избират за живеене най-плодородни и красиви земи. За съжаление се вижда принуден да се запита: щастлив ли е народът, който живее сега в този рай?

В края на първото си писмо до Богович Петкович е дал списък на най-известните руски списания, които излиза в „Невен“, брой 41 от 1853 г.

Второто писмо на Петкович до Богович е от Атина. Със забележка, че е малко позакъсняло, и то е публикувано в „Невен“. Сега Петкович описва втория ден на престоя си в Грац. За него той е особено важен, заради установената връзка с известния словенски илириец Радослав Разлаг. Връзката е на съмишленици, станали близки приятели.

Както пише българинът, двамата са разговаряли за славянските езици и литератури, за близки на сърцата им актуални проблеми на народите от обширния славянски свят. Разлаг и Петкович са направили дълга разходка из Грац, посетили са музея „Йоханеум“, където Петкович проявил особен интерес към минераложката, зоологическата и ботаническата сбирка. Двамата се отбили и в университета, както и в „Словенска дружба“. Тук на младите словенци преподавал университетският професор Коломан Квас. Дълбоко развълнуван, Петкович пише: „Вярвай, брате, в моето сърце има място за любов и братство към цялото човечество; аз на всеки народ желая щастие и напредък, но душата ми всякога много се радва...когато става дума за моето отечество или за цялото славянство...“. Петкович страда, че неговият народ тъне в тъмата на варварството, непознат за своите братя. „Но ние знаем – вярва той, – че отдавна разлъчени братя, когато се видят и отново обединят, ра-

---

С., Народна просвета, 1980, с. 21–22.

[8] **Спасов**, Ал. Престојот..., с. 31.

достно се прегръщат“[9]. Разлаг издава алманаха „Zora, jugoslavenski zabavnik“ за 1852 и втора книжка – за 1853 г.

За втората книжка Петкович му дава своето стихотворение „Българска девойка и неизина клетва“. (Zora, jugoslavenski zabavnik. Tecaj II. U Zagrebu tiskom i troskom Franje Zupana, 1853, s. 50–52). Под стихотворението стои бележка: „В немски Градец 18/30 август 1852“. Разлаг печата стихотворението с кирилица. За него това е стъпка към мечтаното от него създаване на общ южнославянски език. (Идеята е споделял и Петкович. Когато публикува с известни промени „Момина клетва“ в „Цариградски вестник“, той отбелязва, че стихотворението вече е излизало в Загреб, в „Зора югославянска“ на Разлаг и подчертава: „Особено за нас българи то е важно, що нашите западни братье, заедно със славянската азбука, приминават и правопис близък до наша стародавна славянщина и наша блъгарщина, и подават ни ръка за един общи книжевен всеславянски език“[10]. За отбелязване е, че в писмо до Михаил Фьодорович Раевски, дългогодишен настоятел на черквата при руското посолство във Виена, Петкович отбелязва, че „Зора югославянска“ на Разлаг той е чел още в Петербург, в дома на графиня Блудова.[11] Графиня Антонина Дмитриевна Блудова е известна със своята благотворителност, с помощта, която е оказвала на църкви и манастири в поробени славянски страни. Като консул Петкович често се обръща към нея за богослужебни книги и утвар за църкви в Дубровник и неговите околности. В Петербург в дома на Блудова са били приемани и българи, сред които Захари Княжески и Константин Петкович. Когато, на път за Атина, Петкович среща за кратко Блудова във Венеция, той я моли да прати на Разлаг руски книги.

Александър Спасов е имал възможност да чете дневника на Разлаг, който се пази в Университетската библиотека в Любляна. На 19 септември 1852 г. словенецът пише: „Сродните души в просторна Славия се разбират – дай, Боже, разбирателство и взаимност, и напредък. Г-н Стоян (?) Димитриев Петкович ме посети в началото на този месец. Добре дошли побратими...от просторна Славия“[12].

В брой 136 на „Цариградски Вестник“ от 29 август 1853 г. Петкович ще помести кратка бележка за „Зора югославянска“ и нейния издател. В

---

[9] Първото писмо на Петкович до Богович: „Невен“, г. I, бр. 41, Загреб, 1852, с. 647–649; второто писмо на Петкович до Богович. „Невен“, г. I, бр. 47, Загреб, 1852, с. 747–749. Отново по статията на **Спасов**, Ал. Престојот..., с. 24–28.

[10] Цариградски Вестник, III, № 129 от 11 юни 1853 г., с. 132.

[11] Писмо на Петкович до Раевски от Грац, от 19/31, 1852 г. В: Отдел Письменных Источников Государственного Исторического Музея (съкратено ОПИ ГИМ) – Москва, фонд 347, ед.хр. 58, л. 6.

[12] **Спасов**, Ал. Престојот..., с. 31.

началото авторът разсъждава за необходимостта българските читатели да бъдат осведомявани за книги, които печатат западните славяни, особено когато имат значение и за тях. „Зора югославянска" е сред тези книги, а нейният издател Радослав Разлаг – „...един от най-деятелните и най-способните славянски млади списатели". В неговия алманах сътрудничат: Йосифина Турноградска, бъдещият ѝ съпруг Ловро Томан, Йосиф Радониевич, Божидар Раич и др. Поезията и прозата в алманаха са написани с гореща любов към славянството. От съдържанието Петкович е отбелязал статия за Кирил и Методи, статия за глаголите, като особено е подчертал, че част от поместеното е печатано на кирилица. „Така нашите братя – завършва Петкович – показват предпочитанието си за славянската стародавна светиня, която ние – за щастие – зачувахме за себе си и за нашите братя..."[13].

На 31 август Петкович напуска Грац и отива в Любляна. Там се среща с Йожеф Блазник, с доктор Блайвайс, в Люблянския лицей и с Миха Костелиц.

От Любляна Петкович отива в Турноград при младата писателка Йосифина Турноградска, авторка на повестта „Борис, първи християнски цар на българите".

Словенската писателка е родена през 1833 г. в замъка Турн. Изграден през XIV век, той много пъти е разрушаван и възстановяван. През 1793 г. замъкът става собственост на Мартин Урбанчич, дядо на писателката. Йосипина твори в духа на романтизма, увлечена от илиризма, пише за национални герои и героини. Повестта „Невинност и сила" е посветена на Вероника Дезенишка, трагична героиня от времето на Ренесанса. На героиня е посветена и повестта „Рожманова Ленчица" за девойка, която се сражава през 15 век с турците на мястото на убития си баща. Повестта „Славянски мъченик" разказва за словака Вълко Шулек, убит от унгарците. Турноградска е авторка и на повест за албанския герой Скендербег. Повестта за приемия християнството български цар Борис е публикувана в „Зора" на Радослав Разлаг с кирилски букви.

На 16 септември 1852 г., десет дни след посещението на Петкович при Йосипина Турноградска, вестник „Slovenska Včela" публикува известие, че руският писател Палаузов е пратил на Йосипина Турноградска три свои съчинения: „Славянский элемент в Грецији", „Ростислав Михайлович, русский удельный князь на Дунае" и „Век болгарского царя Симеона". Дан на признателност към авторката на повест за цар Борис. Най-вероятно е тези три книги на работещия в Русия български историк да

[13] **Петкович**, К. Зора югославянска от Радослава Разлага, Година II. // Цариградски Вестник, № 136 от 29 август 1853, с. 159.

е занесъл на словенската писателка Константин Петкович. Повестта на Турноградска за Борис I е била позната в Петербург и Палаузов е написал за нея отзив в „Северная пчела", бр. 66, 1852 г .Ако рецензията се е появила преди Петкович да поеме на път, много е възможно да е занесъл на авторката и нея. За голямо съжаление не разполагаме с отзива на Палаузов. Не знаем и дали Петкович също не е чел повестта още в руската столица. Редица изследователи подчертават, че в периодичния печат и в архиви в Хърватия и Словения има не малко статии и бележки, свързани с пътуването на Константин Петкович. Надявам се, че, както с отзива на Палаузов, така и с тях, изследователи на Българското възраждане ще попълват в бъдеще историята на културните и литературни връзки на българите с хърватите и словенците.

От Венеция Петкович продължава по море до Атина, Смирна, Цариград и Солун. От Солун отива в Атон, където остава близо два месеца. По време на Кримската война Петкович е на разположение на руската главна квартира и на дипломатическата канцелария на южната армия. След войната става дипломат.

Константин Петкович превежда повестта на Турноградска за цар Борис първи и я публикува: „Борис, първи християнски цар на българи. Побългарена историйска приказка, писана по словенски от Йосифина Турноградска. В Цариград, 1853 г., освен превода, изданието съдържа обширен предговор с научни данни за царуването на Борис, както и сведения за авторката. Нарушавайки реда в изданието, ще се спрем най-напред на казаното за Йосифина Турноградска. То е в най-голямата си част превод на предговора, с който Радослав Разлаг е придружил изданието на повестта в „Зора югословенска". Петкович се е видял с младата писателка за кратко. Бил е възхитен от девойката, но е проявил деликатност, като не дал своя характеристика, а е превел казаното от нейния съотечественик.

„Друго значение на приказката – пише Петкович, – е че е написана от родолюбива девойка, която е сега на 20 години, тя обича славянството „и наша тъжна България". И продължава, следвайки предговора към оригинала.: Турноградска е „...вдъхновена пророчица словенска, на която писанията, производи от бистър ум и остро перо, четем с голяма сладост и удоволствие". Разлаг описва така външността на писателката: „Она имат висока постава, като млада йела, тънка йе като горска вила, имат лице духоплъно, жарны модры очи, белосветла коса, душа нежночутлива, дух и сърдце, ум и разум сас неуморни сили".

Младата девойка е усвоила широки знания в областта на естествената история, географията, смятането, земемерството и пр. Тя позна-

ва славянската, немската, древно гръцката и латинската литература. Освен словенски, немски и френски, говори сръбски и руски. Йосифина свири на пиано, пее много хубаво славянски песни. „Без ласкателство и пресилване може да се каже – продължава Разлаг, – че тази родолюбива девойка е засега чудо голямо между славянските девойки“ С толкова чужди езици и знания тя не се е отчуждила от своя сиромашки народ, както са направили много други славянски дъщери. Защо? „За то що ум и сърдце ù са живи. Нейзино обношение йе кротко и милолюдно, она йе въсхище на славянка и на ведрото ù чело, в бистрите очи может човек да видит нейзини внытрены и душевны живот, кой неуморно плетет длъбоки думы и дигат се вечно на кай небесни светоясни домыслы“. Люлката на Йосипина е била вързана под високата планина Сторжич, недалеч от стария Триглав. Там е отрасла родолюбивата девойка, под надзора на добра майка, успяла да запази своя бисер от кривите пътища, по които в наше време младежта често поема.

„Хвала, хвала да ти йе девойко мила! – завършва Разлаг – Ето за вас, млади господици, огледало вав което можете да са огледате, ако имате...в сърдце вы искрица от любов за обществено и собствено ваше добро. Раденье ваше, всички ваши трудове и мъки, историята ще забележит със златно перо на книгата от вечни живот“.

Петковић добавя: „Тия прекрасни крайни речи можеме ние да повторим и за нашите млади блъгарки и за всекиго от нас. Ако нямаме още свое у себе, нека да вземеме преглед от другите наши славянски братя, пък нека да са трудиме и мъчиме, колкото можеме, за наш род, за общо свойе добро“[14].

Петковић е подчертал не случайно, че повестта на Турноградска е „приказка“. За него е било важно да не го забравят и читатели с по-ограничени знания. Те биха могли да възприемат разказаното в приказката за достоверно. За онези от тях, които не познават добре българската история, той я проследява накратко, следвайки провереното от науката.

Започва с няколко думи за установяването, при Аспарух, на българите на десния бряг на Дунава и минава веднага към Борис. Водил много войни, той се вижда победен от византийците. Това е една от причините да приеме християнството. Дотогава българите са били езичници, покланяли се на „лъжливи богове“ – на истукани, дървета, камъни. За тези военолюбиви езичници е било трудно да приемат християнството – вяра, която учи на кротост, мир и любов между хората. Но християнството свързва народа в едно цяло, насочва към просвещение. Благодарение на него българите не само запазват езика си, но създават и

[14] **Петковић**, К. Борис, първи християнски цар на блъгарити. Поблъгарена историйска приказка, писана по словенски от Йосифина Турноградска, с. 13–15.

богата писменост, която се разпространява и у други славянски народи. На това Петкович е наблегнал особено силно. Преводачът е приел като художествена измислица разказаното от Търновградска за свети Методи като велик художник. Но е допуснал, че на път от Моравия той е минал и през България. Петкович подчертава, че роденият в Солун Методи е знаел славянски, а може и да е имал славянски произход[15].

В „Цариградски Вестник", брой 125 от 13 юни 1853 г. е поместен отзив на Христо Даскалов за преведената от Петкович повест на Търновградска за Борис, първия християнски цар на българите. Рецензентът се е опирал до голяма степен на цитираната от Петкович, а дадена от Разлаг, характеристика на авторката. „С младо въображение и увлекателен остър ум тя е разказала за минутата, в която българският апостол Методий потресъл душата на Борис, като изобразил Второто пришествие Христово". Даскалов свързва отзива си с актуални проблеми на православието и набляга на борбата между него и Рим. Методий разказва на царя какви мъки очакват грешниците, потресен, Борис, коленичи и „излива чистата си душа пред Бога". Според Даскалов повестта трябва да се нарече „историческо-религиозна приказка". Тя е необходима на всеки българин, за да знае как неговият род е приел християнството[16].

Превода на Петкович би трябвало да анализират езиковеди. Ще се опитаме да посочим само някои негови достойнства и недостатъци.

Едно от несъмнените достойнства на превода е проявеният усет за стила на оригинала. Петкович е запазил общото приповдигнато звучене, използването на лексика и синтаксис характерни за прозата на романтизма.

Няколко примера из превода, при които приемаме, че смисълът е разбран и вярно предаден. „Тия дръзни речи заденаха побожната душа на светаго Метода. Голяма жалост обли му негово сърдце, помрачи му всичките сладки надежди във него. Он весь горит за свята вяра. Но како що тъчно сас облаци покрыено небо освещават са от огнена стрела, така в нему прониде му по жалостно сърдце някоя дума, коя на един миг му премени жалост и туга".

„О, погледни каква небесна радост блескат са от лицето на тия блажени людие, кои чекаят тука заслужената си заплата. Понеже са ходили по праведни път на Господа, затова сега зимаят си заплата достойна. О, гледай вамо какъв светли жар изливат се на них, какви небеса блъскаят се в очите им, кои мило обръщат се на кай Татка от любов. Свет и блеск

[15] За Борис първи според историческата наука. „Борис, първи...", с. 5–12.

[16] **Даскалов**, Хр. Отзив за „Борис, първи християнски цар на блъгаритй". // *Цариградски Вестник*, III, № 125 от 13 юни 1853 г., с. 115–116.

и хубавина ги чакат при него, такожди веселье, безкрайна радост ще да бъдат сас них вечно...“.

„О, царе, дека искаш да бъдеш, на лево или на десно? Така прашат царя възторжено Методи, обръна са край него и виде го да стоит на колена. Не тресат му се вече ръце, стрях и трепет няма му вече на лице, очи му са обърнати на небеса, светли сълзи капят му низ образи...“[17].

Петкович не е разполагал, със словено-български или словено-руски речник. Бил е в Словения само няколко дни и едва ли е успял да пита за всичко в текста, което не му е било ясно. Затова в някои случаи пропуска думи, чийто смисъл не е разбрал. Например:

„Ni še zasvetil Bulgarom žar luči, ki se je izlila iz nebes na zemljo, da bi nas vodila skozi revno življenje, da bi nas pripeljala v naš večni dom.

Не беше огреяло за българити още оно видело, що са изли от небеса на земя, за да ни приготвит за наше вечно жилище“[18].

...da bi nas vodila skozi revno življenje – пропуснато е „за да ни води през трудния (клетия) ни живот“.

Петкович не е разбрал, че „podobe“ значи „образи“, решил е, че значи „подове“, та се оказва, че живописецът Методи е изрисувал подовете в покоите на царя.

На места преводачът се измъква: „Njich postave so ostudne, presrašni mrčesi polnije njich obleke“, т.е. „Външността им е страшна, дрехите им са пълни с ужасни паразити“.

У Петкович: „Постава им је страшна, нихно облекло – страшни дрънавици“. (Можем да допуснем, че когато пише „постава“, Петкович мисли за руското „постать“)[19].

Но съвсем не са малко пасажите, преведени добре, въпреки че са трудни. Например започващият така:

„Bog kristijanov džal nad prebivalci uboge zemlje. O'glej nebeško glorijo, ki ga obdaja, glej mogočnost, ki sije okrog njega. Njegova beseda ustvarja solnčne črede, njegov uraz jih trešči v prah in pogin...“

Бог – Бог християнски; над жителиты от тая земя. О, гледай небесна слава, що йе около него, гледай каква мощина изгледат[20].

---

[17] BORIS (Povest). На изданието на оригинала, с което разполагам, не е посочено нито кое по ред издание е то, нито къде е издадено.

[18] За превода: предадени вярно: на словенски/ на български: a) str. 87/с. 21. b) str. 90/с. 27–28. c) str. 90/ с. 28.

[19] Примери с допуснати от преводача грешки и пропуски: a) str. 85/ с. 17. b) str. 89/ с. 26. c) str. 89/с. 26.

[20] Пример за добре преведен труден текст.

Думи като: кучиня (кучета); туга (тъга); нихны (техни); на кай Бога (към Бога); вамо (насам); не са вредни (не са способни, не могат); трепет нямат му вече на лице (лицето му вече не трепери) – са примери за употреба на македонска лексика и синтаксис. Това е обяснимо. Петкович е напуснал Башино село съвсем млад. В други български области не е живял. Съвсем естествено е в превода да личи, че е от Македония.

За отбелязване е още, че на места преводачът е оставил словенски думи, възможно във връзка с разсъжденията за създаване на общ южнославянски език.

Петкович е побързал да публикува превода си в Цариград. Другаде едва ли би имал тази възможност. Така, разширена с предговор, основан на научните данни за Борис I, с изпълнен с възхищение разказ за авторката Йосефина Турноградска, с превод, в който сполучливото надделява, повестта е стигнала до българския читател. Като пръв превод от словенски на български, като начало на литературните връзки между България и Словения.

РАДОСЛАВА ИЛЧЕВА

Монументалните сюжети на руската култура

Предмет на настоящото изследване са онези сюжети на руската култура от Новото време, чиито актанти са мемориалните паметници, визуализиращи известни исторически личности.

Скулптурите в Русия са петербургски патент: в Петербург е проектиран и отлят първият руски паметник, пак там е открит първият в Русия монумент. Даже първата московска скулптурна композиция – прочутият паметник на Минин и Пожарски на Червения площад (1818 г.), е петербургско производство[1]. Впрочем, през XVIII век статуята на обществено място е невъзможна в свято пазещата средновековната рускост Москва. Православната традиция, както посочва Якобсон, сурово осъжда ваятелството като идолопоклонничество и не го допуска в храмовете си. На руска почва изкуството на скулптурата се възприемало като не- и даже антихристиянско[2]. В проевропейския Петербург шансовете му да се появи и оцелее са били неизмеримо по-високи – благодарение на самия Петър Велики. Примерите тук са много – от заселването на знаменитата Лятна градина (Летний сад) със статуи на митологични и алегорични персонажи до идеята за собствен паметник[3].

От друга страна, освен петербургски, руските скулптури в много отношения са и Петровски патент – ако се вгледаме в историята на Паметника в Русия през XVIII в., лесно ще установим, че тя, всъщност, е история на Паметника на Петър Велики. През 1716 г. императорът подписва указ за изработването на два негови монумента – конен и пеши,

[1] Негов автор е известният петербургски скулптор И. Мартос; монументът е отлят в Петербург.

[2] **Якобсон**, Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. // **Якобсон**, Р. Работы по поэтике. М., 1987, с. 173.

[3] Още през 1709 г. Петър замисля мястото на Полтавската битва да бъде увековечено чрез построяване на мъжки манастир и чрез издигане на каменна пирамида, върху която трябвало да бъде поставена отлята от жълта мед собствената му фигура в естествена големина, при това на кон (Вж. **Мозговая**, Е. Б. Образ Петра I – императора в произведениях Бартоломео Карло Растрелли. // Монархия и народовластие в культуре Просвещения. М., 1995, 3–15, с. 4)

които трябвало да украсяват новата столица. Той даже вижда и одобрява моделите им. От тях е изработен само конният паметник[4], поставен през 1800 г. пред Михайловския замък. На него руският владетел, яхнал любимия си кон Лизета, е изобразен подобно на римските цезари: с лавров венец и меч, тежки военни доспехи и римски сандали.

На този монумент обаче съдбата отрежда да бъде предшественик на първия руски паметник, който двадесетина години по-рано, през 1782 г., покорява петербургския пейзаж – най-респектиращият, най-загадъчният, най-ненадминатият по силата на авторовите послания и на въздействието си монумент на Петър Велики, дело на скулптора Е. М. Фалконе, известен повече като Медния Конник.

На самия бряг на Нева върху огромен скален къс, чиито очертания повтарят тези на вълна, страшен във великолепието си бронзов ездач е възправил в последния миг на задните крака не по-малко величествен бронзов кон, чиито копита тъпчат бронзова змия. Монументална емблема на Петербург и на руската империя, конникът е враснал в руската история, в руската менталност и бит.

Противно на предопределената статичност, паметникът е необикновено динамичен: той е различен от различните наблюдателни позиции, през различните части от денонощието, през различните сезони. Особено е впечатляващ при мъгливо и дъждовно време, когато възниква илюзията за движение. Едновременно с това той е неповторимо амбивалентен: всяка от частите на скулптурната композиция предизвиква противоположни интерпретации. Отправната точка за двойственото тълкуване е фигурата на змията – символ на злото, който в християнството устойчиво се асоциира с дявола. Агонизираща, според наблюдателната позиция откъм гърба на конника, змията от страничните ракурси се оказва жива и опасна: тя здраво е обвила крака на коня, който я тъпче – готова е да умре, но не и да се откаже от борбата[5]. Фактът, че тя е третата (и незабележима от пръв поглед) опорна точка на конната статуя, я превръща от олицетворение на преодоляните препятствия в опора за ездача. Това е една от причините рецепционната амплитуда на конника да се люшка между двата полюса – от руски герой, руски бог, покровител на града и държавата до конника от Апока-

[4] Моделът е изработен през 1724 г. от италианския скулптор Б. К. Растрели и е отлят 20 години по-късно (1744–1747) от неговия син. Въпреки че е напълно готов още през 1755 г, паметникът намира мястото си едва след няколко десетилетия.

[5] Този въпрос е великолепно коментиран от В. Н. Топоров (**Топоров**, В. Н. О динамическом контексте „трехмерных“ произведений изобразительного искусства (семиотический взгляд). Фальконетовский памятник Петру I. // Лотмановский сборник, т. 1, М., 1995, 420–462, с. 445–452.)

липсиса, че дори и до Антихриста. Статуарните стереоскопичност и амбивалентност се срещат, от една страна, с изначално присъщата на монументалното изкуство митогенност, а от друга – с митогенните залежби на визуализирана личност: най-митологизираният, демитологизиран и ремитологизиран руски владетел.

Уникалността на Медния Конник, обаче, е в неговата литературност. Надали има друго произведение на монументалното изкуство изобщо, което да е толкова обвързано с художественото слово като този паметник. В някакъв смисъл той дори е предизвестен, предизвикан от руската литература. През 1750 г., цели 16 години преди пристигането на Фалконе в Русия, М. В. Ломоносов посвещава на паметника-предшественик пет надписи. Идеята на четвъртия от тях („Зваянным образам, что в древни времена…“), че потомците ще издигнат олтар пред лика на почитания като бог от прадедите им герой[6], по същество е предчувствие за бъдещия бронзов кумир.

Пак чрез литературата, само година след откриването си, паметникът започва да се дистанцира от историческата фигура, която увековечава, за да се превърне към 30-те години на XIX в. в самостоятелен литературен персонаж. В еклогата „Трите грации“ (1783) от Е. И. Костров статуята (а не визуализираният чрез нея император!) се появява с емблематичния си жест – протегнатата към бездната десница, за да укроти балтийските вълни[7].

Получил инобитие от/в/чрез литературата, паметникът се превръща в генератор на творчески импулси за поетите и писателите. Без него не би се появила и Пушкиновата поема „Медния Конник“ – закодираното историко-философско прозрение на Поета, неговият завет към потомците. Впрочем, връзката между двете гениални произведения е реципрочна. Без поемата пък бронзовият паметник не би получил името си – заявка и доказателство за неговата изключителност.

Обвързаността на бронзовата статуя с литературата има и друго, дълбинно измерение: Медният Конник функционира в руската култура подобно на литературен текст. Върхова творба за своя автор (Фалконе), той има своя меценат (Екатерина II) и своя придирчив, понякога дребнав цензор (И. И. Бецкой)[8]. Освен това той се чете по различен начин през различните исторически епохи и в различните социални слоеве.

[6] **Ломоносов**, М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. Поэзия. Ораторская проза. Надписи. 1732–1764. М.–Л., 1959, с. 285–286.

[7] **Костров**, Е. Полное собрание всех сочинений и переводов в стихах г. Кострова. СПб., 1802, ч. 1–2, ч. 1, с. 106.

[8] Като президент на Академията на художествата И. Бецкой (или Бецки) е отговарял за строителството на паметника.

През XVIII в. конникът и конят се сливат в прекрасен кентавър, който е стъпкал олицетворената от змията завист. Този монолитен текст получава своята дискретност през XIX век, за да провокира поредица от въпроси: Кой всъщност е Конникът? Изплашен ли е и от какво конят? Враг или помощник е змията? Пак XIX век забелязва ужаса в очите на жребеца и предугажда бездната през ездача.

Разночетивността на скулптурната композиция се среща с разночетивността на Пушкиновата поема. Художественото слово подсилва вродената митогенност и увеличава сугестивните потенции на монумента. Така той става мито- и сюжетопораждащ: при едно по-внимателно вглеждане в особеностите на функциониране в руските култура и бит на антропоморфните мемориални паметници изпъква идеята, че Медният Конник е прототип не само на едноименния Пушкинов герой. Той изпълнява подобна роля и спрямо монументалната скулптура в Русия изобщо.

В Медния Конник са заложени много *паметни* сюжети, които и днес се преплитат и трансформират по причудлив начин в статуарното изкуство. Без да претендираме за изчерпателност, ще посочим най-важните и разпространените от тях.

– *Паметникът като култов обект.* Още от древността паметните места се делят по своето предназначение на култови (египетските пирамиди) и мемориални (паметниците на римските цезари). Медният Конник съвместява и двете функции, с тази особеност, че мемориалната е явна, афишира, пропагандирана, докато култовата е много добре прикрита и поради това – много силно въздействаща. Паметникът е важна част от широко мащабен и добре организиран план по възвеличаване на абсолютната монархия в Русия, за реализирането на който са впрегнати ресурсите на историографията, изкуствата, литературата. Монументална заявка за политическа приемственост с императора-реформатор, той е и шансът за Екатерина Втора да се впише в династията на Романови[9].

За целта кореспондентката на Волтер и Дидро с вещина, по-скоро характерна за шаманите в архаичните култури, отколкото за владе-

[9] Сполучливата идея за монумент на великия родоначалник се появява в един изключително кризисен за бившата германска принцеса София Фредерика Августа фон Анхалт-Цербст период – просветената императрица току-що е свалила чрез преврат непросветения си съпруг, но все пак легитимен руски император и пряк потомък на Петър Първи.
Отношенията Екатерина II – Петър I са сложни, неоднозначни, динамични. Интересни с оглед на този проблем са анализите и изводите на Вера Проскурина – вж. **Проскурина**, В. Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй – http://spb.wikidot.com/proskurina.

тел от епохата на Просвещението, организира истински култ към личността на първия император, който скоро придобива архетипните черти на Великия родоначалник. За себе си запазва мястото на първожреца, медиатора между простосмъртните и божеството, оторизирания и единствен тълкувател на висшата истина. Резултатът не закъснява – политико-героичният мит за Петър Велики, който в руската политическа митология се припокрива с мита за владетеля/държавника изобщо. В този смисъл, без Екатерина II, не би имало Петър I, или поне не в този формат, в който той присъства в масовите представи и в колективното (под)съзнание.

Централно място в култа заема визуализираният Прародител (не историческата личност![10]). Паметникът е открит тържествено на 7 август 1782 г., точно 100 години след възкачването на Петър Първи на престола. Умело съставеният сценарий внушава идеята за завръщане на царствения покойник в света на живите. Платнените декори във вид на каменна планина падат и в изумената публика се създава впечатлението, че императорът изскача с коня си от земните ядра. Той е приветстван от военен парад, в негова чест е обявена амнистия – както, например, при раждане на престолонаследник.

Предчувствието на Ломоносов за олтар пред геройския лик се сбъдва. От една страна, пред този езически олтар свещенодейства императрицата-жрица, а от друга – пред него се прекланят поданиците ѝ. Скоро след откриването на монумента един от амнистираните затворници – Иван Голиков, благоговейно пада на колене пред него (този жест ще бъде потвърден по-късно в руската литература от Н. Огарьов[11]) и дава обет да прослави изобразения там владетел. В резултат се появяват многотомните панегирични „Деяния на Петър Велики“. Замисълът за освещаването на Исаакиевския събор (1858 г.) първоначално включва, освен задължителния в този обред обход на храма, и обход на Медния Конник. Пред него литийното шествие трябвало да спре и хорът да изпее „Вечная память“. Само намесата на митрополит Филарет (Дроздов), който определил церемонията като светотатство, предотвратила това сливане на християнски и езически ритуални елементи[12].

[10] Готовият по това време Растрелиевски паметник на Петър Велики предава изключително точно облика на императора. Екатерина обаче го „бракува“ с аргумента, че не представя по подходящ начин великия монарх (Вж.: **Каганович**, А. Л. „Медный всадник“. История создания монумента. Л., 1975, с. 18).

[11] Срв. „Надменно вместе и несмело / Пред ним колено я склонил / И чувствовал, что русский был“ (**Огарев**, Н. Стихотворения и поэмы. М., 1980, с. 205).

[12] **Живов**, В. М. и Успенски, Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII веков. // Из истории русской культуры. Том IV (XVIII – начало XIX века), М., 1996, 449–535, с. 497.

Така през просветения XVIII в. в столицата на руската империя се възражда разпространеният още във Византия култ към изображението на императора[13]. Той успешно доживя до близкото минало, когато широко тиражираните паметници на вождовете на регионалния и световния пролетариат бяха място за поклонение (тържествени зарипроверки, поднасяне на венци) и за инициационни ритуали (приемане в пионерската организация, комсомола и т.н.). Те също, подобно на медния прототип, в някакъв смисъл се доближаваха до езическите кумири: примерите тук са многобройни и пресни в нашата памет.

В пряка връзка с функционирането на Медник Конник като култов обект е сюжетът за *наказания идол*. Защото един езически кумир не е обект само на преклонение: той подлежи на санкции, ако не отговори на колективните очаквания на общността. В този контекст става ясно, защо веднага след откриването си паметникът на Петър Велики бил ограден с решетка и защо специален надзирател трябвало да го пази от варварството на простолюдието. Впрочем и аристократите предявявали претенции към *кумира върху бронзов кон* (Пушкин). През 1824 година, след най-разрушителното в историята на Петербург наводнение, графиня А.П. Толстая на няколко пъти отива до Сенатския площад за да се изплези в знак на възмущение на статуята на основателя на града. Няколко години по-късно жандармът Л. Дубелт подхвърля, че конникът трябва да бъде нашибан с камшик – заради построения в неподходящи климатични условия град.

Сюжетът за провинилия се и наказан кумир придоби особена актуалност през миналото столетие. След съветския декрет „За свалянето на паметниците на царете и техните слуги" героите на Октомврийската революция изтикаха от пиедесталите знаковите за императорска Русия фигури – за да бъдат изтикани на свой ред след няколко десетилетия. Най-явно изпитаха съдбата на езическите идоли монументите на Й. В. Сталин: обект на поклонение приживе, след смъртта на вожда и развенчаването на култа към личността му, те бяха почти повсеместно разрушени.

В сюжета за наказания идол се открояват следните варианти:

– *прокудените паметници*. И тук всичко тръгва от Медния Конник, по-точно от преданието, че император Павел I искал да го отпрати от Петербург в Кронщадт. В началото на 90-те години на XX век станахме свидетели на масовото и повсеместно прогонване на политически не-

[13] Във Византия при възшествието на нов император в провинциите се изпращали негови портативни статуи и бюстове. Те били прекарвани по улиците в съпровод на флейтисти и войници, а населението се хвърляло по очи при преминаването им. (**Bréhier**, L. et Batiffol, P. Les survivances du culte impérial romain. Paris, 1920, 61).

удобните паметници. В Москва, например, много от тях уж временно бяха откарани в района на Централния дом на художниците. Постепенно там започнаха да пристигат всякакви ненужни статуи. Така възникна прочутият днес Парк на скулптурите, където бюстовете на съветските ръководители кротко съжителстват с изображения на приказни персонажи и др.

Преместването на монумент по политически причини може да отвори стари рани и да предизвика нови конфликти. Това показаха събитията от 2007 г. с главно действащо лице малинският Бронзов войник, които за дълго приковаха общественото внимание в Русия и Естония[14].

– *екстрадираните/унищожените паметници.* Побългаряването на руските монументални сюжети не е предмет на това изследване, но нека припомним за табелката с надпис на руски език „Хочу домой!", която беше закачена на паметника на Ленин в центъра на София. Впрочем, в последно време разрушаването на паметниците се предпочита пред екстрадирането им. Така например, грузинските власти отказаха да предадат на Русия Паметника на съветските воини в Кутаиси и го събориха.

Сюжетите за прокудените и екстрадираните паметници имат своите реплики: сюжетът за *клонирания паметник*[15] и сюжетът за *завърналия се паметник*[16].

– *осквернените паметници.* Спрямо Медния Конник този сюжет е подсказан от градския политически фолклор и е регистриран в Гоголевия „Шинел", където се разказва „вечният анекдот за коменданта, на когото съобщили, че е клъцната опашката на коня от Фалконетовия монумент"[17]. Примерите с оскверняване на паметници са многобройни и разноспектърни – от заливане с боя до осакатяване и нерегламентирано взривяване. Най-често актанти в този сюжет са паметниците на Ленин. Той е взривяван в Рязан, в Луганска област (Украйна), а през април 2009 г. при взрив значително пострада културният му монумент до Фин-

---

[14] Действията на Естония по демонтиране на паметника и преместването му от хълма Тинисмяги в центъра на Талин, на градското военно гробище, срещнаха протестите на рускоезичното население, в резултат на които около хиляда души бяха задържани, 150 – ранени, а един загина. В Русия те предизвикаха многочислени митинги, бойкот на естонски стоки, открити писма на редица общественици, хакерски атаки и т.н.

[15] Имам предвид издигането на руска територия на копия на „репресирани" паметници: живеещите близо до Сочи етнически естонци изявиха желание в селището им да бъде открито копие на Бронзовия войник, а грузинското землячество в Москва предложи да поеме част от разходите по възстановяване на кутаиския мемориал на хълма Поклонная гора в руската столица.

[16] През 1996 г. холандското правителство подари на Петербург копие на паметника „Царят-дърводелец". Така разрушеният по съветско време монумент, увековечаващ Петър Велики в Саардам, се върна на мястото, където е бил издигнат през 1910 г.

[17] **Гоголь**, Н. В. Сочинения в двух томах. М., 1975, т. I., с. 540.

ландската гара в Петербург. Неведнократно са оскверняване паметниците на Иван Франко в Одеса, на Екатерина Втора в Севастопол, на Петър Велики и на Пушкин в Полтава – като място на украинските националисти за компрометирания чрез поемата „Полтава" хетман Мазепа. При тези действия идеологията се преплита с вандализма, а политическият протест – с архаични по произхода си рецидиви в модерната епоха[18].

Друг значим статуарен сюжет, породен от Медния Конник, е за статуята – *покровител на града (genius loci)*. Пряко произведен от този за паметника като култов обект, той е транслиран в масовото (под)съзнание още чрез литературата на XVIII в. Ако в споменатата вече еклога „Трите грации" на Е. Костров Конникът забранява на вълните да тревожат съня на новороденатa внучка на Екатерина II, то 10 години по-късно, в одата на В. Петров „За тържеството на мира. 1793 година" той заявява, че щастието на императорския дом зависи от непоколебимостта му върху постамента[19].

В тежки за Русия дни се ражда най-популярната и литературно усвоена легенда за Медния Конник, в която мнозина виждат подтик[20] за едноименната Пушкинова поема. По време на Отечествената война от 1812 г., изплашен от практиката на Наполеон да пленява паметниците на културата в победените градове, Александър I заповядва да започне подготовката за транспортиране на статуята в една от отдалечените губернии. Тогава императорът (според други версии: княз Голицин, К. А. Булгаков, някой си майор Батурин, някой си майор Бахметев) няколко нощи подред сънува странен сън. В него Медният Конник слиза от постамента си и отива в резиденцията на императора, за да му каже, че, докато той стои на мястото си, в града няма да влезе вражески войник.

Легендата е припомнена по време на Втората световна война. Разказват, че през 1941 г., когато Петербург-Ленинград бил обсаден от армиите на вермахта, според плана за евакуация на паметниците, Медният Конник трябвало да бъде потопен на дъното на Нева. Всичко било готово, когато някой от присъстващите си спомнил за легендарния сън

---

[18] Само по този начин може да бъде обяснено оскверняването на безобидни статуи, като тази на Андерсеновата русалка в Копенхаген – многократно заливана с червена боя, обезглавявана, хвърляна във водата и т.н. В българската практика пък има случай, когато паметникът се оказва в позицията на монументална кукла за политическа вуду магия. На 3 март 1953 г. група младежи-анархисти взривяват паметника на Сталин в Борисовата градина в София, а два дена след това вождът умира (*Ретро*, 2 – 8.VII. 2010, с. 8).

[19] **Петров**, В. Сочинения, т. I-III, СПб., 1811, т. II, с. 11.

[20] Някои учени обосновават обратната връзка, а именно, вторичността на легендата спрямо Пушкиновия „Меден Конник" (**Осповат**, А. Л. и Тименчик, Р. Д. Печальну повесть сохранит..., М., 1987, с. 118–124.)

от предишната Отечествена война. Разказът направил толкова силно впечатление, че било взето единодушно решение паметникът да остане на мястото си – защитен с чували пясък и поставен в дървен калъф.

Статуарният сюжет за *genius loci* е отразен и в блокадната поезия. П. Антоколски призовава Медния Конник да застане на стража с простряна ръка, а В. Шефнер го вижда сред защитниците на Пулковските възвишения[21].

Изпитанията на 900-дневната ленинградска блокада активират заложбите на *genius loci* и при други статуи – все на прославени военачалници. Според мълвата, Ленинград нямало да бъде превзет, докато немски снаряд не уцели паметника на знаменития пълководец от XVIII в. Суворов и паметниците на не по-малко знаменитите пълководци от 1812 г. Кутузов и Барклай де Толи, които даже не били защитени с пясък. Те устояли на атаките и заедно с Медния Конник запазили града през най-страшния и драматичен период от историята му.

Следващият монументален сюжет е свързан с възприемането на Медния Конник като *живо същество*. Той определено е привнесен от поезията на руския класицизъм, която през XVIII в. оживява бронзовия император[22]. В руслото на този сюжет са и парадът, и амнистията по повод откриването на паметника, както и отношението на някои от императорите към него. Например, при все че се прекланял пред великия прадед, император Павел I мразел бронзовия конник почти толкова, колкото и царствената си майка – Екатерина II: той се колебаел между преместването му в Кронщадт и претопяването му. Подобно било и отношението на император Николай I, което несъмнено рефлектира в цензурирането на едноименната Пушкинова поема. Днес паметникът в някакъв смисъл е жив за курсантите от Военно-морското училище в Петербург, които намират начин в нощта преди дипломирането си да му сложат униформена яка. Признаци на живот подава и споменатият вече паметник на А. В. Суворов: минаващите покрай него войници винаги му отдават чест[23].

Сюжетът за паметника като живо същество има своя антоними-

---

[21] Сведенията са по: **Раков**, Ю. А. Вокруг Медного всадника. СПб, 1999, с. 68.

[22] Първоначално одушевяването на статуята е само художествен похват. Постепенно, обаче, този похват преминава в реториката и политиката, а поетите като че ли се поддават на създадената от тях самите хипноза. Така например, в ръкописите на поета Державин е запазен едносложен надпис към монумента – „Жив". Сенаторът Державин пък е смятал да се позове при обсъждането на мира с шведите на Медния Конник, който стене и моли да бъде спасена славата му. (**Державин**, Г.Р. Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1868–1880, т. 7, с. 217–218).

[23] **Синдаловский**, Н.А. История Санкт-Петербурга в преданиях и легендах. СПб., 1997, с. 169.

чен вариант – *живият паметник*, т.е., заемането на мястото на статуя. Първият документиран случай е от 40-те години на XIX в. и сякаш е излязъл изпод перото на Гогол. Тогава някой си чиновник Тимофеев се качил на пиедестала на Медния Конник и се опитал да смъкне ездача от коня. На пристигналите полицаи обяснил, че той е истинският Петър Първи, чието място е заето от някакъв си истукан-самозванец. Оказало се, че е душевно болен. В лудницата, където го закарали, започнал да буйства. От Тимофеев се заинтересувал самият император Николай I и дори изпратил при него придворния лекар – знаменития Н.Ф. Арендт. Тимофеев през цялото време викал: „Дайте ми да яхна медния кон!". По указание на Арендт и със съгласието на Николай I (който иначе остро реагирал срещу всичко, което според него по някакъв начин накърнявало достойнството на великия прадед!) било направено и боядисано с подходяща боя копие на коня на Медния Конник. Това успокоило Тимофеев. Кризите му преминали и той кротко прекарвал по цели дни върху бутафорния кон, наметнат с болничен чаршаф, в монументалната поза на бронзовата статуя[24].

Сюжетът „човек на мястото на паметник" днес се реализира в анекдоти като този за начинаещия поет, който заместил Пушкин на пиедестала на паметника му[25], и в действителността. Така например, през месец май 2007 г. мястото на прокудения от центъра на Талин Бронзов войник за двадесетина минути беше заето от жив паметник – човек, облечен в съветска армейска униформа от времето на войната[26].

Противоположен на току-що разгледания сюжет е този, в който Медният Конник се проявява като *зловреден дух*. По наше мнение той е и най-литературният, най-повлияният от Пушкиновата поема, в която е разкрита подмяната на реалната историческа личност от бездушен и опасен Двойник на покойния Петър I[27]. Анимираният чрез официозните литература, изкуство, идеология, обществени практики император в Пушкиновата интерпретация не е genius loci, а езически кумир

---

[24] **Либрович**, С. Ф. История Медного всадника. Петроград. М., 1916 , с. 86.

[25] Отива един начинаещ млад поет една нощ пред паметника на Пушкин и започва да чете стиховете си. Изведнъж чува: „Приятел, ще постоиш ли вместо мен петнадесетина минутки?" – „Ама, разбира се, Александър Сергеевич, няма проблеми". Качва се на пиедестала. Стои цяла нощ, а Пушкин все го няма. Начинаещият автор отива в милицията за да съобщи за изчезването на поета. Там го питат: „Един такъв кадрав, с бакенбарди ли? Ми че той е в ареста – цяла нощ тичаше из града, хващаше гълъби и .... върху главите им" (**Мазур**, С. Прогулки с памятником Пушкина. – http://kukformat.spb.ru/rus/main.php?id=6&sub=29).

[26] http://www.rambler.ru/news/world/balticstates/10413330.html.

[27] Вж. по-подробно: **Илчева**, Р. Метаморфозы Медного Всадника. // Московский пушкинист, VII, М., 2000, с. 54–65.

с вредоносна за живите магическа сила. Чрез поемата-завещание поетът изразява своите опасения от последиците при обожествяването на Владетеля (респ., държавника) – опасения, които бяха потвърдени от руската история на XX век.

Градската легенда, захранвана и от преданията за императора-антихрист, поддържа амплоато на статуята като зловреден дух: уж в полицейските архиви от XIX в. се пазели отчети за събирани около Медния Конник трупове с размазани глави[28]. Днес horror сюжетът за Медния Конник като зло инфернално същество се дописва в съобщенията на мас-медиите за паметници-убийци. Паметникът на съветските воини в Кутаиси, за когото вече стана дума, отведе със себе си в отвъдното майка и дъщеря[29], а в белоруското село Уваровичи паметникът на Ленин уби 21-годишен местен жител[30].

Медният Конник генерира и такъв често срещан в миналото пък и днес сюжет като този за *трансформирания паметник*. Тук вариантите са изключително пъстри. Екатерина II *преотстъпва* на Петър I правото си на паметник: решението за бъдещия монумент е отговор на предложението на група сановници за паметник на самата императрица. Павел I *подменя* паметника на изпадналия в немилост пълководец Суворов с изработения от Растрели паметник на Петър Велики. Подареният на Петербург от З. К. Церетели 6-метров бронзов Петър Първи пред хотел „Прибалтийски", според зложелателите на скулптора, всъщност бил *преиначеният* Колумб – подарък, който американците не пожелали да приемат заради огромните разходи по транспортирането му. Примерите могат да бъдат допълнени с *преоблечените паметници*: през последните години се появи модата преди Нова година паметници на известни исторически личности (Петър Велики и градоначалникът Митрофан Клюев в Липецк, уралският майстор в Челябинск, Юрий Долгоруки в Москва) да се дегизират като дядо Мраз.

Тази статия не претендира за изчерпателност и завършеност: нашето всекидневие постоянно обновява, конкретизира, разширява, преработва паметните сюжети, зададени в руската култура от Медния Конник. Част от тях по ред причини не бяха привлечени. Преднамерено се отказахме и от коментар на българските им конкретизации, въпреки че тук лесно биха си намерили място и незатихващите спорове около пловдивския Альоша, и неотдавна префасонираните като герои от аме-

[28] http://www.senav.net/nepoznannoe/1403-prizraki-stolic.html.

[29] Вж. http://www.vesti.bg/?tid=40&oid=2651251.

[30] Младежът се опитал на увисне на ръката на бетонния вожд, но паднал. В същия миг върху него рухнали части от монумента.

рикански комикси фигури от паметника на Съветската армия в София, и изчезналите по посока приемните пунктове за цветни метали монументални персонажи – все факти, които навеждат както на размисли относно универсализирането на гореразгледаните сюжети не само на територията на бившия Съветски съюз, но и в бившите социалистически страна, така и относно рецидивите на архаичния тип мислене в модерната епоха.

По хода на изследването стана ясно, че основните монументални сюжети, породени от Медния Конник, са инспирирани, подпомогнати, потвърдени от руската литература от XVIII–XX в. Останалите пък са техни производни. Тази литературна обвързаност е от изключително значение за неоспоримата уникалност и актуалност на Медния Конник – без нея той щеше да си остане локален културен феномен и, подобно на конния паметник на великия курфюрст в Берлин, щеше да препуска само в градските легенди. Именно благодарение на литературната си обвързаност от *прототип* за монументалната скулптура в Русия, той в много отношения придобива стойността на *архетип* спрямо антропоморфните мемориални паметници.

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

Българските превъплъщения на Шатобриан

Да кажем, че Франсоа Рене дьо Шатобриан е неизвестен за българските читатели ще бъде невярно, но за поколенията до 1944 г. той е преди всичко автор на три малки повести, които неизменно биват възприемани от критиката във възпитателната традиция на Жан Жак Русо и на Бернарден дьо Сен Пиер. Противоречивото отношение на френската общественост, силно подразнена от субективността на неговите „Спомени от отвъдното", оказва влияние и върху нашите тълкуватели. Дори в „Българска енциклопедия" на братя Данчови четем за „надменността и мнителността на големия романтик и бретонски благородник" (т. 2, с. 1691). Затруднения за рецепцията представляват и други сериозни фактори: Шатобриан е дълбок мислител и блестящ стилист, неговият витиеват стил, описателната му мощ и своеобразният колорит на оцветеното му с архаизми слово са тежка бариера за неопитните преводачи.

И все пак, двайсет и една години след смъртта му, в Цариград, в печатницата на в. „Македония" се появява първият значим опит за интерпретация на Шатобриан на български. Скромното томче от 64 страници се нарича „Последній абенсераж" и е издадено от Петко Рачев Славейков. На титулната страница четем:

> За превода на тази прикаска ний има да благодарим на Негова милост господина А. Д. Пюскюлиева, наши са само дребни некои поправки и преводът на песните в него.

Годината е 1869 – три лета преди да се появи на бял свят най-хубавата поема на твореца, „Изворът на белоногата". Не оспорвам влиянието на спомените „за дивната чешма край Харманли и легендите, разказвани му там от местните жители"[1], но мисля, че, докосвайки се до този забравен превод на Шатобриан, прибавям нови нюанси към темата за генезиса на Славейковата поема.

Изборът на повестта несъмнено е предизвикан от съпричастие към ориста на абенсеражите, които трябва да напуснат красивата си родина Гренада и да живеят в изгнание. Великолепни страници са посветени

[1] Вж. **Жечев**, Т. Българският Великден или страстите български. С., 1976, с. 425.

на мъката на прокудените, но не по-малко интересна е и разказаната от Шатобриан необикновена любовна история. Ще я усетите от един характерен цитат, който същевременно дава и точна представа за умението на преводача:

> Най-после Бланка падна в една дълбока страст, страст таквази, която имаше и нещо невъзможно, любов към един друговерец, един мавр, един непознат, видеше ù се като странно нещо, това дето тя не бе взела никакво привардване и предпазване срещу злото, което сега бе взело да прониква в жилите ù, но щом като усети ударите му, тя прие това зло като съща испанка.

Историята за невъзможната любов, за различията на верска основа несъмнено отдавна е занимавала Славейков, който неочаквано я открива в текста на френския романтик. Но особено интересни за него са били включените в структурата на текста романси, най-вече поетичният разказ за „царят" дон Жуан, който се опитва да прелъсти красивата и горда девойка Гренада. Тук се срещаме с огледалното изображение на конфликта от самата повест и достигаме до почти същата ситуация, която по-късно ще намерим в „Изворът на белоногата". За да спечели красавицата, благородникът от друга кръв ù предлага „хубави премени, / ситен, дребен бисер", но тя е непреклонна: „Аз премени имам, / скъп и гиздав пояс,/ хубави дечица". Още по-близко сме до атмосферата на гениалната българска поема, когато четем:

> Ах, какъв сладък спомен е в мене
> за онуй мило, прекрасно място,
> дет` сме родени, о, моя сестро!
> Ах, какви бяха хубави дните
> у нашта Франца! Бащино мила!
> Бъди ти моя любов безкрайна!

Несъмнено през времето до есента на 1872 и зимата на 1973 г., когато създава „Изворът на белоногата", Петко Рачов Славейков ще натрупа и много други усещания, но срещата му с романтичната стихия на Шатобриан е съдбоносна. Неоспорим е и поетичният му и преводачески талант. Никой друг от преводачите на „Последният абенсераж" не е успял да постигне ритъма и духа на романса, за да възпее мелодично подвизите и нежната любов на Сид към неговата Химена:

> Готов да потегли към бряг африкански
> Сид добре обръжен в храброст си блестеше,
> на звонка китара, пред свойта Кимена,
> пееше таз песен, вдъхната от слава.
> Кимена му каза: Иди бий се с маврът,

от боят върни се славен победител.
Аз тогаз ще вярвам, че Родриг ме люби,
ако заменеше любовта със слава.

„Последният абенсераж" още три пъти е представяна на нашите читатели: през 1918 г. от преводача Стоян Атанасов („Последният Абенсераж", София., изд. „Стоян Атанасов", приложение на библиотека „Маяк", с. 64); през 1919 г. от Михаил Димов („Приключенията на последния Абенсераж", Стара Загора, Библиотека „Везни", 60 с.); от Димитър Симидов през 1940 г. („Приключенията на последния Абенсераж", поредица „Библиотека за всички" на изд. „Игнатов", 61 с.), а през 1926 г. е печатана и като подлистник във вестник „Мир". Стоян Атанасов няма особени претенции в полето на поетичния превод: той е далеч от усещането за ритъм на Славейков:

Преди за африканский бряг да мине,
Сид храбрий, бляскаво въоръжен,
изпе таз песен мила пред Химена...

Симидов прави опит дори да римува, но несъмнено му е чужда мелодиката на испанското романсеро:

Преди за африканский бряг да тръгне,
Сид храбрий, бляскаво въоръжен,
изпя таз песен пред Химена
от чест и обич вдъхновен...

При всички преводачи забелязваме сериозни затруднения в неравната борба с дългите, емоционално оцветени и елегантни фрази на Шатобриан. Трудно е да се избягнат повторенията, още по-трудно е да се намери верен ключ към оркестрацията на бушуващите драматични чувства. Несъмнено е и, че Симидов отлично е познавал превода на Стоян Атанасов, така че се е задоволил не с препревеждане, а със стилова редакция на предшественика си. Характерен пример можем да приведем с вече познатия ни пасаж, посветен на страстта на Бланка. Промените, които Симидов внася в текста на Атанасов отбелязваме в скоби:

Бланка се видя скоро увлечене (Скоро Бланка се видя увлечена) от дълбока страст, тъкмо за това, че мислеше, че е (й е) невъзможно да изпита такава (подобна) страст. Да се влюби (да обикне) в един неверник, в един мавр, в един чужденец ѝ се виждаше така чудно (невъзможно), че тя не взе никакви мерки против злото, което захващаше да прониква (бавно започна да прониква) във вените ѝ; но щом съзра (веднага щом видя), че е поразена от злото, тя го посрещна като истинска испанка.

Шатобриан е от писателите, чиито имена сравнително рядко се сре-

щат и в българския литературен печат. Доста скромно е представен той например в „Христоматията“ на Иван Вазов и Константин Величков. В издадения през 1884 г. Първи том е включено есето „Полето на Рим“. В друга известна „Христоматия“, тази на Костов и Мишев (от 1900 г.), също в първия том, на две-три страници откриваме два кратки откъса от „Спомени от отвъдното“ – „Една нощ в пустините на Новия свят“ и „Ниагарский водопад“. Към знаменитите мемоари през 1906 г. поглежда и списание „Виделина“, но това също е инцидентна публикация (г. IV, кн. 8, с. 164), която за съжаление не предизвиква никакъв отзвук сред читателите.

Прозата на Шатобриан е трудно смилаема за младото българско общество, което е доста отстранено от драматичните политически и естетически спорове, в които участва романтикът. Всъщност той се оказва особено близък единствено за тесен кръг от високообразовани духовници, които виждат в него титаничен религиозен мислител. Изразител на тази прослойка от българската интелигенция става бившият скопски митрополит Теодосий, който през последните пет години от миналия век къртовски работи над превода на гениалната поема в проза „Мъчениците или победата на християнската религия“. Неговият невероятен за онази епоха труд вижда бял свят през 1900 г., издаден е луксозно в печатницата на Иван К. Цуцев. Когато разгръщаме тази прекрасна книга, не е трудно да се убедим, че тя е едно от най-представителните за книгоиздаването ни по онова време начинание: великолепна хартия, портрет на автора, абсолютно пълен превод на едно епично произведение, което според всеобщото мнение на специалистите най-съвършено характеризира стиловите и художествените особености на Шатобриановото творчество.

Митрополит Теодосий твори (това е най-точната дума за извършеното от него) с пълно съзнание за възвишената мисия на преводача и за професионалния му дълг. Той не е просто любител, който е открил интересно произведение, а блестящ познавач на цялото Шатобрианово дело. Притежава и познава в детайли две оригинални пълни събрани съчинения на френския класик: едното от 1831 г. – в 31 тома, а другото от 1938 г. – в 28 тома; и двете парижки). Първите седем страници от българското издание са посветени на биографията и на анализ на творчеството на Шатобриан. Преводачът поставя най-високо трактата „Духът на християнството“, нарича го „едно от ония умствени произведения, които представляват епоха в историята на литературата“. Оценките му за „Атала“ и за „Рене“ ще цитираме по-късно, за да си обясним особения интерес на нашите издатели и читатели към тези две по-

вести, илюстриращи определени идеи от „Духът на християнството". Теодосий съобщава подробно творческата история на „Мъчениците" и изтъква значимостта на „гигантското сравнение между езичеството и християнството, между древногръцката и християнската митологии". Преводачът не се впуска надълго и нашироко в теологични спорове, които всъщност продължават и до днес – по отношение на дълбочината на християнската вяра на Шатобриан. Мнозина капацитети го обвиняват, че възпява далеч по-убедително езичеството, че в писанията си не успява да скрие преклонението си пред красотата на древната митология. Но задачата на митрополит Теодосий е съвсем различна. Той не само превежда целите 24 книги на капиталния труд, но и прилага 187 страници с бележки. Една част от тях са взети от обясненията към събраните съчинения, но и много са плод на личните издирвания на митрополита. Така по същество той е автор на първата българска енциклопедия по антична и римска митология и библистика. Самият превод – общо 527 страници голям формат – успява да ни даде учудващо вярна представа за тежкото, тържествено и стилизирано слово на поета. Еднакво добре са предадени лиричните и философските епизоди, точно са разчетени архаичните словосъчетания. За пример ще приведем едно впечатляващо описание на епохата на император Диоклетиан, в която се развива действието на поемата в проза:

> Градовете бяха поверени на невежи и безкнижни военни съдии, които нищо друго не знаеха, освен да издават смъртни наказания. Приставите правеха най-строги претърсвания и обиски, за да намерят богатствата и другите имоти на поданиците: измерваха земята, преброяваха кориите на лозята и дърветата, и прекарваха в списък всякакъв вид добитък... За да не би да е скрил някой нещо от имането си от ненаситността на императора, принуждават, със силата на мъченията, децата да правят доношения срещу родителите си, робите против господарите си и жените против мъжете си.

Трябва да се съгласим, че наистина езикът на митрополит Теодосий е образец за интелигентна българска реч, за тънък усет за развойните процеси в лексиката и граматиката. „Мъчениците" спокойно могат да бъдат представени (с не особено сложна редакция) и на съвременния български читател, който едва ли би разбрал, че с него разговаря един наш одухотворен сънародник от началото на предишния век. Поради тежката проблематика на творбата, а вероятно и поради усложнената, стилизирана реч, книгата не получава дължимата популярност. Тя остава в сянката на бестселърите от онова време, сред които са „Клетниците" и останалите романтични романи на Юго.

И все пак Шатобриан добива известна популярност у нас. То е най-вече заради двете му вълнуващи повести „Атала“ и „Рене“. Митрополит Теодосий открива популярността на „Атала“ и „живото описание на двама любящи се съпрузи, които, заточени, се скитат в едно уединено и пусто място... и в трогателната картина на любовните смущения“. Още по-интересен е анализът му на „Рене“, в която преводачът открива „ново за французите чувство... онова стремление към безконечността, което гризе сърцето... безпределното и безпредметно безпокойствие, смущението на една душа, която... дири несхващаем идеал“. Несъмнено в литературното ни развитие и в очакванията на читателите съществува огромен, нереализиран романтичен потенциал, който се насища с лесните за възприемане и изпълнени с мистична красота кратки творби на Гьоте, Шилер, Шатобриан. Почти такова е и личното обяснение на първата преводачка на „Рене“ Радка Василева, която през 1895 г. пише:

> Той откри тънките страни на човешката душа, описа индивидуалните мъчения, произлезли от разногласието между личните помисли и обществените наредби и показа как високите полета и идеали жалко се разбиват всред грозната реалност.

Повестта е отпечатана в „скоропечатницата „Българско знаме“ в Сливен, а е преведена в Кюстендил през октомври 1895 г. Преводачката осъзнава колко е трудна задачата ѝ, в предговора си тя изтъква своето старание и се възхищава от „възвишения, хармоничен и прост същевременно език на Шатобриан“. Тя несъмнено притежава богата култура, но и е много трудно да предаде дълбокия смисъл на философските построения. Ето един показателен пример:

> Уединението е лошо за този, който не живее с Бога; то удвоява могъществата на душата и в същото време ѝ отнема предмет за работа.

Това изречение спъва и много от следващите преводачи на повестта. През 1898 г. в поредицата „Библиотека за прочит“ на издателство „Ив. Г. Говедаров“ двете повести са обединени в едно томче, преведено от К. К. Преводачът недолюбва автора, твърди, че „Спомени от отвъдното“ са голямо разочарование, тъй като били изпълнени „с егоизъм и досада“. Но и той не е разбрал по-добре смисъла на философската идея:

> Уединението е опасно за ония, които не живеят с Бога: то удвоява душевните сили, като им отнима в същото време всякакъв предмет за работа.

Историята на преводното изкуство е и история на духовното израстване на една нация, на нейните усилия за богато изразяване, за истинско себепознание. В този смисъл следващият преводач на Шатобри-

ан прави крачка напред. Неговият труд излиза в поредицата „Популярна библиотека“ под номер 75–85, издание на книжарница П. Кънчев, Шумен. Отново „Атала“ и „Рене“ са събрани заедно, а името на преводача е Моско Московв. Той прави в предговора си следното уточнение:

> В превода си аз се придържах до оригинала, за да се видят свойствата на езика на моя писател и ако някой пожелае да си помогне да учи френски и да има превод, близък до оригинала. Да простят читателите за това.

Наистина има за какво да му прощават, защото и той не намира сили да отгатне какво ще рече енигматичния израз „предмета на работа“.

Най-после през 1918 г. преводачът Ален Младенов успява да разчете вярно посланието на оригинала. Неговият труд излиза под номер 1 в поредицата „Всемирна литература“ на книгоиздателство „Живот“ (собственик – Георги С. Шопов). Това е превод само на „Рене“, който се ползва с голям обществен успех и още през 1919 г. е представен във второ издание. Ето как Младенов интерпретира изречението-спъни камък.

> Самотността е вредна за оногова, който не живее сред нея с Бога: тя удвоява силите на душата, като същевременно им отнема всяка възможност за приложение.

И тук фразата е тромава, но поне смисълът е близо до вложения от Шатобриан. За последен път „Рене“ се появява през 1940 г. в прочутото издателство „Игнатов“, в поредицата „Библиотека за всички“, № 152, в превод на вече познатия ни Димитър Симидов (с послеслов от Цветан Минков), който явно винаги, когато е имал възможност, се е запознавал с работата на предшествениците си. Симидов дава следното тълкуване на сложната фраза:

> Самотата е нещо лошо за този, който не живее с Бога: тя удвоява могъществото на душата, като ѝ отнема в същото време всякакъв повод да се прояви.

Подобна е одисията и на „Атала“. През 1896 г. тя е преведена от А. Попов за едно Свищовско издателство (печатница Паничков). Две години по-късно я откриваме във вече цитираното издание на двете повести от 1898 г., в превод на К. К. (зад тези инициали се крие Крум Камбосев). Ще приведем доста характерна за стилистичните му затруднения фраза:

> Любовта не се простира там, където червеите владеят... Ако би някой се върнал в живота, няколко години подир смъртта си, съмнявам се, че ще погледнат на него с радостно око даже ония, които са най-много сълзи пролели за него.

Стопанинът на издателство „Живот“ Г. С. Шопов сам се заема през 1906 г. с превода на „Атала“. За да внуши на читателя търсената от автора визия, той решава да опрости езика и се получава следното:

Любовта е силна до гроба... Ако човек се върне на света няколко години след смъртта си, аз не мисля, че биха му се зарадвали ония, които по-рано са го обичали.

Моско Москов през 1918 г. пък решава да следва отблизо слога на романтика:

Любовта няма власт над червеите, които разядат гробния ковчег. Ако някой човек се върнеше на света няколко години след смъртта си, съмнявам се дали биха му се радвали така същите, които са пролели най-много сълзи над неговия гроб.

Както се казва – вярно с оригинала, но тромаво, атмосферата и елегантността са изчезнали. Последен опит да намери съответните конструкции, необходими за да се преведе на чужд език очарованието на оригинала прави през 1940 г. Димитър Симидов (Книгоиздателство „Игнатов“, поредица „Библиотека за всички“, № 153):

Там, дето червеите владеят, любовта не се простира до там...

Не е необходимо да продължаваме, защото нататък е все така спънато и тромаво.

След 1944 г. Алфонс дьо Шатобриан е обречен на забвение. Критиците марксисти категорично го причисляват към „реакционните романтици“, надсмиват се над религиозните му представи. За неговото епохално дело издателите ще си припомнят едва в годините на промяната и забележителната преводачка Лилия Сталева ще посвети дълги години на капиталното му творение, гениалния трактат „Геният на християнството“. Тази пророческа книга се появява в библиотека „Касталия“ на издателство „ЛИК“ през 1995 г. и веднага намира жадните за духовни прозрения на християнския мислител читатели. За преводаческото изкуство на Лидия Сталева, тази наша интерпретаторка не само на големите романтици, но и на творци от ранга на Марсел Пруст, може да се напише специална студия. Сблъскала се е с хиляди трудности при работата над тази истинска библия на романтичните идеи, в която Шатобриан свободно ни развежда от век на век. Какво ли няма в нея: екзотични зоологически термини (в книгата „Съществуването на Бог, доказано от чудесата на природата“), компендиум на древните митологии, поетични обяснения на църковните ритуали, изследване на гробниците, йерархия на духовенството и описания на военните рицарски

ордени... Всяка страница може да бъде преведена след извършването на десетки справки, повечето от които дори отсъстват от традиционните енциклопедии. Но и това не е всичко, защото цялата тази терминологична вихрушка е оплетена в мрежите на неподражаемия стил на Шатобриан. Лилия Сталева е преодоляла всички капани на текста, тя е извършила истински художествен подвиг, представяйки ни адекватен на оригинала български превод на „Геният на християнството".

Голямата задача на бъдещето е до нашия читател да стигне и гигантската „отвъдна" изповед на романтика, който в продължение на десетки години пише за потомството своите спомени – грандиозна енциклопедия на френския живот от XVIII и началото на XIX столетие. Така че, нека се надяваме неравномерната до наши дни рецепция на Франсоа Рене дьо Шатобриан да се увенчае с нова, прекрасна глава.

ЕМИЛИЯ СТАЙЧЕВА

Портретите на Ленау в лириката на Пенчо Славейков и Теодор Траянов в междутекстов диалог

Австрийският поет Николаус Ленау (Николаус Нимбш фон Щреленау, 1802–1850) като лирически герой в поезията на Пенчо Славейков и Теодор Траянов е пример за наднационални междулитературни отношения и онагледява със своята тематика присъствието на българско модерно изкуство в европейски контекст.

Пенчо Славейков публикува стихотворението „Успокоения", посветено на Ленау, през 1892 г. в списание „Мисъл"[1], след което го включва във всички издания на „Епически песни"[2]. Теодор Траянов представя своето стихотворение за Ленау „Колесницата на безумния" през 1928 г. в списание „Хиперион"; през 1934 г. го включва в антологията „Пантеон".

Стихотворение-портрет не означава строга литературна форма. Тълкуваме го като лирически израз на отношението на един автор към друга личност, в този случай към друг поет. „Духовната" среща между двамата е маркирана едновременно от дистанция и вживяване в един друг живот и друго творчество. В споменатите стихотворения-портрети се преплитат две култури, „собствената" и „другата", с което се явяват израз на междукултурни „контакти". Срещата между немскоезичния и българския поет се осъществява през произведението на немскоезичния в произведението на българския поет.

Интерпретацията на двата лирически портрета на Ленау се опира на теорията за междутекстовостта, според която всеки текст е свързан с други текстове и интертекстът разкрива диалога между тях. В случая функцията на интертекст се поема от лирическия герой Ленау, което предполага разбирането на интертекста не само във вътрешнолитературен аспект. От определящо значение е отношението между литературата и всички обективни сфери на живота. Изясняването на портрета на Ленау предполага да се вземе под внимание не само твор-

[1] **Славейков**, П. Събрани съчинения. Т. 1. С., 1958, с. 231–237.

[2] Пак там, с. 397.

чеството, но и личността на Ленау, а това ще рече транслитературната отпратка към реалния живот.

В българския литературен развой стихотворението на Траянов се явява вид реплика на Славейковото стихотворение. Траянов документира оценката си за личността и творчеството на Славейков с посветеното на него стихотворение портрет „Иманяр", не случайно включено в „Пантеон". Като паралел към интертекстуалната връзка между стихотворенията-портрети на Ленау на Траянов и Славейков се явява и отношението, в което Лудгер Удолф тълкува стихотворенията „Сърце на сърцата" на Славейков и „Cor cordium" на Траянов, посветени на Пърси Биш Шели и включени също съответно в „Пантеон" и „Епически песни"[3].

Пенчо Славейков е и първият, който утвърждава лириката на Ленау в българския литературен живот. В антологията „Немски поети" включва седем свои превода на стихотворения от Ленау: „Молба" („Bitte"), „Свършено" („Aus!"), „На смъртта" („An den Tod"), „Есен" („Herbst"), „Месечина" („Das Mondlicht"), „Тежка нощ" („Der schwere Abend"), „Трима цигани" („Die drei Zigeuner"). Хронологията, в която Славейков представя стихотворенията, обхваща от „Молба" и „Месечина", публикувани в „Песни на тръстиката" („Schilflieder, 1832) до „Трима цигани" от цикъла „Образи" („Gestalten") в „По-нови стихотворения" („Neuere Gedichte", 1838). Преди публикуването на преводите им през 1911 г. в „Немски поети" те вече са отпечатани през 1902 г. в сп. „Мисъл"[4].

Пенчо Славейков успява до голяма степен да пресъздава характерното за езиковата система на Ленау. Детайлните сравнения на преводите с оригиналите разкрива връзката с цялостния контекст на Славейковата рецепция на Ленау. Така например, при превода на познатото стихотворение „Месечина" Славейков приема възловата за Ленау дума „тих" [still], но я употребява само веднъж в четвъртия стих на втора строфа вместо два пъти в четвъртия стих на трета и четвърта строфа. Лексикалното уравновесяване постига с „тъмен" [dunkel]. Ако Ленау използва два пъти „тъмен" в пета и седма строфа, то Славейков го увеличава до три пъти в пета, шеста и седма строфа. Преплитането на „тих" и „тъмен" е залегнало в оригинала. При претворяването на римата Славейков използва гласните „а", „у" и „и", с които, както установява Антал Мадл, Ленау заменя гласната „е", най-употребявания вокал в немския език[5]. В

[3] **Udolph**, L. Cor cordium. Das Bild Shellys bei Penčo Slavejkov und Teodor Trajanov. // Теодор Траянов и неговата епоха. БАН, С., 2008, с. 119–123.

[4] **Славейков**, П. Събрани съчинения. Т. 7. С., Български писател, 1959, с. 161–165.

[5] **Madl**, A. / Schwob, A. Vergleichende Literaturforschung. Wien, 1984, с. 119.

превода на „Месечина“ е приложена същата ритмика както в оригинала (двустишен хорей), докато в други случаи е добавена в съответствие с изискванията на българския език допълнителна стъпка.

Ако с преводите си и с поезията на Ленау Славейков засвидетелства предпочитание към неговото творчество, то духовното сродство на Траянов с Ленау разкриваме при интерпретация най-вече на неговите „Романтични песни“. И в двата случая става дума за една предпоставка, която насочва към своеобразен архитекст.

Избраните от П. Славейков стихотворения за превод онагледяват неговото възприемане на Ленау, „моя вечен безпокойник“[6]. Трябва да се отбележи, че то е напълно в смисъла на популяризирането му с естетиката на неоромантизма. В уводните думи за Ленау, които съпровождат публикацията на преведените му стихотворения в антологията „Немски поети“, Славейков отбелязва наред с меланхолията и музикалността на стиха и неговите пейзажи. За българския поет те „са едни от найдивните в немската лирика“[7]. Десетилетия по-късно Ханс-Георг Вернер ще изтъкне, че „анализът на изобразената природа [...] е много вероятно да отведе в центъра на творческата проблематика на Ленау“[8].

„Романтични песни“ на Траянов, публикувани през 1926 г., отнесени към творчеството на Ленау, разкриват в традицията на Славейков мотивите на преходното, смъртта и меланхолията, изобразени в природни картини, картини на деня и годишни сезони. Ако според Ленау поетът създава образите си из своята вътрешна душевност, и „видяното както и станалото символ природно явление [...] не бива никога да е цел, а само средство за представяне на политическа идея“[9], то според Траянов неговите стихотворения са плод на чувства. Функцията на космически образи като небе, облаци, море, луна и звезди за двамата лирици е в изобразяване на емоционални състояния.

Трябва да се отбележи, че Славейков не проявява интерес към известните „Песни на тръстиката“ на Ленау, докато Траянов е автор на стихотворение със заглавие „Тръстика“. Написано е изцяло в смисъла на поетиката на Ленау, въпреки че за разлика от стихотворния цикъл „Песни на тръстиката“ то се състои само от 6 четиристишия. Общо-

---

[6] **Славейков**, П. Николаус Ленау (Нимбш фон Шреленау). Събрани съчинения. Т. 7. С., Български писател, 1959, с. 160.

[7] Пак там.

[8] **Werner**, H. G. Natur in Lenaus Gedichten. // Die Österreichische Jahrhundertwende: Auf Lenaus Spuren. Wien/Budapest, 1982, с. 269–270 [Преводите на цитираните текстове са от мен – Е. Сп.].

[9] **Lenau**, N. Brief an Anton Schwarz vom 28 Juni 1834. // Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden. 1. Frankfurt a. M., 1971, с. 14.

то в структурното изграждане между двете произведения е в кръстосаната рима, смяната на ударени с неударени срички в края на стиха, при което стихотворната стъпка при Ленау е хорей, а при Траянов – ямб. И двамата поети възвестяват с тайнствено шумящата тръстика при залез слънце една ситуация, в която се свързват природа и болезнен копнеж по обич.

С извеждането на някои интерпретации на Ленау от Славейков и Траянов, изразени с различни знаци, се установяват пресечни точки, които ги поставят междутекстово в система, в която се вписват стихотворенията-портрети за Ленау на двамата поети.

„Успокоения" на П. Славейков и „Колесницата на безумния" на Т. Траянов не възникват вследствие на посредничеството на преводи, а са резултат на директен контакт с творчеството на Ленау. Знаем, че двамата български поети, благодарение на престоите си съответно в Лайпциг и Виена, са пряко свързани с немскоезичната поезия. Извънлитературен опит се трансформира във вътрешнолитературен. Пенчо Славейков, който живее и учи от 1892 до 1898 г. в Лайпциг, посещава лекциите на философите Вилхелм Вунт и Йоханес Фолкелт и се запознава с идеите на Ницше, оформя естетическо-творческия си свят в духа на утвърждаващото се модерно немско изкуство. А когато Теодор Траянов пристига през 1900 г. в метрополията на Австро-Унгария, Фройд току-що е приключил изследването си за тълкуването на съня, Шнитцлер е представил своя „Лейтенант Густл", а Карл Краус издава от една година списанието „Факел". През двете десетилетия, прекарани във Виена, творчеството на Траянов се формира в атмосферата на Виенския модерн.

Пенчо Славейков изгражда портрета на Ленау, като възприема характерните структури на неговите епически произведения. Творбата на Славейков се състои по същия начин от неравномерно дълги строфи, в които авторовият текст и текстът на лирическия герой разменят местата си. Стихотворението-портрет завършва с епилог, в който на гроба на Ленау се споменава името му.

Славейков конципира душевното състояние на героя си, както го е разбрал от седемте избрани и преведени негови стихотворения. Думите на Леопарди „Morerno. Arcano e tutto / Fuor che il nostro dolor", които Славейков избира за мото на стихотворението „Успокоения", придобиват програмираща функция. С моста, който Славейков хвърля от Ленау към Леопарди, той предлага едно сравнение, многократно срещано и в литературната история[10]. Лирическият герой Ленау, „певецът на скръбта

[10] **Никитов**, Н. Поезия на мировата скръб. // Изгрев 1. 1922, с. 9–10. **Kostič**, S. Lenau

и любовта“, е поставен в „тъмний парк“. „Хладний дъх“ и „зашумели в залис листове“ сякаш предвещават „близка зима и по-близка смърт“[11].

Славейков се идентифицира със своя лирически герой. Безпокойната душа на Ленау е обгърната от идеите на Ницше и не ѝ остава друго освен да бяга в пустинята на душата си и да живее „в жестоката борба на своя дух“[12]. Славейковият Ленау се бунтува срещу „правдата предвечна“, че на една „земна твар“ е присъден само „земен дял“[13]. Подобно на образите на еретиците в творчеството на поета Ленау лирическият герой на Славейков се бунтува срещу най-святата и жестока дар да е „жрец – и самичък жертва“[14]. Поетът Ленау сам споделя: „Може би качеството на моята поезия, че е моята саможертва е най-доброто в това отношение“[15]. Навярно Димчо Дебелянов има предвид тези думи от произведението на Славейков, когато го определя в посветено на него стихотворение като „жрец и войн“[16].

Идеята на творбата е концентрирана върху нарастващото чувство на безпокойство, обхванало лирическия герой с мислите му за смъртта. Вплитайки биографични моменти, Славейков го показва как свири недалеч от Дунав на цигулка. Но „[...] – не беше / то вече песен – а плач на безумие [...]“[17]. Риторичният въпрос „Ще дойде край, но, боже мой, кога?“[18] поема функцията на рефрен след всеки монолог на главния герой. Той намира успокоение едва в смъртта, подчертано със заглавието „Успокоения“.

Със стихотворението, посветено на Ленау, Славейков го въвежда в българската лирика като модерен европейски поет. Нека отбележим, че в началото на XX в. Ленау е определян в немскоезичната литературна критика, наред с неговия съвременник Шарл Бодлер, като модерен поет. До появата на Славейковата творба на български е преведено само едно стихотворение на Ленау. Да припомним, че когато през 1888 г. Славейков публикува първата си стихосбирка „Момини сълзи,“ Стоян Михай-

---

in der serbischen und kroatischen Literatur des 20. Jahrhunderts. // Die Österreichische Jahrhundertwende. Wien/Budapest, 1982, с. 203.

[11] **Славейков**, П. Успокоения. // Събрани съчинения. Т. 1. С., 1958, с. 231.

[12] Пак там, с. 232.

[13] Пак там.

[14] Пак там.

[15] **Lenau**, N. Brief an Sophie von Löwenthal. // Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden 2. Frankfurt a.M., 1971, с. 730.

[16] **Дебелянов**, Д. На Пенчо Славейков. // Съчинения. Т. 1. С., 1987, с. 105.

[17] **Славейков**, П. Събрани съчинения. Т. 1, с. 236.

[18] Пак там, с. 232, 233, 235.

ловски го определя възторжено като „българския Ленау“. А две години по-късно д-р Кръстю Кръстев ще формулира, че „Успокоения“ е едно от „най-дълбоките стихотворения“[19] на Славейков.

Със стихотворението-портрет „Колесницата на безумния“ Теодор Траянов продължава Славейковата рецепция на Ленау. Тематично обаче я разширява с ориентация към епосите „Дон Жуан“ и „Фауст“, които до днес не са намерили своя преводач на български. Той я свързва наднационално с европейската и най-вече немската и австрийската рецепция на поета. За разлика от произведението на Славейков, стихотворението на Траянов „Колесницата на безумния“ е конципирано в строга форма. Състои се както и останалите портрети в „Пантеон“ от 6 осемстишия. Стихът е шестостъпен ямб с цезура в средата и кръстосана рима. Петър Велчев отбелязва, цитирайки Траянов, че с еднотипната форма на стихотворения постига желанието си да постави избраните от него гении, „несходни един на друг“[20] в системата на едно тъждество. За разлика от Славейков Траянов не се опира на раздвижения жанр на Ленаувите епоси. В процеса на утвърждаващия се и с Траянов субективизъм в изкуството третото лице в стихотворението на Славейков е станало първо. Акцентът е поставен върху аз-а, който се бори с проблемите на житейския смисъл и смъртта. Това обуславя и формата на монолог, в който за разлика от произведението на Славейков, е обхванато цялото стихотворение.

Изградената от Траянов фигура на Ленау отговаря на неговите представи за поет. Неслучайно в послеслова към своя „Пантеон“ той отбелязва, че „по-нататъчното движение на Пантеона е търсенето на универсалната синтетична личност“[21]. Теодор Траянов споделя разбирането на Шефан Георге за призванието на поета да бъде месия. Докато Славейков включва в своето стихотворение повече биографични детайли, Траянов свързва личната съдба на Ленау с неговото творчество. Художественото произведение става израз на аз-а.

Произведенията, върху които Траянов изгражда творбата си, са двата епоса на Ленау „Дон Жуан“ и „Фауст“. В съзнанието на Ленау Дон Жуан е символ на сърцето, а Фауст символизира душата. Траяновият Ленау призовава в гръдта си Дон Жуан и Фауст да полетят след „колес-

---

[19] **Кръстев**, Кр. Пенчо Славейков. Литературни философски студии. Пловдив, 1898, с. 173.

[20] **Велчев**, П. Книгата „Пантеон“ – един културно-исторически синтез. // Теодор Траянов и неговата епоха. С., 2008, с. 245.

[21] **Траянов**, Т. Пантеон. С., 1934, с. 156.

ницата на безумния“ и прогонят смъртта, „най-страшен земен враг“[22]. Душевното състояние на лирическия герой е патетично обхванато от безпокойствие. С образите на Дон Жуан и Фауст Траянов конструира своята рецепция на нещо рецепирано. Защото става дума за възприемане на конкретизация, в която „вечните образи“ Дон Жуан и Фауст се явяват в творчеството на Ленау. Траянов рефлектира върху пасажа в епоса на Ленау, в който Дон Жуан споделя мнението си, че „един миг [има] вечна стойност“, но „в живота, личността“[23] се сменя. В своите представи лирическият герой Ленау пожелава на сърцето си да ликува „в задгробни тържества“, да се бунтува срещу всички закони и да „буди гнева [...] на мрачни божества“[24]. Тук асоциираме текста на Ленау, в който Дон Жуан обяснява, че е „във вражда [...] със самото време“[25], че би искал да сблъска пространство и време.

Във визията на Траянов Дон Жуан намира въпреки хаоса, който ще избухне среднощ, разрешението на любовния си копнеж по смъртта. Подобието с „Успокоения“ на Славейков е налице. Българският поет интегрира темата за живота и смъртта в традицията на собствената си ранна лирика. Ако на Дон Жуан са посветени втората и третата строфа, то за Фауст са определени четвъртата и петата. Еднаквият брой строфи изразяват равнопоставеността на двата образа в стихотворението на Траянов. С образа на Фауст Траянов съединява темата за живота и смъртта с многократно дискутираната в изследванията за Ленау тема за свободата, при което реагира и на неговата религиозна критика. Според австрийския поет постигането на свобода предполага противопоставяне на Бог. Ако Фауст в епоса на Ленау хвърля библията в огъня, то в стихотворението на Траянов е призован да снеме „печата божи от сключени уста“[26]. За българския поет свободата е свързана с ключовото за него понятие „безумство“: „О, свобода велика, ти своя ден дочака, / при твоето безумство тъй жалък е света“[27]. Кореспонденцията на безумството на свободата с „безумния“ Ленау е заявено още в заглавието на творбата „Колесницата на безумния“. Сънят „без пробуда“ от стихотворението „Песен без думи“ в цикъла „Романтични песни“ е прераснал в безумство. Словото на Траянов постига в поезията на

[22] **Траянов**, Т. Колесницата на безумния. // Избрани творби. Велико Търново, 1981, с. 301.

[23] **Lenau**, N. Don Yuan. // Sämtliche Werke ind Briefe in zwei Bänden 1. Frankfurt a.M., 1971, с. 917.

[24] **Траянов**, Т. Колесницата на безумния..., с. 78.

[25] **Lenau**, N. Don Yuan..., с. 894.

[26] **Траянов**, Т. Колесницата на безумния..., с. 302.

[27] Пак там.

модернизма за разлика от това на Славейков една особена сила на изказа. „Ние“ преминава в „аз“, „успокоения“ в „безумния“. Наименованието „Поет“ на Вазовия цикъл от стихотворения-портрети се е издигнало до „Пантеон“. Наред с това, Бисера Дакова с основание проследява амбицията „у Траянов да абстрахира и стилизира, да унифицира поетическия си език, очиствайки го от декадентските формули и фразеологизми“[28].

Бунтът на Ленау срещу Бог е свързан с борбата за Бог. Траянов улавя в тази опозиция типични за ситуацията преди революцията от 1848 г. напрежения между свободомислие и религиозност, характерни и за мисловната нагласа на Ленау. Не без значение е от гледна точка на 20-те години на 20 век, когато Траянов сътворява произведението си, и допирът му с идейния свят на Ницше, което установява Хайнрих Щамлер в творбата на Траянов „Песен на песните“. Фактът, че Траянов завършва своя портрет на Ленау само няколко години след „Песен на песните“ сигурно не е без значение.

С последната строфа е даден отговор на въпроса на лирическия герой от първата строфа кой „спря жребците бесни на мойта колесница [...] на мрачната съдба“[29]. Докато стихотворението на Славейков завършва с епилог, строфата-отговор на Траянов има същевременно функцията на обобщение. Лирическият герой Ленау напразно е призовал Дон Жуан и Фауст. Съдбата е определена от смъртта. Фаталистичното прозрение, до което поетът стига в последните стихове, обуславя дълбок трагизъм: „Води ме, скръб световна [...]“[30]. Славейковият израз за световна мъка „беззаветна скръб“ е коригиран в адекватното „скръб световна“. С последните стихове Траянов изразява своята съпричастност с утвърденото разбиране на Ленау като поет на световната скръб. Специфично за Траяновата характеристика на Ленау остава свързването на световната скръб с идеята за свобода. В нови изследвания на идейния свят и творчеството на Ленау Норберт Алтенхофер подчертава тази връзка между идеята за свобода и вярността към тъгата и противопоставя Ленау на младохегелианците[31]. Обладан от характерния за него меланхоличен скепсис, Ленау сам е съзнавал това. В този контекст Траянов завършва творбата си с приемане на едно исторически меланхолично разбиране на Ленау.

---

[28] **Дакова**, Б. Неантологичният Траянов. // Теодор Траянов и неговата епоха. БАН, С., 2008, с. 153.

[29] **Траянов**, Т. Колесницата на безумния…, с. 302.

[30] Пак там.

[31] **Altenhofer**, Norbert. Ketzertheorie und revolutionare Geschichtsphilosophie im Werk Lenaus. // Madl, A. / Schwob, A. Vergleichende …, с. 927.

Междутекстовият подход към портретите на Ленау в лириката на Славейков и Траянов ги поставя в диалог и с установяването на общото и различното между тях спомага за по-точното им ситуиране в литературния развой. С това се разкрива и присъствието на поезията на Ленау във възникването и разгръщането на българския модернизъм. Продуктивната рецепция на Ленау е в кореспонденция с неговото непрекъснато участие в немскоезичния литературен живот на неоромантизма, който, присъединен към европейския символизъм, е налице в началото на XX в. Приведените портрети на Ленау от Пенчо Славейков и Теодор Траянов документират, благодарение на монистичния характер на литературата, преодоляването на граници и са пример за присъствието на български литературни явления в европейски контекст.

РУМЯНА СТАНЧЕВА

Преобличането на политическата сатира в поема-приказка

Примерите в настоящото изследване са от историята на няколко модерни европейски литератури и от особения опит, който те преживяват, поради настъплението в редица от европейските държави, особено по време и след Втората световна война, на тоталитарни режими на управление. Фашизмът и комунизмът като системи на тоталитарно управление потискат и литературните процеси, и налагат строги изисквания към публикациите, както и цензура под различна, открита или завоалирана, форма, която да следи за наложените нови правила.

Става дума за литератури, които имат вече своя модерна и дори модернистична (със специфични естетически особености) литературна практика в момента, когато им е наложен тоталитарен режим. Тъй като изследователските ми интереси се отнасят до сравнителното литературознание и балканистиката, обичайният за мен материал е от румънската, френската и българската литература. В случая привличам в сравнението и литовската литература на основата на общите теми и жанрови трансформации, настъпили при сходни условия на съществуване.

Във всички случаи на установяване на тоталитарен режим, цензурата контролира съдържанието на литературните текстове, а в някои случаи (както при налагането на „социалистическия реализъм" в Източния блок в Европа) се въвеждат и формални изисквания. В областта на поезията, рецептата е да се търси отчетлив изказ и да се прекъснат лирическите експерименти с нюансирани душевни състояния, стилистичните и версификационни волности.

Основно е обаче положението, че писателят не може да си позволи да критикува властта, нито въведените практики за постоянен контрол върху поведението на всички. Напрегната атмосфера на произвол на властта, чрез съответните органи на полиция или милиция, е наложена в съответните общества. Писателите, хора на духа, на оригиналните хрумвания, се озовават сред ограничения, чието нарушаване ги заплашва с невъзможност да публикуват, а нерядко и със затвор. Писателите,

творчески нестандартни личности, търсят начин да се изразят, да излязат от затворената кутия от ограничаващи правила, понякога с цената на особена мимикрия в наглед по-примитивни литературни форми. Ограниченията по отношение на формата (по-конкретно в поезията при писателите, за които ще говоря) се отнасят за властващите, особено в края на 1940-те и през 1950-те, догматични правила. Макар и по-късно, в рамките на същите тоталитарни режими, редица ограничения да отпадат, невъзможността да се изказват критични мнения към принципите на тоталитарната власт (еднопартийност, липса на свобода на изразяване, на свободни избори и прочие) се запазват. И по принцип всеки поет и писател търси да се изрази така, че да бъде четен от публиката, към която се обръща, да сподели идеите си, а в тоталитарните общества – да компенсира липсата на свобода в практическия живот, с поне обмяна на свободни идеи.

В наблюденията ми върху този период попаднах на случаи, които се оказаха системна практика в различни литератури, а именно дегизирането на социалната критика и съответно на политическата сатира в поема-приказка. В този случай парадоксалните персонажи и ситуации, играта на думи и трансформацията на езиковите автоматизми в гротескни реалности влизат сякаш на сигурно място, вътре в жанра на приказката, като закриляни от предполаганата от тази литературна форма волност на въображението и на мисълта. Ситуациите на преобличане на критичната мисъл в приказка с игрови ситуации, диалози, наивна философия, носят в себе си кода на анекдот и анекдотичност. Срещу експериментите на модернистичната поезия, които тежнеят към освобождаване от разказване, от действие и приближаване към наситеност на чувства и мисли със сложна дълбинна и/или философска структура, догматичната критика противопоставя задължението за яснота на изказа и оббързване на посланието със съвременната реалност, с обикновения човек и, разбира се с идеологическата еднопосочност.

Писателите, които носят потенциала да изразяват критични идеи и да ги предават чрез парадокса, игрови ситуации и езикова двусмисленост, намират сякаш добра възможност да демонстрират отглас на актуалното и да приемат някои формални изисквания, за да се изразят пълноценно. Така всеки от писателите, за които ще стане дума, се е насочил към поема – имитация на народната приказка, като понякога въвежда под някаква форма и препоръчвания от идеологическата критика персонаж: човека от народа. Такъв герой, носител на народна мъдрост и близък до реалния живот (който често се изказва в пряка реч) е способен да изрази едновременно наивност, да говори истини, да формулира по

парадоксален начин критични политически послания. Става дума за неочаквано зазвучалите в съзвучие български писател Константин Павлов, за румънския писател Марин Сореску, френския писател Жак Превер и литовския Марцелиюс Мартинайтис. Изборът на четирите литератури и литературни примера се основава само на сходен политически контекст и на сходна творческа нагласа, но може да се разглежда като произволен. Това ме кара да мисля, че принципът за преобличането на политическата сатира в поема-приказка може да функционира навсякъде при подобни условия[1].

Българският поет Константин Павлов (1933–2008)[2] в стихотворението си *Каприччио за Гоя* (1963) разказва почти алегоричната история, в която диалогът се води между ужаса и поета:

Няма го вече старият ужас –
зверски цялостен
и зверски безкраен,
без гримаси и без остроумия.
Ужасът си променя характера –
тупа ме свойски по рамото,
снизходително ме ухажва
и кокетничи с представата за себе си:
"Ние с тебе сме еднакво силни,
ти си само малко по-красив..."
И ми се усмихва.
Ах, особено усмивката го прави гаден,
извратен го прави
и налудничав.
И ме дави непозната гадост.
Сякаш ме целуват похотливо
бебета с мустаци и бради[3].

Алегорията/приказното структурира стихотворението, като му придава нехарактерните поначало за лириката наративност и пряка

---

[1] Срв. **Кунчева**, Р. Метрика, свободен стих, сонет. Стихознанието преди и сега. С., Аура, 2000, където авторката анализира позициите на стихознанието на XX век и поддържа мнението, че то „разработва своите понятия по посока на отвореността, защото значението на термина **зависи от неговата употреба в различни контексти**" (с. 23 и следващи).

[2] Освен сравнително богатата и позната библиография на български език, повече за писателя на английски вж. в: **Protokhristova**, K. The Book as Monument: The Case of Konstantin Pavlov's 'Remebrance of the Fear' (1963) // *L'oublié et l'interdit. Littérature, résistance, dissidence et résilience en Europe Centrale et Orientale (1947–1989)*, textes réunis par Roumiana L. Stantcheva et Alain Vuillemin, Editions de l'Institut d'Etudes balkaniques, Editura Limes, Editions Rafael de Surtis, (Bulgarie, Roumanie, France), 2009, с. 211–216.

[3] **Павлов**, К. Стихове. С., Български писател, 1965, с. 24–25.

реч. За отбелязване е, че посланието е достатъчно експлицитно. Единствено заглавието дава някакво алиби на поета, като прехвърля формално казаното към епохата на Гоя[4].

Константин Павлов в онези години е постоянно подценяван и рядко публикуван. Българската критика го определя най-често тенденциозно, с етикета „поет-сатирик". Стихотворенията му всъщност имат често поне загатнат сюжет, действие и приличат на малки, елиптични басни. Тоталитарното общество в тях, както личи в цитираните стихове, е отвращаващо с усилията си да се усмихва, да бъде дружелюбно. Човек не може лесно да се отърси от гнетящото чувство и в приказката „Едипов комплекс"[5], за двете прасенца, които играят на топка с мехура на майка си, убита същата сутрин от селяните (тук е прозрачна алюзията и с деформиращата за личността сила на системата, и с тогава управляващите, които в болшинството си обичаха да афишират за себе си „беден селски произход". Една амеба иска да се доближи до поета, за да го пресътвори по свой образ и подобие (в „Парадокс")[6]. Другаде ужасът от липсата на доверие е изразен в мечтата да види някой ден слънцето, когато „някаква си птица сутрин пеела – / славей ли, какво ли го наричали.../ Казват, че било приятно". И за завършек на изброяваните примери, ще спомена поемата „Спомен за страха", в която е обрисувана деградацията на човешкото същество, когато е лишено от свобода, от възможност за избор. В конкретен сюжетен план: на децата, без милост за различния, главите им стават – „на гении или на идиоти"[7].

Румънският писател Марин Сореску (1936–1996)[8] е намерил за себе си подобен подход. Той е известен с модерния си дух, с разкрепостяването, което внася през 60-те години на XX век в румънската поезия, но в едно

[4] Едно проучване върху детската литература от догматичното време на 1950-те отбелязва забраната или укорите към приказния жанр за деца. Посочени са критически текстове от епохата, в които се препоръчва децата да не бъдат забавлявани, а поучавани. Примерите са както от българската, така и от полската и съветската тогава литературна критика. Анализирано е творчеството на писател, който преоблича частично забавните приказки за деца в басни с поука, за да успее да ги публикува. В нашия случай, обратно, поемата-приказка за възрастни се оказва възможен път за свободно критично изразяване. Срв. **Енчев**, Мл. Лъчезар Станчев. Мимикриите на играта. // *Литературна мисъл*, 2/2008, с. 195–211.

[5] **Павлов**, К. Стихове..., с. 32–33.

[6] Пак там, с. 35–37.

[7] Пак там, с. 47–55.

[8] Румънският литературен критик Николае Манолеску коментира специфичния му стил по следния начин: „Съществува при него една поетичност, различна от тази на връстниците му, по-точно една устна поетичност, както при Превер и при Кьоно (често споменавани имена, които предизвикват без никаква причина недоволството на Сорескy.)" – **Manolescu**, N. Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură. Piteşti: Editura Paralela 45, 2008, с. 1034.

отношение той като че ли не пасва с представите за модерност. Стремежът към лаконизъм на изказа, към избягване на епичност или анекдотичност липсва у него. Той постига наситеност в модерен смисъл, защото случката, която разказва, никога не води към общоприетия смисъл. Щрихирана с няколко ярки наративни момента, епизодичността се изгубва в сгъстената парадоксална финална идея. Но поначало, със своите експерименти, Сорескy въвежда през 70-те години в румънската лирика крайно прозаизиране. Опакият поетичен характер на Сорескy е така отчетлив, та критикът Мирча Скарлат успява да предвиди, че, когато свободният стих стане на мода в Румъния, Сорескy вероятно ще се върне към класическите форми. И наистина, в стихосбирката „Кладенци в морето" от 1982 г. се появяват няколко сонета, в името на противопоставянето.

Особено обичани от публиката и с истински отзвук са стихотворенията, които се отнасят до съвременни проблеми. Той не само не идеализира еднопосочността на тоталитарното комунистическо общество, но го иронизира и критикува доста пряко, като се опира на приказното начало и на игрови ситуации. Така е в стихотворението му „Състезание" (на румънски „Concurs", 1982, пак от стихосбирката „Кладенци в морето"), където поетът иронично изброява правилата на състезанието по зимуване. В контекста на ограниченията на потреблението на основните необходими продукти и удобства при румънския комунистически режим, за всеки става ясна жестокостта на тази уж игра.

Знаете правилата на играта:
Нямаш право да мърдаш,
Нямаш право да мечтаеш,
Нямаш право да мислиш.
Който бъде хванат да мисли
Го изваждат от играта и не го търсим повече[9].

Игровата приказна форма на стихотворението частично прикрива, преоблича политическата критика. Не е нужно обаче някакво задълбочено вглеждане, за да се прозре и тук, както и при Константин Павлов, безпощадният характер на режима. Свободната мисъл обрича. Пълна безнадеждност струи от финалните стихове, в които безперспективността в условията на живот при комунистическия режим изглежда може да продължи с хилядолетия:

И макар че фараонът Хеопс
Е с преднина от няколко хилядолетия,

[9] **Sorescu**, M. Drumul. Editura Minerva, Bucuresti, 1984. Прев. от рум. Р. Станчева.

Надявам се да го надмина
Чрез превъзходен спринт,
Прочутия на спринт,
Щом става дума за зимуване.

Друго Соресково стихотворение, „Синхронизиране", наглед повдига градски теми за модерното живеене в „този век на киното". Но и тук четем двусмислени сентенции, тръгнали от приказно разказани ситуации:

Няма нищо,
Само някои дребни дефекти
в синхронизирането.
Може би с времето
ще успеем
да казваме точно това, което мислим
и да говорим
по време на живота си.

Съзвучно с мечтата си от това стихотворение, макар и под прикритието на „размисли за живота" изобщо, под маската на „опак човек", Марин Сореску успяваше и по време на идеологическата цензура да казва точно това, което мисли, а освен това да бъде един от румънските поети с най-оригинално виждане за света и поезията.

Френският писател Жак Превер (1900–1977) също се противопоставя на политическата демагогия, която лишава човека от възможност да се чувства независим в действията си. По време на Втората световна война и веднага след нея, в мъчителен политически климат, той пише стихотворения – политически сатири със средствата на разказването на анекдоти, с каламбури и игри на думи, с простонародна реч. Френските коментари наблягат именно на особеностите на тази протестна поезия, която „се крие под маската на прости думи, на народни изрази, на най-семпли синтактични структури, на реторика на повторяемостта (...), за да извлече чрез тях поезията на всекидневното"[10]. Ето една малка поетична „приказка", озаглавена „Реч за мира", която стои в паралелизъм с представените вече поеми от другите двама писатели.

Към края на реч, изключително важна
държавният мъж се препъва
във фраза, красива и празна
и пада вътре
безпомощен, с отворена уста
задъхан

[10] Amon, É., Bomati, Y. Les Auteurs de la littérature française. Larousse, Paris, 1994, с. 230–231.

показва си зъбите
и виждаме кариеса на пацифизма му
оголва се нервът на войната
деликатният въпрос за още пари.[11]

В красивата и празна фраза, в кариеса на пацифизма, в оголения нерв на войната Жак Превер системно натрупва болезнени образи на обществения фалш и дори оставя държавният мъж да се препъне в собствените си празни думи и да падне сред тях като в дупка. Една по-скоро статична сцена на официална реч придобива раздвиженост на комикс. Наказанието е като в смешен анекдот – спъване и падане. Но това падане отеква със силата на политическата сатира.

Двусмислената ситуация между официален оратор и публика е уловена от Константин Павлов по своему, но в аналогичен с Жак-Преверовия дух, и е повод да се върна към неговата книга „Сатири". В Стихотворението „Инцидент" работниците с прашните дрехи и ръце изръкопляскват оратора:

Лошо стана:
прахът от ръцете ни,
от лицата ни
и от дрехите
полетя към трибуната.

Мина миг на мълчание...

И тогава ораторът,
като бършеше с кърпа лицето си,
се усмихна
и каза приятелски:
– Мийте си ръцете преди ръкопляскане![12]

Това стихотворение на К. Павлов регистрира всъщност състоянието на обществото, при което властващата върхушка не само е неконтролируема, но вече си позволява да показва надменност и надмощие, да поучава.

Познавам литовската литература само чрез преводи на български. Оказа се, че Литва, която е преживяла като редица други европейски страни тоталитарен комунистически режим, също има поет, близък в критиката си към режима до поемата-приказка. При Марцелиюс Мар-

[11] Буквален превод мой – Р. С. За френския оригинал и за превода от Веселин Ханчев: **Prévert**, J. Comment faire le portrait d'un oiseau, ed. bilingue, traduction de Vesselin Hantchev, Valeri Petrov, Ivan Borislavov, Roumiana L. Stantcheva. Sofia, Colibri, 2000, с. 74–75.

[12] **Павлов**, К. Сатири. С., Български писател, 1960, с. 19–20.

тинайтис (Marcelijus Martinaitis, род. 1936) могат да се забележат стратегии на дегизирането, които напомнят за Константин Павлов, Марин Сореску, Жак Превер. Мартинайтис създава герой, обикновен човек на име Кукутис, настроен традиционно, сякаш излязъл от приказките, винаги несъразмерен с изискванията на едно насила модернизиращо се време, налагащо ограничения и зависимости. В стихосбирката му „Балади за Кукутис", публикувани през 1977 г. героят му се противопоставя на фалша на новостите при тоталитарното общество. Тук не намирам комиксово описание като при Превер, а по-скоро диалогичност, подобно на подхода на К. Павлов, постигната с вътрешния глас на героя, в стихотворението „Несвързаните мисли на Кукутис":

Само не им признавай, Кукутис,
че ти се иска да останеш на този свят...
Като едното нищо ще поискат да живееш:
да си приличаш на снимките,
да отговаряш на записания
в документите ръст,
на цвета на косата,
на размера на ризата, обувките и противогаза...[13]

Всъщност простотата на този вид изразяване се противопоставя на скования език на режима, като го имитира, цитира или описва. Официалните практики противоречат на самия живот, управляван от правилата на природата. Дори решението живот-смърт зависи от свободата-несвободата да избереш „номера на обувките си". Военната повинност, лесните решения за военни действия и жертване на войника също са подсказани. Това споряване на здравата човешка логика с природното, противостои успешно на грубите вмешателства на официалната и несменяема власт. Персонажът Кукутис, легендарно обичан в Литва, се откроява именно със своя традиционен и наивен външен вид и поведение. Той изразява логичната и естествена мисъл на обикновен човек, с което напомня за пропастта между здравия разум и грандоманското говорене на официалния режим. Официалните практики влизат в конфликт с практиките на живота. Кукутис успява именно със своята привидна наивност да се изплъзне от всесилната репресия в затворения свят и възхвала на традиционния селски свят"[14]. Бих добавила, че, ако

[13] **Мартинайтис**, М. Необикновено е да си жив, прев. А. Михайлова. Колекция „На острова на Блажените". С., 2008, с. 100.

[14] По-задълбочен анализ вж. в: **Nastopka**, K. et Toelle, H. „Le mythe au service de l'esthesis. //

се запази логиката на изложените дотук разсъждения ми относно полемиката, скрита от поета чрез изграждането на парадоксален свят и на парадоксален мъдър народен герой, ще може да се изведе идеята, че „модерният механизиран свят“ включва целенасоченото обезличаване на човешката личност, практикувано именно в недемократичните общества, и противостоенето не е в истинския смисъл на думата срещу „модерното“, а срещу един негов изроден експеримент, извършен в Източна Европа.

Всъщност, всеки от четиримата поети има важно място в моралното устояване срещу тоталитарните или недостатъчно демократичните управления. Дори и при съвсем различни творчески нагласи на писателите, при сходни условия на ограничения за свободата, един от пътищата на противопоставянето е в особения наивистки стил на поемата-приказка, на анекдотичното, на пряката реч и диалога, на случващото се парадоксално, на опредметяването на словото, на превръщането на реалната заплаха в алегория, на преобличането на фигуративното значение в буквално.

Примерите показаха, от една страна, възможността да се използва връщането към по-опростени литературни форми, като реакция на естетически и идеологически ограничения. Необичайната дреха на семплата форма служи за противопоставяне и за създаване на двусмислени художествени послания, способни да оцелеят срещу цензурата. От друга страна, подобен модел на дегизиране на политическата критика, може да бъде търсен и в други литератури и вероятно може да се класифицира като отделна проява на дегизиране едновременно и на формата, и на съдържанието, в едно ново, различно цяло – преоблечената политическа сатира.

Sémiotique & esthétique, sous la direction de Françoise Parouty-David et de Claude Zilberberg. Presses Universitaire de Limoges, Limoges, 2003, с. 39–55.

ДИНА МАНЧЕВА

Фолклорни сюжети във франкофонската и славянската символистична драма

Символистите възприемат народното творчество като сантименталния изказ на човечеството[1], съхранил първичната чувствителност на хората от далечните времена и връзката им с тайнствените послания на невидимото. Независимо, че драматурзите модернисти се вдъхновяват от цялостното жанрово богатство на фолклора, те са привлечени особено силно от тайнствената мистерия[2] и наивния примитивизъм на приказките и легендите, чиито различни версии сякаш крият някаква идеална истина. Ето защо, те възприемат фантастичните народни сюжети, изпълнени с чудеса и нереални персонажи, не само като средство да придадат мистичен ореол на пиесите си, откъсвайки ги от баналното всекидневие, но и във връзка със скритите знания на древността.

Въпреки че трактовката и структурирането на фолклорните сюжети в символистичната драматургия на отделните европейски страни следват сходни принципи, те все пак носят и някои специфични черти, обусловени от културно-историческия им климат. Именно тези прилики и разлики при прочита на приказките и легендите са обект на настоящото изследване. Спрели сме се на франкофонския, руския, полския и българския символистичен театър, защото те обхващат двата основни контекста на Европа – латино-германския и славянския. Космополитният характер на парижката идеалистична драматургия своеобразно синтезира западноевропейския характер на символизма. От своя страна, източноевропейските варианти на естетиката, представляват всяка една от трите славянски групи: Източната (руска драма), Западната (полска драма) и Южната (българска драма). Така избраният корпус позволява да се проследи и еволюцията на течението от появата му във Франция през 90-те години на 19 век до завършъка му в България през 30 години на 20 век.

---

[1] **Péladan**, J. Les idées et les formes, Antiquité orientale. Paris, Mercure de France, 1908, с. 7.

[2] Пак там, с. 245.

Фолклорни сюжети във франкофонската и славянската символистична драма

Различният произход и тематика на приказките и легендите биха могли да обяснят някои определени философски въпроси, които писателите търсят да разгадаят чрез прочита им. Според тях, разказите за „принца и принцесата“[3], възникнали в незапомнени времена, разкриват метафизичната картина на живота, обусловен от невидимото духовно начало. Що се отнася до легендите, отвеждащи към реални исторически събития, драматурзите виждат в тях невидимите знаци на бъдещето, които позволяват да се разчетат тайнствените закони на земното развитие.

Но, независимо от сходните франкофонски и славянски възгледи за скритите във фолклора вечни истини, специфичният историко-културологичен контекст на отделните драматурзи обяснява интереса им към различни по тип сюжети.

Франкофонските символисти разглеждат приказката в нейната общочовешка значимост, без оглед на националния ѝ произход. Те черпят сюжетите си от широко известни фолклорни сборници на устното народно творчество и особено ценят вълшебните разкази на Братя Грим, запазили, според тях, първичното възприятие на света чрез подчертания си примитивизъм и засилена абстрактност. Под влияние на мистико-окултните си възгледи, драматурзите се насочват към онези фолклорни истории, които отвеждат към намесата на фантастичните сили в земното съществуване и към тайнствената връзка на човека с отвъдното. Ето защо фантастичният разказ за *Спящата красавица* заема особено място в техния театър и съставлява интригата на четири пиеси от различни автори[4]. Писателите са привлечени преди всичко от мотива за съня, възприет в неговата идеална същност. Те го разглеждат като своеобразно звено между живота и смъртта, между човека и мистериите на свръхреалното. Подчертаното им внимание към тази приказка сякаш подсказва и желанието им да достигнат до първоначалния ѝ модел, скрит зад двете познати версии – вариантите на Шарл Перо и на Братя Грим.

---

[3] **Péladan**, J. L'art idéaliste et mystique. Paris, Chamuel, 1894, с. 263.

[4] **Maeterlinck**, M. Les Sept Princesses. Bruxelles, Lacombez, 1891 („Седемте принцеси“), **Bataille**, H. et d'Humières, R. La Belle au bois dormant, féerie dramatique en 3 actes, copie manuscrite, Archives Nationales, 1894 („Красавицата в спящата гора“), **Trarieux**, G. Le Songe de la Belle au bois, conte de fées en cinq actes, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1892 („Сънят на красавицата в гората“), **Lorrain**, J. Yanthis in Théâtre, 3ème édition, Paris, Ollendorff, 1906 („Янтис“).

За разлика от франкофонските символисти, славянските се обръщат главно към собствените си народни приказки, съхранили националната им идентичност. Те ги свързват не само със стремежа си да създадат свой оригинален, а не имитаторски театър, но и с близостта им до душевността на своята публика. Проблемите, които вълнуват източноевропейските писатели, също очертават специфичния им облик.

Руските символисти проявяват по-голям интерес към фолклорните разкази, свързани с разгадаване на някаква енигма[5] или с търсене на някакъв идеал[6], които разкриват проявите на трансценденталното в реалността. Те се насочват и към непознатите в западната драма битови хумористични приказки[7], по-ясно определени в географски и времеви план. Този тип сюжети при тях е своеобразно отражение на социално-политически климат в Русия, наситен с остър драматизъм и силни сътресения, довел до две революции, първата, избухнала през 1905 г. и втората – през 1917 г.

Засиленият интерес към действителността се проявява и всред писателите от модернистичното движение „Млада Полша", в рамките на което възниква символизмът. Повечето от тях свързват копнежа за свобода на загубилата независимостта си страна, разпокъсана между три чужди сили (Прусия, Руската империя и Австро-унгарската империя), с моралните устои и енергията на народа си. Те отдават предпочитание главно на хумористични приказки, които показват ума и мъдростта на полските селяни[8], както и на религиозни разкази за мистичната връзка на цялата нация с Бога[9]. Силата на народа да обнови страната си е подсказана индиректно дори и в пиесите на естетите от *Млада Полша*[10], привърженици на идеята за чисто изкуство, които използват общоизвестни вълшебни сюжети.

Българските модернисти също се обръщат към собствените си народни приказки, за да създадат своя оригинална символистична драма.

---

[5] **Сологуб**, Ф. Ночные пляски Драматическая сказка в трех действиях // Собр. Соч., т. 8, Санкт-Петербург, Сирин, 1913 („Нощни танци").

[6] **Гипиус**, З. Святая кровь (1900) // Третья книга рассказов, СПб, 1902 („Святата кръв").

[7] **Сологуб**, Ф. Ванка ключник и паж Жеан, Драма в тринадцати двойных сценах // Собр. Соч., т. 8, Санкт-Петербург, Сирин, 1913 („Ванка икономът и пажът Жеан").

[8] **Kasprowicz**, I. Marchołt Gruby a sprośny Jego narodzin życia i śmierci misterjum tragikomiczne w obrazach czterech zamknięte. Lwów, Gubrynowicz i syn, 1920 („Дебелият и мръсен Мархолм: неговото раждане, живот и смърт"). **Rydel**, L. Zaczarowane koło. Baśń dramatyczna w 5 aktach. Cracow: Księgarnia D. F. Friedlein, 1902 („Омагьосаният кръг").

[9] **Rydel**, L. Betlejem polskie, Cracow: D. E. Friedlein, 1906 („Полският Витлеем").

[10] **Przybyszewski**, St. Odwieczna baśń: poemat dramatyczny. Lviv: Księgarnia H. Altenberga, 1906 („Вечната вълшебна приказка").

Но интересът при тях към мотива за фаталността в човешкия живот ги доближава по-скоро до франкофонския модел. Така подчертаното им внимание към вълшебната история за пагубната любов на змей или самодива към девойка или момък, отвежда към първия театър на Метерлинк, който се радва на успех в страната. Засиленото присъствие на този сюжет в българските пиеси би могло да се свърже и с песимизма на драматурзите по отношение на националната им съдба. Не случайно, именно след Първата световна война, довела отечеството им до национална катастрофа, са създадени пет от осемте творби, заимствани от подобни народни приказка.

Специфичните проблеми, които занимават франкофонските и славянските автори, определят и интереса им към различните типове легенди.

В стремежа си да разчетат тайнствените закони на земното развитие в по-широк философски план, франкофонските писатели се насочват към различни по произход легенди, които сякаш обхващат основните етапи в човешката цивилизация – древните вавилонски истории, първите раннохристиянски народни апокрифи, европейските средновековни разкази за преселението на народите на Север, за създаването на рицарското съсловие и за Кръстоносните походи на Тамплиерите към Йерусалим. Всред легендите в символистичната драма на Запад присъстват и истории за средновековния християнски живот и величието на Божието милосърдие.

Франкофонските символисти проявяват особено внимание към онези легендарни фигури, които своеобразно синтезират духовното развитие на човечеството. Най-ярък пример за такъв тип разкази е сюжетът за магьосника Мерлин[11], син на дявола, но кръстен в Божията вяра, считан, според преданието, за пророк на Средновековието и създател на рицарското съсловие.

За разлика от западните драматурзи, славянските възприемат легендите по-скоро в национален план с оглед на собственото си развитие. Руските писатели се насочват главно към западноевропейски разкази, навлезли още през XV век в собствения им фолклор и получили свой собствен живот в нова културологична среда. Всред сюжетите преобладават истории за непочтения живот на феодалите и владетелите, възприет от драматурзите като прототип на управниците от всички времена. Тези широко известни истории сякаш включват Русия в общата европейска история, като едновременно показват и връзката на руския символизъм с франкофонския модел.

[11] **Lorrain**, J. Brocéliande in Théâtre, 3ème édition, Paris, Ollendorff, 1906 („Броселианда"); **Schuré**, Éd. Merlin l'Enchanteur, légende dramatique, trilogie, Paris, Perrin et Cie, 1924 („Магьосникът Мерлин").

Легендите в руската драматургия получават и една нова, непозната на Запад естетическа функция. След поражението на революцията от 1905 година, някои писатели, изгубили вяра за възможна социална промяна, възприемат фолклора не като ключ към незнайното бъдеще, а като средство да избягат от грозната и сива съвременна действителност. Именно поради това, те се насочват предимно към жития на светци, чиито многобройни версии сякаш обхващат цялостното развитие на руския фолклор – от духовните стихове през XII век, през по-късните легенди и предания до народните апокрифи през XVIII век.

За разлика от руските драматурзи, полските проявяват внимание главно към легендите от древното си минало, свързани с националните си корени и борбата на далечните си предци за свобода. Единствено автори, израснали под влияние на немската култура, се насочват към западноевропейски средновековни сюжети, които вълнуват и франкофонските писатели.

Колкото до тематиката в българските пиеси, свързана преди всичко с фолклорни истории за героичната борба срещу поробителя по време на петвековното турско владичество, тя е близка до полския театър. Една единствена пиеса от 20-те години[12] отвежда към легендите за праведния живот на светци и напомня на сходния мотив във франкофонската и руската драма.

Семантични промени при прочита на фолклорните сюжети

Драматурзите и на Запад, и на Изток запазват в общи линии фолклорната фабула с характерните за нея простота на действието, схематизъм на персонажите и стилизация на словото. Но, обикновено, те не следват целия повествователен разказ, а се съсредоточават до онези моменти, които подчертават мистичната връзка на човека с невидимото. Писателите засилват както универсалното, така и символистичното съдържание на народните текстове, обогатявайки ги с редица библейски, митологични или допълнителни фолклорни мотиви.

И все пак, главната промяна в познатите сюжети, която обуславя и новата им интерпретация, засяга някои основни техни структури. Така, следвайки собствените си философски възгледи, писателите видоизменят най-главната и отличителна част на всяка приказка – характерния ѝ щастлив край, при който доброто винаги побеждава злото.

Богатството на мистико-окултни теории във франкофонската драма изпъква особено ясно в различните развръзки на преобладаващия

[12] **Дановски**, Б. Света Катерина. // Драматически видения. С., Ив. Игнатов и синове, 1929.

при нея разказ за „Спящата красавица“, омагьосана за вечен сън и събудила се от целувката на чуден принц, с който тя заживява щастливо.

В написаната по образец на приказката символистична драма „Седемте принцеси“ от Метерлинк се разкрива трагизмът на човешкото съществуване, подвластно на незнайни враждебни сили. Влюбеният в царската дъщеря принц не успява да я върне към живота. Тя издъхва в момента, в който той я докосва, за разлика от шестте ѝ също заспали сестри, които се събуждат.

Пиесите *Сънят на Красавицата в гората* от Трариьо и *Красавицата в спящата гора* от Батай и д'Юмиер подсказват необудистките възглед за избавлението чрез смъртта. Събудените от милувката на царския син принцеси в двете символистични творби са дълбоко разочаровани, че са се озовали в реалността и копнеят да се върнат към идеалния свят на сънищата си.

И накрая, „Мандрагора“ от Жан Лорен[13], в която се откриват някои отделни моменти от познатия фолклорен разказ, илюстрира християнската идея за силата на саможертвата в името на ближния. За разлика от царската дъщеря във вълшебната приказка, символистичната героиня, превърната в грозна жаба и разпъната на кръст, подобно на Спасителя, успява да разкъса задушаващите я примки на злото чрез собствените си страдания и смърт. Така тя не само възвръща човешкия си образ, но изкупува и греховете на своите близки.

За разлика от богатството на мистични учения във франкофонския символизъм, в славянския вариант на естетиката се налагат главно някои идеи, свързани с националния им контекст.

В руската символистична драма прочитът на вълшебните приказки разкрива възгледа за моралното издигане на човека чрез две различни философски трактовки. Мистико-християнската интерпретация извежда на преден план саможертвата в любовта, изискваща пълното отричане от лично щастие за духовното издигане на любимия. Така, докато героинята в приказката от руски произход[14] – „Малката русалка“ от Андерсен – предпочита собствената си смърт, за да спаси чрез нея живота на принца, в когото е влюбена, русалката от „Свята кръв“ на Гипиус се стреми единствено да запази душата на любимия ѝ монах. Самият той, от своя страна, умира за нея, считайки, че така ще спомогне за нравственото ѝ израстване. Философско-естетическата

[13] **Lorrain**, J. La Mandragore in Théâtre, 3ème édition, Paris, Ollendorff, 1906.

[14] Приказката на Андерсен отвежда към руския фолклорен разказ „Дъщерята на морския цар“. Michel, Ipomée-Albin, La Petite Sirène, Hans Christian Andersen, http://crdp.ac-besancon.fr/fileadmin/CD70/Fichiers_cd70/ressources_pedagogiques/litterature_jeunesse/albums/sirene.PDF, електронна страница, консултирана на 10. 01. 2010.

трактовка, отстоявана от Сологуб в драмата му *Нощни танци*, подчертава мистичната сила на изкуството, способно да преобрази хората като събуди мечтите им, показвайки им красотата, скрита под маската на видимото[15]. В символистичната пиеса, прочит на едноименната руска приказка от сборника на Афанасиев, младият поет, а не бедният дворянин от народния разказ, разкрива загадката за нощните бягства на дванадесетте принцеси. Пак той донася на земята и магически златен куб, откраднат от приказното долно царство, в което се съдържа тайнственото послание на подземния цар към хората – да живеят в любов. Но, същевременно с тези промени, в модерната творба се появяват и някои нови, нехарактерни за фолклора съвременни герои (Хулиганът, Човекът с книга под мишница, Юристът). Те разрушават фантастичния му свят и внасят известни иронични нюанси, които поставят под съмнение силата на литературата да възроди човека.

Представителите на символизма в „Млада Полша" също интерпретират приказките чрез собствените си философски и естетически възгледи. Променените развръзки подчертават два основни мотива – широко разпространената тема за греха, според която поляците са виновни за трагичната си национална съдба, и идеята за възраждането на Полша, благодарение на Божията помощ. Така, в „Омагьосания кръг" от Ридел, отвеждащ към хумористичните приказки за надлъгването на човека с дявола, побеждава не човешката хитрост, а моралната добродетел. Именно тя помага на героя да се измъкне от съблазните на Лукавия, за разлика от грешниците, които попадат в капана му. Този нов интертекстуален прочит, показан чрез двойна интрига, подчертава злокобната сила на греха, която води до все по-големи прегрешения. Нова интерпретация получава и религиозната народна история за озовалия се в Ада цар Ирод, наказан заради избиването на невинните юдейски младенци в символистичната драма *Полският Витлеем* също от Ридел. Пиесата завършва с благословията, дадена на Полша от току-що родения Исус, по молба на Света Богородица.

Колкото до видоизменената развръзка на приказките в българската драматургия, тя е повлияна до голяма степен от силните реалистични тенденции в българската национална литература[16]. Промененият край на първичния разказ в пиесите насочва не към някакъв фантастичен сюжет, а преди всичко към отрицателното въздействие на социална-

---

[15] **Ивановъ-Разумникъ**. О смысле жизни (2006) Сологубъ,Ф., Андреевъ, Л., Шестовъ, Л., WerdenVerlag München 2-ое изданіе, (С.-Петербургъ, 1910), 27.

[16] **Хаджикосев**, С. Българският символизъм и европейският модернизъм. С., Наука и изкуство, 1974, с. 161.

та и семейната среда върху отделната личност. В *Змейова сватба* от П.Ю.Тодоров[17] не змеят от фолклора погубва младата жена, в която е влюбен, а самото ѝ семейство.

Що се отнася до легендите, те са най-често продължени по два начина във франкофонските творби – *фабулен* (чрез нови епизоди) и *извънфабулен* (чрез структурата на „театър в театъра"). Тези два типа модификации отвеждат към две различни по характер интерпретации - *философска*, свързана с идеята за човешкото развитие, и *естетическа*, чиято цел е да помогне на публиката по-ясно да възприеме основните идеи във фолклорната интрига.

Фабулното допълване на легендите с редица християнски и окултни мотиви свързва идеята за човешкото развитие с тайнствените движения на човешката душа, разгледани в различни аспекти: с оглед на невидимите връзки между хората[18], на контакта между живи и мъртви[19], на мистичния екстаз, довел до ново знание[20], на прераждането[21]. Редица западни символисти подчертават и еволюцията на човешката душа, като я включват в по-общия метафизичен план на борбата между доброто и злото на земята. Франкофонският драматург Шюре[22] счита, че средновековната легенда за Мерлин не би могла да завърши с неговата смърт, тъй като това би означавало, както края на пророческата му мисия, така и поражението на собствения му келтски народ, останал без духовен водач. Ето защо в пиесата му „Магьосника Мерлин" кончината на едноименния герой, погубен от земната си любов към злата магьосница Вивиана, символ на първородния грях, е представена като временна. Той ще бъде спасен от ангела Радианс, въплъщение на идеалната любов, и отново ще се върне на земята.

Извънфабулната структура на театър в театъра, която също своеобразно допълва легендите във франкофонските творби, представлява най-често разказ на древен жонгльор, който своеобразно се визу-

---

[17] **Тодоров**, П. Ю. Змейова сватба, драма в две действия // Мисъл, литературен сборник, кн. II, 1910.

[18] **Trarieux**, G. Le Fils de Don Juan // L'Art et la Vie, 1896, с. 1–103 („Синът на Дон Жуан"); **Maeterlinck**, M. Pelléas et Mélisande, Bruxelles, Lacombez, 1892 („Пелеас и Мелизанда"); **Hérolda**, A.-F. La joie de Maguelonne // Images tendres et merveilleuses, Mercure de France, 1907 („Радостта на Маглон").

[19] **Hérolda**, A.-F. La légende de Sainte Liberata, La Fée des ondes, // Images tendres et merveilleuses, Mercure de France, 1907 („Легендата за Света Либерата и Морската русалка").

[20] **Péladan**, J. Sémiramis, tragédie en quatre actes (1897) Paris, Mercure de France, 1904 („Семирамис").

[21] **Schuré**, Éd. Merlin l'Enchanteur… и Schuré, Ed. L'Ange et la Sphinge légende dramatique // Le Théâtre de l'Ame, deuxième série, Paris, Perrin et Cie, 1902 („Ангелът и жената сфинкс").

[22] **Schuré**, Éd. Confession philosophique // Roux, Alphonse et Veyssiè, Robert: Édouard Schuré. Son oeuvre et sa pensée, Paris, Librairie académique, Perrin et Cie, 1914, XXXVI.

ализира пред зрителите. Променящото се пред погледа на публиката пространство, при което разказвачът изчезва, а сцената се превръща в тайнствена феерия, подсказва символистичното виждане за силата на поезията, способна да преобрази реалността в нов идеален свят и да разбули някои загадки на човешкото съществуване.

Славянските драматурзи възприемат двата типа продължение на легендите във франкофонските творби, но внасят и нови, непознати на Запад, идеи.

В руските пиеси фабулното допълване на легендарните разкази извежда на преден план възгледа на Достоевски за сложността на света и за относителния характер на истината. „Победата на смъртта" от Сологуб[23] дава нов прочит на познатата от френските епични песни история за „Берта с дългите крака", изместена в брачното ложе от слугинята си, но възвърнала впоследствие мястото си до краля. От една страна, руската интерпретация оправдава измамата на бедната, чудно хубава прислужница, която единствена е способна истински да обича царя и да обнови страната му. От друга страна, новата трактовка не омаловажава и извършеното престъпление, като дори засилва страданията на изгонената от двореца законна царица.

Освен фабулното продължаване на фолклорните разкази, руските символисти въвеждат още два типа промени, които запазват първичната интрига, но я доближават до съвременната епоха.

Етнографските трансформации, характерни за драматургията на Ремизов[24], възстановяват легендата в цялостното ѝ развитие чрез многобройните ѝ варианти, в които тя се появява, или я резюмират в сбит вид. Този подход си поставя за цел да обогати националния фолклор чрез жанрове, които не са се развили в Русия (религиозната мистерия, например), както и да представи истинска народна драма, изчистена от някои съвременни, нехарактерни за народното творчество, версии.

Ретроспективните промени, въведени в пиесите на Кузмин[25], показват древните разкази през ироничния поглед на модерния човек и подчертават нереалния им характер чрез изключителния схематизъм на героите, неправдоподобната бързина на действието и щастливия край. Авторът, представител на третото поколение руски символисти, цели да внесе радост в залата като върне публиката към чистия ѝ детски свят, отхвър-

[23] **Сологуб**, Ф. Победа смерти, трагедия в трёх действиях с прологом // *Факелы*, 1908.

[24] **Ремизов**, Ал. Бесовское действо над неким мужем // Альманах *Факелы*. Кн. 3. – СПб., 1908, с. 33–87. **Ремизов**, Ал. Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова, Пб., Государственное издательство, 1920.

[25] **Кузмин**, М. Комедии о Евдокии из Гелиополи или Обращенная куртизанка, О Алексее человеке Божьем, О Мартиниане, СПб, изд. Оры, 1908.

ляйки всякакви морални или етически мисии, отредени на театъра.

За разлика от множеството модификации на легендарните разкази в руската драматургия, поставящи си различни цели, фабулното продължение на легендите в полския символистичен театър възприема франкофонския възглед за човешкия прогрес, основан върху безсмъртието на душата, но го разглежда с оглед собствения си контекст. Така две теми се открояват особено ясно – възраждането на Полша, благодарение на завърналите се от отвъдното духове на националните ѝ герои, и мотивът за греха, засилващ се с всяко ново прераждане. В драмата „Венеди" от Ланге[26] народната история за завладяното от чуждия нашественик едноименно славянско племе, считано за първообраз на полската нация, е продължена с появата на принцеса Ванда, загинала за да спаси народа си. Тя слиза от небето по Божия воля, за да вдъхне смелост на поробените персонажи и им предрича свобода. В „Дон Жуан" от Ритнер[27] идеята за обременяващата се с всяко прераждане душа е подсказана чрез предсмъртното видение на едноименния герой, показан в съвременността. В него той е заобиколен от голямо множество жени, които е изоставял през вековете, след като ги е прелъстил, довеждайки ги до самоубийство.

Българските модернисти също разширяват легендите, за да разкрият възгледите си за собственото си развитие. Те считат, че откъсването от общността и предателството са всред основните причини за историческата си съдба. Така новият прочит на легендата за зазиданата жена в *Зидари* от П. Ю. Тодоров[28] подчертава пагубната роля на измамата за оцеляването на националната общност.

Що се отнася до извънфабулното разширение на легендите, чрез структурата на „театър в театъра", то също се отличава със своя специфика в славянската драма.

Руските писатели разрушават магическия ореол на пролога като създават известна дистанция между сцена и зала и му придават нови естетически, социални и философски значения. Така началният кадър в *Победата на смъртта* от Сологуб смесва два разнородни контекста – древноприказен и съвременно-реален – които нарушават театралната илюзия. Изграденият по този начин контраст насочва към идейното измерение на легендата, илюстриращо вечните тайни в човешкия живот.

В полската драматургия на Станислав Виспянски структурата на театър в театъра представлява извънфабулен коментар, който подчертава значението на фолклорния разказ за съдбата на нацията и сим-

[26] **Lange**, A. Wenedzi tragedya. Paryż, Krarow, drukarnia Związkowa, 1909.

[27] **Rittner**, T. Don Juan. Dramat w 3 aktach. Stanisławów: Księgarnia M. Hasklera, 1916.

[28] **Тодоров**, П. Ю. Зидари. // *Мисъл*, кн. 1, 2, 3, год.XII, 1902.

воликата му в съвременността.

Извънфабулното продължение на легендите е почти непознато във българските драми, насочени по-скоро към проблемите на националното си развитие.

Структурни и сценични принципи във фолклорните драма

Символистичните пиеси на Запад и Изток структурират по сходен начин приказките и легендите, но той носи и особеностите на съответния културно-исторически климат.

Франкофонските писатели засилват универсалното, а не локалното значение на фолклорните разкази, като отхвърлят и най-минималните национални следи в творбите си. Те подчертават и извънвременния характер на първичните истории чрез сложна синкретична структура, включваща библейски, митологични и допълнителни фолклорни елементи. Западните автори обогатяват приказките и легендите и с редица иносказателни нюанси, за да ги превърнат в многозначни символи.

Символистите запазват фолклорните похвати (схематизъм, сбитост и стилизация) в модерните си драми, но ги подчиняват на своите философски и естетически идеи и им придават ново съдържание.

Докато кратките и бързо редуващи се епизоди в приказките и легендите подчертават фантастичния характер на действието, но не нарушават яснотата му, конкретизираната в кратки картини интрига изгражда представата за странен и неразбираем свят. Самите събития са разположени в извънсценичното пространство и така насочват към важната роля на невидимото. Схематизмът на символистичните персонажи също не подчертава характера им, а насочва по-скоро към скритата им вътрешна душевност, подсказана често чрез мистичните им предчувствия и видения. Докато простата им реч и едносричните думи напомнят фолклорния изказ, множеството паузи и недовършени мисли създават впечатление, че най-важното не може да се изрази чрез словото.

Модернистичните драми също възприемат типичните за приказките и легендите места (гората, фонтана, морския бряг), но ги обединяват в цялостен синтетичен пейзаж, за да засилят мистичната връзка между хората и природата. Те изграждат и ново пространство, подчинено на Вагнеровата теория за синтеза на различните изкуства и засилват фееричния му характер.

За разлика от франкофонските произведения, славянските подчертават по-скоро националното начало на народните разкази като често своеобразно ги модернизират, за да ги приближат до съвременната пуб-

лика. Руските драматурзи включват понякога в речта на персонажите си широко известни стихове от поезията на Некрасов, Пушкин, Лермонтов и така разрушават фантастичния свят на фолклора. Полските модернисти, от своя страна, въвеждат редица отпратки към собствената си история и трагическо настояще в пиесите си, като ги превръщат в своеобразна метафора на националния живот. Българските писатели често намаляват фантастичната аура на вълшебните герои и ги доближават до обикновения селянин.

Славянските драматурзи разглеждат примитивизма в много по-широк план от франкофонските символисти, като го свързват не само със схематизма и стилизацията на приказките и легендите, но и с цялото народно наследство и култура.

Руските и полските модернисти засилват фолклорната насоченост в пиесите си и с редица принципи от стилистиката на народния театър – гротеската и пародията (руска драма), дефилирането на героите двама по двама (полска драма) и др. Те подчертават примитивизма в творбите си и чрез условен декор, изграден от подиуми, стълби, естради, който отвежда към славянския куклен театър *Вертеп*, към сходната по характер полска *Шопка*, а също и към панаирния руски *Балаган*.

Заключение

Синкретичният подход и структурните промени на приказките и легендите в символистичните драми на Запад и на Изток определят типологичните им сходства. Но франкофонските творци търсят по-скоро универсалното и окултно значение във фолклорните истории и се насочват към различни по произход разкази. Славянските писатели възприемат народните истории като мистичен ключ към собствената си съдба и се обръщат към националното си творчество. Докато западните символисти засилват фантастичния характер на приказните и легендарни истории, славянските ги доближават до съвременната епоха и въвеждат нови национални, етични, социални и сатирични нюанси. Източноевропейските модернисти възприемат естетическите принципи на франкофонския модел, но ги обогатяват с нови сценични и структурни похвати, заимствани от собствения си контекст. Именно те показват най-ясно, вътрешното развитие на естетиката, нейното постепенно обогатяване и усложняване, което я доближава до новаторските авангардни течения, утвърдили се на европейската сцена след Първата световна война.

ПРОЧИТИ

РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

Творецът на хармония или как и защо пеят колелетата

> Небесните движения ... не са нищо друго освен непрекъсната песен на няколко гласа, долавяна не от ухото, а от интелекта, въобразена музика, която прокарва ориентировъчни знаци в неизмеримото течение на времето.
>
> Йоханес Кеплер

Сали Яшар, прочутият майстор на каруци от Али Анифе иска да направи себап, благодеяние за хората. Той се колебае между това да направи кладенец, мост, хан, чешма, докато един ден разбира, че каруците, които изработва, са същински себап.

Как той стига до това прозрение? И какво е особеното в неговите каруци? Когато се движат, колелата им издават звънливи звуци, които приличат на мелодия. Тази песен в първата половина на разказа се схваща в собствената си естетическа стойност, като странно, неочаквано сплитане на звуци, като чудновата озвученост. Майсторлъкът му остава загадка, той е представен като божие чудо, и макар да излизат от ръцете му, каруците изглеждат като неръкотворни:

> ...от неговите ръце излизаха каруци, които бяха *същинско чудо*: леки, като че *сами щяха да тръгнат*, напети и гиздави като невести, с шарила и бои, които грееха по тях като цъфнали цветя. Но най-чудното в тия каруци бяха звуковете, които те издаваха, когато вървяха. Като че в железните им оси беше *скрита* някаква музика. Как ги правеше Сали Яшар, *един господ знаеше*, но неговите каруци не дрънчаха, не хлопаха като другите коля, а пееха по пътищата (курс. м. – Р. К.).

Тази представа за божие чудо и неръкотворност напомня описанието на руската тройка в „Мъртви души“ на Гогол:

> Остановился пораженной божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? И что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях?
>
> (Спря се поразеният от това божие чудо съзерцател: не е ли мълния това, запокитена от небето? Какво означава това внушаващо ужас движе-

ние? И що за неведома сила е скрита в тези невиждани на света коне?)

Лирическият повествовател на Гогол задава серия от въпроси във възторжено-патетичното съзерцание на вихреното движение на руската тройка. При Йовков и интонацията, и концепиращата гледна точка са съвсем различни, но и в двата случая е налице възхищението пред загадъчен, необясним феномен: срв. „скрита", „неведома сила", „божие чудо", „запокитена мълния" – и от друга страна: „скрита някаква музика" „чудо", „един господ знаеше", „сами щяха да тръгнат".

Но каруците притежават още едно свойство, което извънредно много променя смисъла и същността на тяхното звучене. Малката тайна е, че всяка каруца има свой глас, „пее на свой макам". Звънът на колелетата е сигнал, знак-индекс, казано по Пърс, за пристигането на определен пътник. Това би могло да остане просто удобно средство за идентифициране на идещата каруца. Но при Йовков персоналният знак е снабден с мощен интерпретант – възприемателят на този знак е човек (или хора), жадуващ(и) пристигането, срещата, изживаващ(и) емоционална възбуда и любов, както впрочем и субектът, означен със знака „звън на колелета", жадува срещата, движейки се към точката на пристигането.

Йовков въвежда в своя разказ две такива срещи, предизвестени от звънливите гласове на колелетата. В единия случай в дома си, при жена си и децата си, се завръща смятаният за убит Чауш Ибриям, в другия случай пристига дъщерята на Сали Яшар, която майсторът на каруци, болен и мислещ за смъртта, очаква с копнеж и нетърпение. И в двата случая са показани емоционално разтърсващи сцени, с радостна суматоха и сълзи:

> И наистина, подир малко затупкаха боси крака, гледам чернее се фередже, върви жена и около нея деца скимучат като прасенца, плачат. Познах я, жената на Чауша. „Тамко ви си иде, мама" – дума им. И каруцата дрънчи, дрънчи, иде...
>
> Затрептяват листата на салкъмите, разнищят се между тях като паяжини лучите на месеца и през прозорците, като роса на топъл дъжд, нахлуват звънливите звуци на колелетата. Каруцата е вече съвсем близо, ясно личи как се насочва към техния двор и спира. Пръхтят уморени коне, прегълчават мъжки гласове, между които и гласът на Джапара и ето стъпки вън, стъпки под самите салкъми, и гласа на Шакире. Старата тича навън. Две сълзи се отронват от очите на Сали Яшар, чъртаят топли вадички по лицето му и капват на земята...

Малкият трик, който извършва Йовков, е генерализирането на значението на тези две сцени до идеята за каруците не просто като знак за нечие пристигане, а като *знак на любовта*. Тази идея придобива формално значение в разсъжденията на главнния герой:

...с мъка, с нещастия е пълен моя свят, но все пак има нещо, което е хубаво, което стои над всичко друго – любовта между хората. С тая каруца щеше да се връща Джапар и Шакире щеше да го чака. Тя трябва да пее!

Звънът на каруците извървява пътя от свободното и практически незаинтересовано възхищение, което той възбужда, сам по себе си, (от „интровертния семиозис", както би казал Роман Якобсон) до свръхпрагматизиран знак, като знак възбуждащ и носещ любовно чувство.

Себапът, в представите и мечтите на Сали Яшар, трябва да засегне много хора. Тази множественост на ползващите се от благодеянието по сходен начин конструира образите на двете видения, които спохождат майстора на каруци – едното, свързано с Каралезката чешма в началото на разказа, като прототип и образец на себап, и другото, когато Сали Яшар си представя пеещите каруци, създадени от неговата ръка и посрещачите, които се тълпят около тях. В първото видение повторителните, наслояващи се във времето действия – многократните приижданията на хора и добитък се проектират като симултанно разгръщащи се в едно и също пространство събития:

> А наоколо е посърнало поле, суха и напукана земя, пък и горещина като в пустиня. И идат стада, идат хора, вървят към чешмата и очите им горят от задуха и от жега.

Стада и хора вървят към чешмата – и няма как това приижданe да не бъде представимо като стълпотворение, като навалица от хора и животни, устремени *в едно и също време* към заветния източник на вода.

Подобна всеобща устременост, но вече еднозначно, изрично представяща повторителното действие като симултанно, е изразена в грандиозното второ видение на Сали Яшар:

> ...той сякаш като насън видя хиляди и хиляди каруци, които се връщат, които пеят по пътищата, а от ниските къщурки, над които се носи вечерен дим и прах, излизат жени с деца на ръце, други по-големи деца тичат наоколо им и всички вървят срещу каруците, за да ги посрещнат.

Жаждата за вода в първото видение е повторена като любовна жажда във второто. И докато стълповторението в първото видение е все пак представимо, във второто то преминава границите на зрителния обхват.

Грандиозните видения на Сали Яшар, настойчивото търсене на всеобщността може да ни насочи към гледна точка, от която художественият свят на разказа се разкрива като конструиран по особен начин. Звучащата формула „звънът на колелетата = знак на любовта" не е финалният стратегически ход на тази творба. Както често се случва при майстора – не на каруци, а на думи, Йовков, художествените търсения

продължават отвъд това, което изглежда като завършена и оцелостяваща концепция на творбата. И така – любовта не само между хората, а *всемирната любов, вселенската хармония* е скритото, но дълбоко звучащо послание на разказа; мелодията на колелетата като че ли задвижва, служи за мярка, удря камертона на тази мелодия, която изпълва с хармонични трептения художествения свят на разказа.

Според питагорейците земната музика е слабо ехо от универсалната „хармония на сферите". В древната космология планетарните сфери се издигат от земята към небето като стъпала на стълба. Всяка сфера кореспондира с различна нота на огромна музикална стълбица. Особените тонове, издавани от планетите зависят от съотношението на техните орбити, така както тонът, произвеждан от струната на лирата, зависи от нейната дължина. Законът на музиката и пропорционалността осигурява единството и равновесието на цялата вселена[1,2].

Не е нужно да сме питагорейци, за да възприемем, като условно художествен похват на „Песента на колелетата", идеята за космическата хармония, която се осъществява с посредничеството, чрез интервалите и съотношенията, които организират музиката или по-конкретно, чрез мелодията, която разнасят по пътищата каруците на Сали Яшар. Хармонията означава подреденост, съгласуваност, съразмерност, разбирателство. Всеобщата хармония означава пулсирането на всяка природна частица в единен ритъм с макрокосмическите процеси.

Забележително е човешкото разбирателство и доброжелателство в „Песента на колелетата". Сали Яшар дава кесия с пари на Джапар, за да си купи нива, Джапар пролива сълзи на умиление, когато вижда дългоочакваното завръщане на Чауш Ибриям, Шакире донася радостта и красотата в дома на майстора на каруци, желанието за добротворство, за себап минава като лайтмотив през целия разказ. На този фон стават забележими някои тънкости в представянето на определени сцени. Например, Сали Яшар, авторитетен, тежък човек, отива на крака в дома на Джапар да му занесе парите. Разбираемо е, че появяването му предизвиква объркване и смут, особено у майката: „още повече се объркa и

---

[1] **Plant**, D. Johanes Kepler and the Music of the Spheres, http://www.skyscript.co.uk/kepler.html.

[2] Не липсват опити тези идеи да бъдат осъвременявани чрез научни изследвания в наши дни. Астрономи от Шефийлдския университет твърдят, че са успели да запишат за пръв път в историята на човечеството тайнствената музикална хармония на магнитното поле в атмосферата на слънцето. Те открили, че огромните магнитни вълни, известни още като коронни вълни, в някои случаи вибрират като струни на музикален инструмент, а в други случаи звучат като звукови вълни. Британските учени направили сателитни снимки на слънчевите вълни, някои от които достигат до над 100 000 км дължина и пресъздали звука, като превърнали вибрациите в звукови и забързали честотите им, за да може човешкото ухо да ги чува. (http://dariknews.bg/view_article.php?article_id=547580).

слиса майка му, стара грохнала жена". Очаква се, от друга страна, Сали Яшар да се държи достолепно, приказката му да е отмерена и тежка. Но Йовков решава друго. Сякаш в знак на солидарност, за да зазвучи *в единен лад със стопаните* (!), Сали Яшар сам заговорва объркано: „Сали Яшар нерешително и с мъка, като избираше и търсеше думите си, каза".

Протяжността на главната природна картина, представена в разказа, няма собствена цел и не е елемент от пластичността на описанието: тя просто служи за ситуирането на *появите или гласовете* на животни и птици, които звучат *хармонично в сложна партитура*:

> По зелените поляни, наполовина в сянка, наполовина залени със слънце, пасяха овце, бели върволици от гъски идеха към село, между едно стадо коне и друго млади жребци се отделяха, препускаха с развети гриви един срещу друг и цвилеха. И светлините, които залезът хвърляше в небето, опиняваха сякаш ластовичките и докато хвърчаха ниско до земята, те изведнъж като стрели се възземаха нагоре. Спокойни и важни, щъркелите се прибираха по салпъците. Сали Яшар ги гледаше как нахранваха малките си, след туй се оттегляха настрана, продумваха си сякаш нещо и, като отхвърляха главите си назад, като че ли да погледнат към небето и към бога, гръмко и тържествено започваха да тракат с дългите си клюнове. В същия миг, откъм потъмнелите овошки, над които се чупеха лучите на вечерницата, проечаваше викът на ходжата и Сали Яшар ставаше да направи и той молитвата си.

В този забележителен пейзаж, изграден от партитурното участие на животни, птици, човешко и божие присъствие, властва хармонията, любовта, всеки глас се подема в съгласие, в съзвучие с нечие друго присъствие: жребците радостно препускат един срещу друг, щъркелите хранят малките си, светлините на залеза опиняват ластовичките, щъркелите отправят поглед към бога и точно тогава зазвучава в благослов гласът на ходжата и то, в момента, в който в кадър се появяват лъчите на месечината.

Дружбата, интимната съпричастност, готовността на природни елементи и човешки състояния за взаимодействие, любовно преплитане, отърквane едно о̀ друго проличава в следния великолепен фрагмент, представящ пристигането на Шакире:

> „Това е Шакире – мисли си той, – тя е!" И той не се съмнява, защото *същото нещо говорят* и тия челични звуци, които звънят в нощта, разхвърчават се изпод колелетата, летят като бели птици, *провират се* измежду листата на салкъмите, *идат заедно* с лучите на месеца, спират се на прозореца, *носят блясъка на познати очи, носят позната усмивка* и казват: „Иде!" (курс. мой – Р. К.).

В духа на по-горните разсъждения може да отбележим, не на послед-

но място, една важна особеност в конструирането на сравненията в този разказ. Нейното изясняване ни е необходимо, защото любовта и хармонията означават още съпоставимост, взаимозаменяемост.

Има принципна разлика, макар трудовете по реторика да отбягват да се занимават с нея, в начина на съществуване на сравнението и сравнявания предмет (казано с други думи, между компарацията и компарандума). Сравняваният предмет съществува актуално в художествения свят на разказа, предметът, на който той се уподобява в сравнението, няма налично присъствие в света на разказа, той съществува във фигуралния план на акта на разказването. Това може да се илюстрира и с пример от всекидневния живот. Например, когато кажа, че съм гладен като вълк, аз изразявам образно степента на моя глад, но не си представям вълк около себе си. Тази разлика изглежда доста семпла и самоочевидна, за да ѝ бъде обръщано специално внимание. Йовков обаче осъществява забележително отклонение от този принцип, което се превръща в работещ художествен похват. Той извършва нещо изключително рядко: снабдява с предметно значение всички сравнения в своя разказ.

Най-очевидният случай е, когато се сравняват два предмета, които са налични, имат референтно значение в света на разказа. Например:

> Като че вътре в душата на Сали Яшар имаше друг ковач, който също работеше, също ковеше, а не се виждаше, и само искрите и отблясците от това вътрешно огнище грееха в замислените очи на Сали Яшар.

В очакваната си форма сравнението би гласяло, според кратката формула А е като (прилича на) В, нещо от типа на „Душата на Сали Яшар приличаше на ковачница". Авторът обаче не остава до обобщената представа за ковачница – той адресира сравнението до конкретната ковачница на Сали Яшар.

Ето още един пример:

> И тая вечер, като го виждаше как отминава в тъмнината и как свети цигарата му, той си мислеше, че у него все е останало нещо от миналото, че в душата му още гори рана, както гори цигарата му в мрака.

Сравнението, отново в обичайната си форма, би изглеждало, грубо казано, „Раната гори като цигара". Само че в разказа на Йовков то се разгръща ситуационно около присъствието на персонажа: светещата в мрака цигара (а не просто обобщената представа за цигара) дава първоначалния тласък на асоциацията.

Какъв е художественият ефект от този похват ще стане ясно след като хвърлим поглед и върху втория, по-замаскиран случай на опредметяване на сравнението. Той се изразява в следното: сравнението се гра-

ди по обичайната кратка формула „А прилича на В“, само че писателят задължително въвежда в съседство или на известно отстояние и предметния двойник на сравнението:

...и то тъкмо в моя град, който беше в средата на безкрайна равнина, от която излизаха пътища по всички посоки, като *лучите* на звезда. → В същия миг, отвън потъмнелите овошки, над които се чупеха *лучите* на вечерницата...

...а над хоризонта, сред раздипленитe мъгли от прах, беше се показал месецът, голям и червен като *нагорещено желязо*. → И чуковете зазвънтяха по въорса, искри заизхвърчаха *от червеното желязо*...

Сали Яшар тръгва към къщи, гледа светлите петна, които трептят като *жълтици* в сянката на салкъмите... → „Няма да им занеса нищо от моите *жълтици* – мислеше си Сали Яшар...

Един есенен ден, един от ония дни, когато слънцето пече меко, когато небето е много синьо и във въздуха, като сребърни *жици*, се носят паежини... → И ето, тя се заглежда за минута през прозореца, откъсва една *жица* с уста, след това се навежда пак над работата си...

Затрептяват листата на салкъмите, разнищят се между тях като *паежина* лъчите на месеца... → ... като сребърни жици се носят *паежини*...

Тук може да добавим и случаите, когато думата се употребява метафорично и, на известно отстояние, в пряко значение:

На кораби, широки гънки лъщеше аленият атлаз на шалварите ѝ, по сърмата на синия ѝ елек, който стягаше гърдите ѝ, горяха и се разсипваха ситни *искри*. → И чуковете зазвънтяха по въорса, *искри* заизхвърчаха от червеното желязо...

Нямаше усмивка вече на хубавото лице на Шакире, къносаните ѝ пръсти по-чевръсто работеха, тя нисичко *запя* нещо и такава ли беше песента, или тъй се стори на Сали Яшар, но той сякаш виждаше зелено поле, нови каруци, които вървят, вървят и *пеят*, отиват далеч, далеч някъде...

Какво наблюдаваме? Фигурите напускат фигуралния пласт на изказа и навлизат в референтния свят на разказа, сравненията се превръщат в съпоставка и взаимодействие между налични предметности. Любовта и хармонията в разказа придобиват и този странен израз: светът на „Песента на колелета“ е свят на еквивалентни тела, неговите елементи откликват, отзвучават един в друг, взаимно се търсят, сякаш разменят местата си... При това движение се изграждат странни ми-

тически конструкции: искрите от огнището са искрите, които се разсипват върху синия елек на Шакире, червеното, нажежено желязо пък, което ковачите коват, се оказва не нещо друго, а месечината, държейки жицата (сърмения конец), в устата си, Шакире сякаш държи в устата си жиците на паежините, които се носят из въздуха; жълтиците, които Сали Яшар има, но не цени, и от които мислено се отказва, сякаш се превръщат в светли петна, които трептят в сянката на салкъмите...

Това взаимно проникване и солидарно взаимно оприличаване има още един подкрепящ израз: две ситуации, които са представени с общи словесни единици, се поставят в съотношение на еквивалентност:

...вън се чернееха *салкъмите и между листата* им течеше бялата светлина на месеца – челични звуци ... провират *се измежду листата на салкъмите*;

...челични звуци, които звънят в нощта, *разхвърчават се* изпод колелетата... – искри *заизхвърчаха* от червеното желязо;

...през прозорците, като роса на *топъл дъжд*, нахлуват звънливите звуци на колелетата – две сълзи се отронват от очите на Сали Яшар, чъртаят *топли вадички* по лицето му и капват на земята...

Топлата роса на дъжда и топлите вадички на сълзите са направени сякаш от една и съща субстанция; челичените звуци на колелата се провират заедно с лунните лъчи между листата на салкъмите, но също така звуците се разхвърчават като искри, които пък, както знаем, се разсипват върху елека на Шакире а от друга страна, искрите са от огнището, на което се кове червената месечина... Елементите на битието се преплитат и взаимно озвучават, съсредоточават се в ядра от енергийни сгъстявания и се разпръсват в пространството на взаимни отгласяния.

След поетичните интерпретации на звуковете, които издават колелетата на каруците, поддържани през целия разказ, във финала внезапно се извършва демистификация – разкрива се тайната, майсторлъкът, като онова, което изглежда неръкотворно божие чудо, получава технологическо обяснение:

Тайната на пеещите каруци, които правеше Сали Яшар, беше в това, че отвътре, между колелото и основанието на оста, той туряше по един челичен диск и тъй като колелото оставаше малко хлабаво, тоя диск се удряше ту в него, ту в оста и издаваше звукове, които, преплетени със звуковете на другите колелета, даваха цяла мелодия.

Такъв финал навярно предизвика недоумение у повечето читатели, свикнали краят на творбата да завършва на силна, висока нота. Елин

Пелин не би извършил такова „самовзривяне“ на красивата илюзия, на тайната. А защо го прави Йовков? Повсеместна е Йовковата безфиналност: краят идва, когато разказът отдавна е превалил собствено интригата, напрежението спада, героите вече са устремили взор някъде навън, извън пространството на художествения свят, заглеждат се, замислят се, тръгват нанякъде или започват някаква работа – животът, сякаш казва писателят, продължава и извън тази, в друга история, която аз навярно при друг повод ще разкажа...

Все пак финалът в „Песента на колелетата“ не е само в това – да е безфинален. Той съдържа и определен поантиращ елемент. (Както много пъти се случва в този разказ, повествованието опровергава едно очакване, след това второ, трето, създава допълнителни дъна на нарастващия, дълбинен смисъл). Писателят все пак оставя на Сали Яшар неразгадана тайната на сплавта, размерите и формата на дисковете. Това, казва той, „знаеше вече само Сали Яшар“. Това знание, което остава при Сали Яшар, на пръв поглед не значи много, на фона на разкрития трик на дисковете. Но ето че Йовков представя майстора на каруци във финална поза на проверяващ, установяващ, узаконяващ, така да се каже, хармонията:

> С тая каруца щеше да се връща Джапар и Шакире щеше да го чака. Тя трябва да пее! И Сали Яшар започна да почуква по дисковете с чука, даваше ухо, внимаваше, ловеше всеки звук, проверяваше всяко съзвучие...

Това са последните думи на разказа. В позата и жестовете на Сали Яшар има нещо демиургическо, той е представен като творец на хармонията, а в духа на аналогията с музикалните сфери и хармоничното взаимодействие на телата в художествения свят на разказа, може да бъде видян като акордьор на инструмент, чиито звукови вълни отиват далеч отвъд простото озвучаване на колелата на каруците. Впрочем в митологията фигурата на ковача е представена в ролята на шамана, като носител на висшето знание, надарена е със „свръхестествена съзидателна сила, свързана с огъня и обладаваща функциите на демиурга – върховното божество“[3]. Функциите на тази фигура хвърлят скрити отблясъци върху скромния, тих и немногословен човек – майстора на каруци Сали Яшар.

---

[3] Вж. Мифы народов мира, Москва, 1982, т. II, с. 21.

КЛЕО ПРОТОХРИСТОВА

„Мечо Пух“ и „Фиеста“ или за възможностите на интерконтекстуалния прочит

Идеята „Мечо Пух“ и „Фиеста“ да бъдат успоредени като обект на аналитични наблюдения може напълно справедливо да бъде окачествена като неуместна екстравагантност. Ето защо е необходимо да се признае, че тя се предлага с ясно съзнание за недоумението, което по всяка вероятност ще предизвика. И наистина, ако подходим към тези две творби, съоръжени с широко и основателно споделяните представи за тях, възможностите за подобна инициатива не изглеждат особено обнадеждаващи. Една бегла начална съпоставка ще изведе по-скоро натрапващи се различия. „Мечо Пух“ е книга, написана от британски автор, чието име убягва често от паметта дори на най-ревностните ѝ почитатели. Известна преди всичко като любимо произведение за деца, тя дължи изключителната се популярност най-вече на представения в нея алтернативен, свободен от времева определеност, пасторално безпроблемен свят. Докато „Фиеста“, първият роман на феноменално известния Хемингуей и вероятно, редом с „Великия Гетсби“, най-емблематичното измежду заглавията на американската литература, появили се през „ерата на джаза“, разказва за срива на екзистенциалните опори, реално изживян от точно определено поколение в конкретен исторически момент. А. А. Милн написва книгата си в една или друга степен на игра заради своя син, който, редом с плюшените си играчки, е герой на приказната история. Хемингуей, от друга страна, замисля своя първи роман като амбициозен, неколкократно видоизменян проект, в който равностойно присъстват и автобиографични референции, и актуална значимост на фабулата, и разработването на собствен стил, легитимиран допълнително и чрез „теорията за айсберга“.

Единственият стабилен контрааргумент срещу така категорично налагащото се впечатление за несводимост на двете книги е обстоятелството, че те се появяват по едно и също време – през 1926 година. Това е причината, поради която заглавията им могат да бъдат открити в непосредствено съседство тъкмо в разнообразни хронологични таблици,

в огледи на литературната 1926-а или в литературноисторически или културологични наблюдения върху 20-те години на XX век. Отвъд това единично и откровено формално основание за търсенето на общност между „Мечо Пух“ и „Фиеста“ остават още няколко факта, които, макар и с проблематична релевантност, могат да послужат като подпори на опитната конструкция. Те се отнасят основно до мястото на двете произведения в цялостното творчество на техните автори, както и до сходства в рецепцията им. „Мечо Пух“ е несъмнено най-успешното заглавие на А. А. Милн. Нещо повече, писателят бива идентифициран единствено като създател на популярния герой, докато останалата част от творчеството му е практически непозната. По подобен начин и романът „Фиеста“, макар и сравнително ранен текст на Хемингуей, е признат от мнозина негови критици като най-значителното му постижение и въпреки че е вписан в едно и без това достатъчно успешно творчество, безспорно бележи връх в него[1].

И двете произведения, още при появата си, имат огромен успех. Първата история за Мечо Пух бързо е последвана от продължение, още през 1930 г. правата за филмиране са изкупени, впоследствие те са предоставени на студията „Дисни“, която произвежда от оригинала на Милн комерсиален хит. Романът на Хемингуей, на свой ред, въпреки отделни остро негативни критически реакции, е обект най-вече на възторжени отзиви и бързо се превръща в сензация, а скоро след това и в обект на масови подражания. Предложенията за адаптация на романа, която да бъде представена на Бродуей, започват още през годината след публикуването му. Хемингуей обаче се стреми към Холивуд, при това настоява да продаде правата за екранизация за колосална сума, което успява да направи през 1932 г., но филмът ще бъде сниман едва през 1956 г., за да актуализира нова вълна от и без това нестихвалия дотогава интерес към романа. През 1983 г. New York Times оповестява, че романът е бил непрестанно преиздаван, и че, според достатъчно надеждни данни, е вероятно най-превежданото заглавие в света[2].

Могат да се приведат и други, по-скоро второстепенни, основания за съпоставянето на двете произведения. И Милн, и Хемингуей участват пряко в Първата световна война, и двамата имат изяви в публицистичното писане, и при двамата конкретните произведения се явяват ярка изява на

---

[1] Вж. например оценката на най-утвърдената изследователка на Хемингуей Линда Вагнер-Мартин (**Wagner-Martin**, L. Introduction. // **Wagner-Martin**, L. (ed). New Essays on Sun Also Rises. New York, Cambridge UP, 1990, с. 1). Подобно мнение изказва и Джефри Мейърс (**Meyer**, J. Hemingway: A Biography. New York: Macmillan, 1985, с. 192).

[2] **McDowell**, Ed. Hemingway's Status Revives Among Scholars and Readers. *The New York Times* (July 26, 1983).

теми и мотиви, които характеризират цялостното им творчество. Макар и квалифицирана инерционно като детска, книгата на А.А.Милн има значително по-неоднозначен характер. На създателя на „Мечо Пух" се приписва твърдението, че „детската книга трябва да бъде писана не заради децата, а заради самия автор". Освен свят на приключения, който писателят създава за забавление и възпитание на сина си, историята на симпатичното мече е лично за него възможност за временно оттегляне от травмиращата реалност на собственото му време. Подобно на Хемингуей, който изпраща героите на своя роман да търсят лек и забрава за нерешимите си проблеми в по-привлекателните социални и природни пространства на Франция и Испания, и А. А. Милн проектира историята си във въображаемия горски свят като в убежище, което набавя спасителните дози ведрост и покой както на самия него, така и на читателите му.

Макар и оскъдни, няколкото очевидни прилики между двете произведения, които бяха представени дотук, могат да бъдат оползотворени за съпоставителното им четене. Отвъд тях обаче остава един не така очевиден резерв от уместност на предприетата съпоставка. Основавайки се именно на този резерв, настоящият опит върху „МечоПух" и „Фиеста" предлага и ще изпробва хипотезата, че тяхната съредност е предпоставена от споделения им исторически контекст и че тъкмо прочитът им в оптиката на общата контекстуална рамка, хвърля допълнителна светлина върху всяка от двете книги.

Но тъкмо в тази точка предприетата съпоставка се оказва пред сериозно предизвикателство, тъй като тъкмо по отношение на собствения си исторически контекст двете книги ни се показват като полюсно противопоставени. Романът на Хемингуей е пределно ангажиран с актуалностите на своето време и ги представя в особено интензивна форма. Именно тази негова особеност го прави емблематичен текст за съдбата на „изгубеното поколение". Докато, от друга страна, историите за Мечо Пух изглежда като да са напълно независими от каквито и да е конкретни исторически референции. Случващото се по страниците на книгата внушава по-скоро усещане за извънвременност и универсалност. И, обратно на случая с „Фиеста", точно тази привидна антиисторичност на сюжета поощрява интерпретирането му в перспективата на различни философски или теоретични генерализации, в резултат на което са написани книги като „Даото на Пух" и „Дъ-то на Прасчо" на Бенджамин Хоф, „Пух и философите" на Джон Т. Уилямс или „Постмодерният Пух" и „Пух Perplex" на Фредерик Крус.

Съсредоточаването върху „Фиеста" показва наличието на множество преки референции към бурната атмосфера от средата на 20-те години на

XX век. Сюжетът на романа илюстрира характерното за момента самоволно експатриране на американския артистичен елит, в резултат на което се ражда актуалният за 20-те години на миналия век културен модел на „американеца в Париж“ с присъщия му поведенческия модус, в който доминират възторжено изповядваният култ към пиенето и яденето, своеобразната ритуализация на посещенията по парижките кафенета и барове, а също и откровен промискюитет. Факултативни идентификационни маркери на модела са спонтанните пътувания на юг и по-специално из Испания, както и страстното увлечение по коридата.

Общият смисъл на целия този комплекс от характеристики и прояви, който е присъщ и на героите на Хемингуей, се свежда до един откровен парадокс – че младите американци от ерата на джаза, изцяло в съгласие с очевидно устойчив модел на национално реагиране, описан по-рано с блестящ хумор от Марк Твен в пътеписа му „Глупаци в чужбина“, търсят в Париж не предимствата, които може да им предостави европейската традиция, а най-вече компенсации за друг вид недостиг, изпитван у дома, каквито Париж щедро предлага за момента – неограничената консумация на алкохол, свобода на извънбрачните връзки, търпимост към хомосексуализма, по-широка и по-достъпна артистична среда. В най-същностен аспект обаче към Европа ги води копнежът по все по-изплъзващата им се автентика на битието, станала като че ли окончателно непостижима в годините след войната с техния непоколебим пиетет към повърхностното и непрестанно променящото се. Но Париж, макар и гарант на някаква традиция, внушаваща усещане за стабилност, не може да предложи решение за екзистенциалния им проблем и това ги обрича на окончателно разочарование. Като следваща възможност се открива бягството на юг, което в най-популярния си за момента вариант се мисли като пътуване из Испания.

По много сходен начин се осъществяват и други идеологизации, представителни за културата на десетилетието. И борбата с бикове, която се стабилизира в масовите представи като метонимия на Испания, и характерният за поколението активен интерес към бокса, се явяват като конкретизации на актуалните за момента представи за мъжественост, дързост и кураж, но също така удовлетворяват толкова характерния за историческия момент нагон по екстремностите, заредени със смъртна опасност. По този начин и на коридата, и на бокса бива присвоен непомерно мащабен символен капитал. Подобна индексикализация се осъществява паралелно и при дейности като алпинизма, карането на автомобили, пилотирането на самолети или презокеанските плавания, все относително нови или актуализирани от модерността

екстремни изживявания, които предлагат възможността за изпитване на предела между живота и смъртта, превърнал се в резултат на войната в натрапчиво проявяващ се нагон.

Друг разпознавателен компонент от културата на епохата е лудешката страст по танците и грамофонната музика. Като активности с привилегирован статут в ценностната система на времето те се превръщат в своеобразно conditio sinne qua non за социализацията на индивида. Асортиментът от знаци на времето се допълва от характерната мода на обличане и рязката промяна в стилизирането на косите (по-радикална при късата прическа на жените и не толкова изразителна при мъжете, където се свежда основно до употребата на брилянтин).

Цялата тази палитра от пристрастия, вкусове и нагласи на „американците в Париж" е представена във „Фиеста" от позицията на непосредствения опит. Романът съдържа откровено автобиографични референции, сюжетът му възпроизвежда факти, изживени действително от Хемингуей през предходните няколко години – както от престоя му в Париж и трите последователни пътувания до Испания от периода 1923–1925 г., така и драматичните обрати в интимния му свят, а и любовта му към бокса и борбата с бикове. Героите на Хемингуей са типични представители на бурното следвоенно десетилетие и като поведенчески модус, и като психологическа нагласа. Джейк Барнс и Брет Харт, както и приятелите им, са парадигмални образи на изгубеното поколение с причинените им от войната травми и начините, по които реагират на тях. В съответствие с модела е ритъмът на съществуването им. Потвърждават го и топосите на ежедневното им битуване, измежду които в привилегирована позиция са кафенетата и баровете. Обичаен компонент от социалното им битие са танците по различни заведения, акустиката на деня им се определя от грамофонна музика.

Основната сюжетна интрига се организира около пътуването на компанията до Памплона и участието във фиестата, при което Брет Харт започва връзка с талантливия матадор Ромеро. Централен фокус на разказа е борбата с бикове. Редом с обсесията на персонажите по бикоборството е представена и страстта им към бокса. Един от главните герои на романа – Робърт Коен, е бивш шампион по бокс, тези му умения се проявяват в кулминационен момент от романа; друг от централните персонажи, Бил говори често за боксьори и боксови мачове; единственото, което може да си спомни от едно свое пътуване до Виена, преминало в безпаметно пиянство, е боксовият мач, който е наблюдавал там. Приятелите посещават боксов мач и в Париж. Любопитен детайл от историческия контекст, илюстриращ страстта по бокса,

въвежда една реплика на Бил, която подкрепя твърдението си, че точно в момента Ню Йорк било наистина чудесно място за живеене, с информацията, че „са се появили много млади и обещаващи боксьори", всеки един от които „имал добри изгледи да израсне, да се развие и да победи Демпси"[3]. Тази реплика реферира към актуалния за момента масов интерес към кариерата на световния шампион в тежка категория Джак Демпси. Всъщност, на 24 септември 1926 г., когато Хемингуей довършва работата по романа си, се състои епохалният боксов мач, на който претендентът Джийн Тъни действително побеждава шампиона – събитие, отбелязано от американците в Париж с ексцесиите на „национална оргия далеч от дома"[4]. В съответствие с масовия ентусиазъм на времето по отношение на бокса е и привидно незначимият детайл, въведен от Хемингуей, с продаваните по улиците на Париж фигурки на боксиращи се човечета[5]. Успоредяването на борбата с бикове и бокса във „Фиеста" е в съответствие с действителното им препокриване във въображението и копнежите на поколението, предпоставило тяхната иначе лишена от основания, своеобразно унифицираща ги идентификация, за която свидетелства епизодът от романа, когато младият тореадор се оказва по неволя въвлечен в боксов бой от Робърт Коен[6].

Романът на Хемингуей придава допълнителен колорит на устойчивата поведенческа схема със знаци за подплатяващата я аксиология. Можем да ги открием в строгото съблюдаваната ритуалистика при консумацията на алкохол, съобразена по време на пътуването дори със спецификата на местните обичаи в Испания. Надеждно свидетелство за умонастроенията на момента предлага и разговорът на Джейк и Бил с недружелюбния, корумпиран кондуктор по време на пътуването им към Испания, тъй като той отразява валидното за момента отношение към влака като територия на несигурност и произвол; пак така показателни за духа на времето са и репликите, разменени между Джейк Барнс и случайната му компаньонка за вечерта пред витрината на „Ню Йорк Хералд", пълна с часовници, които показват часа в различните времеви зони в Америка[7], тъй като той е в пряко съответствие с актуалния за 20-те години интерес към проблемите на времето и в частност към часовите разлики, придобили допълнителна значимост с въвеждането

[3] **Хемингуей**, Ърнест. Фиеста. С., Народна култура, 1964, с. 5.

[4] **Gumbrech**, Hans Ulrich. In 1926. Living at the Edge of Time. Cambridge, Mass., London, England: Harvard UP, 1997, с. 14.

[5] **Хемингуей**. Фиеста..., с. 33.

[6] Пак там, с. 168–169.

[7] Пак там, с. 16.

на стандартното Гринуичко време през 1911 г. Чувствителността към часовия аспект на човешкото съществуване е проявена и в забележката, направена в хода на повествованието, че по време на описваното пътуване в Испания все още не са преминали към лятно часово време, очевидно в разрез с конвенцията, въведена през все още неотдавнашната 1918 година[8].

Времевата ситуираност на историята, представена във „Фиеста", е подсказана и от специалния акцент върху общуването с телеграми (за средата на 20-те сигурен белег за модерност). Указание за нея има и в споменаването за статуята на изобретателя на семафора[9], обяснимо значим факт, предвид обстоятелството, че семафорите са въведени през 1914 г. и все още се възприемат като впечатляваща новост.

Романът работи и в системата на по-общи кодове, представителни за „ерата на джаза", като дезинтеграцията на междуличностните връзки, проблематизиране на сексуалната идентичност, ксенофобията (и в частност на антисемитизма), осъзнаването за тиранията на шума като вездесъщ компонент на модерното битие, проблематизирането на опозициите между героизъм и поражение, действеност и бездействие, морал и безнравственост. Към тази координатна система безпроблемно се напасват мизерните взаимоотношения между основните персонажи, импотентността на Джейк, смущаващо тенденциозното представяне на Робърт Коен, в което се оползотворяват основни стереотипи на антисемитизма: акцентите върху другостта му (за него се предполага, че не е способен да участва пълноценно във фиестата), превръщането му в обект на изключване (проблемната му принадлежност към приятелския кръг) и дори обяснението на непривлекателния му характер с обстоятелството, че е евреин. Пак към интерпретация в съответствие с актуалните умонастроения насочват амбивалентните референции към хомосексуализма, полюсните състояния в поведението на Джейк и матадора Ромеро, настояванията на граф Мипипопулос за спокойствие, съпроводени с констатацията, че Брет и приятелите ѝ всъщност обичат шума.

Проведените до момента наблюдения върху обвързаността между романа на Хемингуей и собствения му исторически контекст провокират любопитството да се досъобрази дали привидно свободната от времева определеност книга за Мечо Пух е наистина толкова категорично изолирана от актуалностите на момента, в който е създадена, както изглежда на пръв поглед. За това е необходимо да игнорираме цялостната си пред-

[8] Пак там, с. 195.

[9] Пак там, с. 37.

става за историята и да съсредоточим вниманието си само върху отделни нейни епизоди. Много подходящ за тази цел е този от Глава осма, „в която Кристофър Робин води една експедиция на Северния полюс", защото едно от най-значителните събития в световен мащаб, непосредствено предхождащи появата на книгата, е широко обсъждания в печата и получил огромен публичен интерес полет до Северния полюс, извършен от Роалд Амундсен с дирижабъла „Norge" на 12 май 1926 г.

„Експедицията", осъществена от героите на А. Милн, е откровена пародия на същото това широко обсъждано събитие[10]. Важно е да се уточни, че, макар и предмет на всеобщо възхищение у съвременниците, експедицията на Амундсен поражда същевременно и реакции на скептицизъм и ирония, предизвикани от някои моменти в стратегията на изследователя, които подсказват амбицията му да манипулира общественото мнение за собствена облага. И така, централен момент в начинанието на Пух и компания е да открият Северния полюс, но единствената им представа за него е, че е „нещо, което се открива". Този детайл е в пряко съответствие с осезателната неяснота, която съпровожда действителните експедиции както до Северния, така и до Южния полюс, провеждани между 1909-а до 1926-а. Затова и в някакъв момент, когато усилията на героите от „Мечо Пух" започват да проявяват безцелността си, Кристофър Робин, виждайки в ръката на мечето един кол, обявява че той вече е открил Северния полюс[11].

Характерен момент от епизода е и акцентът върху „провизиите", които най-силно мотивират лакомото мече за участието му в експедицията. Неговата крилата фраза „...отиваме всички на Експедиция с неща за ядене, за да открием нещо" е иронична отправка към меркантилността, в която по-скоро по предположение Амундсен е бил заподозрян от съвременниците си. Любопитни детайли, които допълват съотнасянето с реално осъществената експедиция, се откриват в песента на Пух, където редом с откровеното му признание „а Полюсът где е – не знай никой тук!" фигурират назовавания, съотносими с обговарянето на полярната проблематика от актуалния за момента социолект – „смело", „без страх", „тръгнаха самички". Отново с обстоятелствата около полета на Амундсен могат да се свържат констатациите на Бухала, че „атмосферните условия са много неблагоприятни" и „нивото на навод-

[10] Връзката между полета на Амундсен и епизода от „Печо Пух" е посочен от Ханс Улрих Гумбрехт (**Gumbrecht**. H. U. In 1926..., с. 174–175). За подробности около експедицията на Амундсен, както и за всеобщия интерес на периода към полярните изследвания вж. пак там, с. 172–176.

[11] Логиката на това решение е в непреводимата омонимия Pole (полюс) и pole (кол) от оригинала.

нението е достигнало безпрецедентна височина", оплакванията на Ийори относно вкочанясалата му опашка и забележката му, че все пак не е валяло – все двусмислени референции към твърде активно експлоатираната от пресата през 1926 г. тема за лошите атмосферни условия, при които се осъществява експедицията.

Заигравка с модната страст по Северния полюс може да се разпознае и във въпроса на Пух дали няма и други полюси, „които могат да бъдат открити от Мече с Малко Ум", а също и в съответния отговора на Кристофър Робин, че има и Южен полюс, но освен него и Източен и Западен, „при все, че хората не обичат да говорят за тях"[12]. Ироничният заряд се допълва от сцената, когато се обмисля отвеждането на Тигъра до Северния полюс[13], тъй като тя лукаво напомня за амбицията на реалните изследователи да си присвоят правото над овладяната територия. Пак в пряко съответствие с характерната за духа на времето обсесия по полярните инициативи може да бъдат разчетен и епизодът, в който в продължение на седмица Кристофър Робин чете книга на заклещеното в къщата на Заю мече, седнал „на Северния край на Пух", докато „на Южния" Заю си суши прането[14].

При подобен контекстуален прочит придобива допълнителен смисъл и неуспешната авантюра на Пух, когато той се опитва да си набави мед, издигайки се с балон. Описанието на полета, героичната поза и репликите на мечето, настойчивото му желание да изглежда „като малко черно облаче", а също и ентусиазмът на Кристофър Робин имитират поведенческите и речевите стереотипи на съвременните им пилоти, които са друга представителна реалия на конкретния исторически момент.

„Мечо Пух" принадлежи към времето на създаването си и по други начини, които е лесно да бъдат недогледани. Превръщането на едно плюшено мече в главен герой проявява действителната си стойност в контекста на обстоятелството, че за 20-те години на миналото столетие т. нар. Teddy Bears са все още относително нов и поради това предизвикващ специален интерес артикул, тъй като първата им поява е от началото на века. За историческия момент говори и обстоятелството, че Кристофър Робин е единствено дете. Този факт придобива

---

[12] **Милн**, А. А. Мечо Пух. С., Народна младеж, 1977, с. 68.

[13] „– Ще го заведем на Северния полюс – каза Заю – защото това беше една много дълга експедиция, докато го открием, а сега ще бъде много дълга експедиция, докато Тигъра не го открие.
Беше ред на Пух да се зарадва много, защото той пръв беше открил Северния полюс, и сега – като отидат там – Тигъра ще види надписа „Открит от Пух. Пух го намери", и тогава ще разбере – което може би досега не е разбрал – какъв вид мече е Пух. **Такъв** вид Мече" (**Милн**, А. А. Мечо Пух..., с. 140).

[14] Пак там, с. 19.

специфичен смисъл в контекста на рязката демографска промяна след войната, в съответствие с която за средната класа обичаен става моделът на малкото семейство. Присъща на времето е и носталгията, с която книгата на А. А. Милн се опитва да възкреси представата за детството като за изгубен рай, като паралелно с това иронизира предложената като алтернатива идилична хармония.

Веднъж видян в съотносимостта му с конкретиката на времето, в което е създаден, текстът на „Мечо Пух" се оказва потенциален приносител и на редица други референции към атмосферата от „ерата на джаза". Те могат да бъдат открити, например, в честите позоваванията към дните на седмицата и часовете на деня, както и към часовници, до едно неуместни в контекста на пасторалното безвремие, в което битуват героите на книгата. Разказът напластява назоваванията на времеви ориентири, като представя последователно употребата им в иронична перспектива. Имената на дните от седмицата се оказват значими по-скоро като проблем на правописа (умението да се изпише „вторник" се оказва специална привилегия), а часовникът на Пух очевидно не работи, защото упорито посочва „единадесет без пет", несъмнено в услуга на навика на мечето да си похапва нещо точно в единадесет часа, което пък обяснява какво означава характерното за идеолекта му изявление, че понякога се чувства „малко като в единадесет часа". Аналогичен смисъл има и главата, в която се разказва за „много претрупания ден" на Заю и за мистериозните сутрешни занимания на Кристофър Робин. Едновременно с прокарваната в книгата ненатрапчива възпитателна стратегия, във всички тези времеви уточнения се прокарва и пародийно дискредитиране на настъпващата тъкмо през тези години фрустрация от вездесъщите циферблати, все по-забързващото се време и засилващото се усещане за преходност.

Пак по същата логика, четенето на „Мечо Пух" в контекста на 20-те години подсказва възможността за интерпретация на епизодите с новодошлите Кенга и Ру или Тигъра като дискретна, но осезателна критика на свободно проявяваните в обществото по това време ксенофобски нагласи.

В съответствие с предложената интерпретативна стратегия ред моменти, възприемани като неутрални, придобиват специфично звучене. Ето един пример: „Пух взе да се чувства по-добре, защото когато си Мече с Много Малко Ум и Мислиш за Неща, ти откриваш понякога, че Нещо което изглежда съвсем като Нещо вътре в теб, изглежда иначе навън, когато го гледат другите"[15]. Макар и не без цената на вероятно

[15] Пак там, с. 135.

неоправдан риск, цитираният пасаж подсказва възможността да бъде прочетен в приблизителната му съзвучност спрямо философския идиолект на Хайдегер, който в същата 1926 година, когато излиза „Мечо Пух", пише своя фундаментален труд „Битие и време".

Веднъж прочетени в собствения им исторически контекст, „Мечо Пух" и „Фиеста" започват да се представят в изненадващо системна съотносимост. Така нелепо скрупульозните времеви уточнения от „Мечо Пух" и парижката витрина на „Ню Йорк Хералд" от романа на Хемингуей, която съпоставя местното време с това в различните часови пояси на Америка, позволяват да бъдат поставени в пряк диалог помежду им. Пак така като взаимосвързани могат да се видят проявите на антисемитизъм, манифестирани с достатъчна отчетливост и без коректива на ироничната дистанция при Хемингуей, и по детски наивната ксенофобия при героите на Милн. С помощта на подобна перспектива ведрата лакомия на Пух се разкрива в родството ѝ с доминацията на консумистичните нагласи от „епохата на джаза", които се демонстрират интензивно във „Фиеста". В зададената оптика епизодът с риболова, предхождащ посещението на Памплона, от романа на Хемингуей, идентифициран от Харолд Блум като „оазис, който съществува извън линейното време"[16], се откроява като корелат на пасторалния горски свят от „Мечо Пух". И пак така, четени спрямо споделения си исторически контекст, двете книги се оказват по един и същи начин проникнати от характерното за епохата драматично преживяване на антиномията център и периферия, при което – независимо дали става дума за избора между Париж и Испания или между Къта на Пух и Северния полюс, превъзходството на „своето", което предполага сигурност, но с цената на неприемливи компромиси, е разколебано в услуга на непознатото и примамливо, свободно от конвенциите и затова обещаващо екзистенциална автентика, далечно. И вече в плана на детайлите, суетливото подпитване на Мечо Пух как изглежда, видян от една или друга посока, позволява съпоставка с героите на „Фиеста", за които фотогеничността вече се е превърнала в проблем. И пак така, в ходовете, които Пух внимателно планира за очакваното преборване с въображаемия Муслон, може без особено усилие да се разпознаят стратегиите на бикоборството.

На основата на така изградената база от съответствия добиват различен смисъл и спецификите в характерологията на някои от героите на „Мечо Пух". Редом с деликатно проявения възпитателен патос, проявен при конструирането на персонажната схема, но и отвъд него,

[16] Bloom, H. Introduction. // Bloom, Harold (ed). Ernest Hemingway's "The Sun Also Rises". New York: Infobase Publishing, 2007, с. 31.

се очертават контурите на поведенчески стереотипи, присъщи на „изгубеното поколение“. Подобна презумпция би откроила сходства в навичните реагирания на Робърт Коен и Ийори или на Бил и Пух. А също би изострила сетивата за отделни съзвучия между отделни диалози или реплики от двете книги. Така думите на Робърт Коен, когато се опитва да убеди Джейк да отиде с него в Южна Америка: „Омръзна ми Париж, омръзна ми Латинският квартал... Никога нищо не ми се случва. Веднъж скитах сам цяла нощ и нищо не им се случи...“ (Хемингуей 1974:14) може да провокира съпоставка с обичайните вайкания на Ийори. Четен с подобна нагласа, придобива специфичен смисъл и следният диалог между Ийори и Пух:

– Добро утро, Ийори!

– Добро утро, Пух Мечо – каза Ийори мрачно – Ако наистина е добро утрото! В което се съмнявам.

– Защо, какво се е случило?

– Нищо, Пух мечо, нещо! Не всички могат... Някои не могат! Само това мога да кажа.

– Някои не могат какво? – попита Пух, като си почеса носа.

– Игривост! Песни и танци! Фаталност!

– О! – каза Пух. После мисли дълго и попита: Какво е фаталност?

Съдба! – продължи Ийори мрачно. – Френска дума, която значи съдба. Аз не се оплаквам, но Това е то!“[17]

В думите на Ийори могат да се доловят подобия с песимистичните изблици на Робърт или Брет от „Фиеста“, но по-показателна е представата му за щастливите други, основни жалони в която, изцяло в духа на времето, са песните, танците и „фаталността“, както и настояването за принадлежността на последната дума към френския език.

Проведеният експеримент е само начална стъпка от значително по-мащабно и усърдно изпълнено проучване, което би могло да потвърди или отхвърли изпробваната тук хипотеза. Досегашният резултат се свежда единствено до възможността да видим две литературни произведения, създадени през една и съща година, които обичайно се четат изолирано едно от друго, като вписани в мрежа от съответствия. Тъй като характерът на тяхната обвързаност категорично отказва да бъде идентифициран като интертекстуален, за финал ще бъде направено предположението, че за подобен вид съответствия вероятно ще бъде уместно да бъде използвано определението интерконтекстуалност.

---

[17] **Милн**, А. А. Мечо Пух..., с. 38.

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Два иронични пътеписа: Асен Г. Христофоров и Джером К. Джером

Асен Христофоров (1910–1970) е значителен писател, с необикновена съдба, последователно загърбван от литературната критика. Той завършва първо Робърт колеж в Цариград (1931), след това London's School of Economics през 1934 г., връща се в България и се отдава на академична кариера, съвсем млад става професор по икономика. По това време дебютира в литературата със „Скици из Лондон" (1945), автобиографична книга, която може да бъде определена и като пътепис, и която се радва на забележителен успех.

През 40-те години излизат забележителните му икономически трудове[1]. Младият учен и патриот, член на кръга „Звено", не попада сред първите жертви на режима. През 1945 дори е готвен за търговски съветник към българското посолство в Лондон, но назначението се проваля. В края на десетилетието съдбата на Ас. Христофоров се преобръща – наскоро избраният професор в Държавното висше училище за финансови и административни науки, което по негово време и с негово участие става част от Софийския университет, е уволнен през 1947, а след това и разследван за шпионаж и изпратен в Белене. До края на живота си няма възможност да се върне към академичните си занимания, но в средата на 50-те години започва да публикува преводи, литературни творби със силен автобиографичен елемент, краеведски изследвания и др. Голяма част от времето си прекарва в Говедарци, селото присъства в много от текстовете му, било с реалното си име, било с по-старото Мацакурци. Постоянните му теми са планинарите и Рила, днес и в миналото („Ангария"). Сред тях се откроява забележителната автобиографична книга „Мацакурци" (1958), преиздавана по-късно под заглавие „Вуцидей", поради несъгласието на местните хора, които се чувстват засегнати. Разказът за собствените премеждия, в който ясно се долавят намеци за репресиите и съпротивата срещу кооперирането на земята, са увенчани с последната книга на Христофоров „Откровения", излязла непосредствено преди смъртта му.

[1] Те са преиздадени и коментирани в **Христофоров**, Ас. Избрани произведения и документи. Обща редакция и встъпителна студия Р. Аврамов. Т. 1–3. С., БНБ, 2010.

* * *

Преводите на Ас. Христофоров, които започват да излизат през 50-те години, заслужават специално внимание. Той превежда както от, така и на английски и доста бързо си извоюва име не само на съвестен професионалист, но и на познавач на англоезичните литератури. Освен като преводач, Христофоров се изявява и като редактор, а и като критик на преводната литература. Лесно е да се направи изводът, че преводите са били начин да си изкарва хляба и сигурно е било така. Едва ли може да има съмнение, че преводите на учебници за езикова гимназия, както и речи на Г. Димитров, В. Коларов и В. Червенков, са правени преди всичко по материални подбуди. Същевременно и в тази област Христофоров успява да се насочи към текстове, които наистина не отговарят на университетската му специалност, но се свързват с интереса му към историята и етнографията, който впрочем се очертава по-ясно точно по това време – той не се забелязва нито в писмата, нито в „Скици из Лондон" и другите му публикации от 40-те години.

Въпреки че, особено в началото, едва ли е имал голяма свобода да избира, Христофоров успява първи да запознае българската публика с няколко класици на английската литература като Хенри Фийлдинг[2] и Джеймс Джойс, да преведе ключови творби на познати значими автори (Емили Бронте[3]) и някои от класиците на високата популярна литература – Джером К. Джером[4], Джек Лондон[5], които са му близки по един особен начин. Важно е да се забележи, че Христофоров въвежда в българската култура един и до днес не толкова популярен у нас английски класик от първа величина като Фийлдинг, който му е близък най-малкото по ироничния дух на повествованията му. Вероятно закономерно, на български е преведен не първо шедьоврът „Том Джоунс"[6], а един от по-кратките романи – „Приключенията на Джоузеф Андрюз и на неговия приятел господин Абрахам Адамз", всъщност първия му публикуван роман.

---

[2] Вж. **Фийлдинг**, Х. Приключенията на Джоузеф Андрюз и на неговия приятел господин Абрахам Адамз. Прев. Ас. Христофоров. С., 1956. Наред с другото, това несъмнено е първият превод след 1944 на романист от английското просвещение, а и първото издание от този период извън „Робинзон Крузо" и, с известни уговорки – на „Гъливер".

[3] **Бронте**, Ем. Брулени хълмове. С., НС на ОФ, 1957. След това преводът е многократно преиздаван.

[4] **Джером**, Дж. К. Трима души в една лодка без да става дума за кучето. Варна, Държавно изд., 1964. Също многократно преиздаван.

[5] **Лондон**, Дж. Белият зъб. С., Народна младеж, 1956. Вж. и Лондон, Дж. Избрани произведения в 10 тома. Т. 1. С., Народна култура, 1961.

[6] Десетилетия по-късно романът е преведен на български и публикуван в два тома. Вж. **Филдинг**, Х. Том Джоунс. Прев. Д. Стефанов. Предговор Т. Стойчева. Библ. Световна класика. Т. 1–2. С., Народна култура, 1989.

Освен всичко друго, „Джоузеф Андрюз“ е творба, която открито влиза в сложни междутекстови взаимоотношения. Още на титулната страница е посочено Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of *Don Quixote* (подзаглавието и пропуснато в българското издание). Това е нещо ясно за българския читател, той обаче би се затруднил да разчете полемиката с популярния по света, но не и в България сантиментален роман „Памела“ (1740) на Самюел Ричардсън. Съществено, което определя мястото на творбата в историята на европейската литература, е опитът на автора да изкове нов жанр „комичен епос в проза“ (comic epic-poem in prose), който не просто си служи с изразните средства на предишните образци, като ги преобръща и пародира, но и лансира нов тип персонажи, нови сюжети, нова представа за света.

Х. Фийлдинг едва ли е автор, на когото преводачът може да разчита за постоянен доход от преиздания. По-различен е случаят с други значими писатели, към които Христофоров се насочва – Ем. Бронте, Дж. К. Джером, Дж. Лондон. Техните произведения, преведени от Христофоров, се радват на няколко издания. Сред популярните през 60-те години книги е и съставеният от Христофоров сборник „Седем разказа за седемте океана“ (Варна, „Г. Бакалов“, 1966, 2 изд. 1980), който включва произведения от седем автори, като пет от тях са преведени от Христофоров (Франк Стоктън, Уилям Скорзби, Стийвън Крейн, Е. А. По и Дж. Конрад), а другите – от Тодор Вълчев (Дж. Лондон) и Невена Розева (Х. Мелвил), като при Мелвил съставителят е използвал глава от публикувания превод на „Моби Дик“.

Христофоров е редактор и на „Старецът и морето“[7], като не случайно споменава това, когато пише различни служебни документи за себе си. Връзката на един от разказите му със „Старецът и морето“ е много особена, а евентуалната по-обща близост между двамата автори заслужава отделно разглеждане, което трябва внимателно да избегне заплахата от увлечения и свръхинтерпретация. Същото в пълна сила се отнася и до превода му на „Дъблинчани“ от Дж. Джойс.

* * *

Асен Христофоров може и да е писател по неволя, може и да избягва да говори за себе си като писател и дори да иронизира съсловието, но той всъщност държи да демонстрира своята литературна ерудиция. Това най-често става чрез пряко посочване на автори и персонажи от известни творби. В някои от неговите произведения персонажите об-

[7] Вж. **Хемингуей**, Ъ. Старецът и морето. Прев. Т. Атанасова, Б. Атанасов. Ред. Ас. Христофоров. С., Нар. култура, 1958, (2. изд. –1964).

съждат известни или не толкова известни автори и творби, в други повествователят директно въвежда сравнения с български или чужди образци. Например за колоритния бракониер Георги Жабата от „В дебрите на Рила“ той пише:

> От цялата му фигура лъхаше някаква спокойна, кротка самоувереност, която ми напомняше героите от популярните романи на Джек Лондон[8].

Тъй като прозата на Христофоров не е била обект на по-разгърнати наблюдения, тази проблематика не е засягана, но тя полугласно присъства в повечето споменавания на творчеството му. От тази гледна точка, както и като елемент от скромната му критическа рецепция, е интересен начинът, по който Ив. Богданов представя писателя:

> Макар и да има оригинално виждане, Христофоров не се е освободил напълно от влиянието на някои западноевропейски писатели индивидуалисти[9].

Струва ми се, че критикът има предвид именно писатели като Дж. Лондон, а може би и Хемингуей. През 60-те и 70-те години авторът на „Старецът и морето“ е популярен и превеждан в България, не липсват и обвинения за копиране на неговите персонажи и начин на писане. Очевидната връзка с Джером К. Джером е забелязана веднага от читателите, но не е коментирана от критиката.

Най-интересни за изследователя вероятно са подобни повече или по-малко дискретно присъстващите интертекстуални връзки в произведенията на Христофоров и интересните му опити да създаде свои варианти на познати сюжети. Те някак естествено се оказват редом със споменатите и също толкова интересни автотекстуални връзки. Другаде съм се опитвал да разгледам отношението на Христофоровото творчество към произведения на Ив. Вазов, Алеко Константинов, Хемингуей, Дж. Лондон и др. Тук ще се насоча към връзките му с творчеството на Джером К. Джером. Те са съвсем преки, българският писател превежда английския автор и дори пише предговор за него, който е добра основа за осмисляне на близостта между двамата.

Литературната ерудиция на Христофоров се разкрива и в няколкото предговора (Дж. Филдинг, Дж. Джером, „Седем разказа за седемте океана“) и в инцидентните му кратки статии по повод юбилей на горе-

---

[8] **Христофоров**, Ас. В дебрите на Рила. 2 изд. С., Медицина и физкултура, 1968, с. 43.

[9] **Богданов**, Ив. Тринадесет века българска литература. Ч. II. С., Наука и изкуство, 1983, с. 233. Може да се предполага, че в случая Ив. Богданов визира Дж. Лондон.

ми автори, преди всичко английски (Текери[10], Шекспир[11]). От тези текстове, както и от преводите му, могат да се извадят отделни оценки и тези, зад които може да се потърсят представите на Христофоров за литературата. Малко парадоксално, но въпреки трайния интерес на Христофоров към Шекспир, трудно могат да се забележат някакви връзки с творчеството на великия драматург.

В предговора към „Трима души в една лодка", датиран „Говедарци, октомври 1963 г.", Христофоров извежда на преден план ироничното отношение към пуританите и защитава този „онак писател" от обвинения, изречени или въобразени (всъщност една позната реторична стратегия):

> За пуританите в литературата (пък и в живота) смехът на Джером е глупав, а неговия стил – невъзможен [...] ала и кривата пунктуация, и необичайните прилагателни, и странно подредените наречия хващат окото на читателя и то леко примигва от удоволствие, съзряло хумора в тях. И Джером е доволен, защото тъкмо такава е била и целта му. Но той не забравя и пуританите. На всеки две-три глави ще отдели и за тях по една-две страници, написани изискано, с почти съвършено изящество, колкото да им покаже на какво е способен. Това са най-често речни пейзажи, нарисувани с акварелна лекота. Те са истински поеми в проза![12]

Определението „онак писател" укрепва предположението, че в някаква степен Христофоров се идентифицира с Джером и, оправдавайки го, отвръща на (евентуални) критики срещу себе си, за целенасоченото използване на диалект или странно звучащите днес обвинения за „непритурена еротика"[13]. В „Мацакурци" повествователят на няколко пъти се определя като „онак човек". Не знам доколко днешният читател е толкова екзалтиран от акварелните речни пейзажи на английския писател, но Христофоров несъмнено има желание да въведе подобни „поеми в проза", само че планински, в своите повествования. Струва ми се, че и при него реалният читателски интерес е стимулиран от не толкова изящните иронични моменти в повествованието. Така или иначе, но забелязаното у Джером редуване на два типа повествователни езици не-

---

[10] **Христофоров**, Ас. Уилям Текери. // *Литературен фронт*, 1963, № 10; вж. и послеслова му към Уилям Мейкпис Текери. Панаир на суетата. Роман без герой. Прев. Н. Доспевска. С., Народна култура, 1969, с. 851–864.

[11] **Христофоров**, Ас. От Стратфорд до Лондон. // *Театър*, 1964, № 1–4. Вж. и по-ранните му публикации: Театри за Шекспир в Лондон. – лист *Шекспир*, 1946, бр. ед., с. 3; Сонетите на Шекспир. – Пак там, с. 12.

[12] **Христофоров**, Ас. Няколко дума за автора от преводача. // **Джером**, Дж. К. Трима души в една лодка (без да става дума за кучето). 3 изд. Варна, Г. Бакалов, 1980, с. 7.

[13] **Кремен**, М. Книга за самоковските шопи. // *Септември*, г. XII, 1959, № 3, с. 187–190.

съмнено е приложено и у Христофоров.

Заедно с Джером Джером и Уилям Текери несъмнено е автор, до когото Христофоров се чувства близък, и това е почти експлицитно заявено в послеслова към „Панаир на суетата". Сред големите писатели, с които Христофоров се чувства близък, несъмнено се нареждат и някои от забележителните майстори от епохата на Просвещението, които той познава добре. В този контекст не може да се пропусне преводът на „Приключенията на Джоузеф Андрюз" от Х. Фийлдинг – един непознат на българския читател по това време английски класик. Може да се предположи, че инициативата за това издание е дошла от Христофоров, който се възхищава от иронията на Фийлдинг „към всички и всичко", включително и към себе си[14].

* * *

Пътеписна книга на Христофоров „Трима с магаре из Рила" (1963, 2 изд. 1973) излиза почти едновременно с превода му на „Трима души в една лодка" (1964, преизд. 1975, 1980, 1992 и др.)[15] и следва модела, въведен от Дж. К. Джером – трима приятели тръгват на пътешествие в родната страна (а не в чужбина) и попадат в поредица от комични ситуации, свързани с общуването с местните хора и с техния бит, с храната и живота сред природата и пр.[16] Един от запазените ръкописи на Христофоровата творба има подзаглавие „Несериозен пътепис за сериозни хора"[17], което е близко до стила на английския писател. В българския вариант тримата приятели са писателят, от чието име се води повествованието, журналистът Румен и счетоводителят Жорж[18]. И тримата са градски хора, подобни персонажи присъстват и в други мемоарни текстове на Христофоров, но те винаги са в периферията на повествованието. Не по-малко интересна е аналогията с по-ранната пътеписна книга на Христофоров – „В дебрите на Рила"; сюжетът е сходен, но

---

[14] **Христофоров**, А. Г. Предговор. // **Фийлдинг**, Х. Приключенията на Джоузеф Андрюз..., с. 5.

[15] **Джером**, Дж. К. Трима души в една лодка (без да става дума за кучето). Прев. Ас. Христофоров. Варна, Г. Бакалов, 1964.

[16] Дж. К. Джером също е автор и на автобиографична книга – „Моят живот и моето време" (My Life and Times, 1926).

[17] ЦДА, ф. 782 К, оп. 2, а.е. 65. Друг вариант на същия текст – НЛМ, № а2899/88, № а2900/88.

[18] Прототипите на героите от „Трима души в една лодка" са известни – Джордж Уингрейв, бъдещ шеф в банка Баркли, и Карл Хентшел, по-късно собственик на печатница. Персонажите в „Трима с магаре из Рила" също имат реални прототипи, поне единият – Георги Д. Петков – присъства в повествованието със собственото си име, той е приятел на Христофоров от времето на Робърт колеж.

предишният мъничък свят вече е (почти) изчезнал, заедно с дискретно елегичното настроение, заменено с един по-ведър джеромовски дух.

От друга страна, книгата на българския автор съвсем не е вариация на популярната английска творба, в някои отношения двете са дори противоположни. Христофоров успява да извлече повествователния модел от известната творба и не просто да го транспонира, да го адаптира към българската среда, но и да насочи иронията към други обекти.

В случая Дж. К. Джером несъмнено е по-остър сатирик, той съзнателно въвежда различни исторически епизоди и фигури, свързани с местата, през които неговите герои минават по Темза от Лондон до Оксфорд. Христофоров практически избягва историческите отклонения, а когато ги въвежда в други творби (в „Мацакурци" се появява цар Борис), те са свързани с по-скоро битови страни от миналото; липсват и търсените от Джером аналогии и контрасти, които представят в комична светлина и миналото, и настоящето (за Джером то е краят на XIX век, ще рече Викторианска Англия). В „Скици из Лондон" може да се открие едно историческо пояснение в духа на Дж. Джером – кратко споменаване на битката при Хейстингс, когато повествователят пристига тук на курорт. При Христофоров са много по-малко и анекдотичните истории от миналото на персонажите или разказвани от тях.

Въпреки че имат немалък опит в туризма, англичаните са представени като крайно непохватни и неподготвени за срещата с всъщност не чак толкова дивата природа, те са обрисувани като дендита, които задължително правят обратното на всяко смислено действие, което им се налага да извършат. Туристите от София се сблъскват с все пак по-сурова природа, но пък се държат доста по-адекватно. Може би защото хуморът на английския автор е на ръба на гротеската, докато при българския той е доста по-мек и добродушен.

Иронията на Христофоров, неговите критики, вторият план на творбата му всъщност говорят за съвсем друг тип явления, които са доста по-взривоопасни от остроумията на Дж. Джером. За разлика от други произведения на Христофоров, събитията тук не са така ясно датирани в началото, но явно хронологически идват след „В дебрите на Рила". Всъщност датата е спомената – „не тръгнахме на четиринадесети юли, както се бяхме уговорили, а два дни по-късно"[19], за годината може да се предполага, че е 1961[20].

---

[19] **Христофоров**, Ас. Трима с магаре из Рила. С., Медицина и физкултура, 1973, с. 13.

[20] От всяка витрина ни гледаше усмихнатият лик на Юрий Гагарин... Неволно си спомних, че при гостуването на Гагарин в нашата столица...". Цит. изд., с. 19. Полетът на Гагарин е на 12 април 1961. Космонавтът посещава България през май същата година.

И тук е представена и раздялата с Университета:

Изпаднал в меланхолия край гаснещия огън, аз се питах защо се бях трудил цели седемнадесет години, за да изуча някакви науки, които се оказаха никому ненужни само подир седем години. Изведнъж се бях намерил в смешното положение на ходжа, дошъл да причестява католиците в тяхната собствена църква. И ходжата естествено трябваше да си отиде...[21]

В книгата присъстват и всъщност немалко критични реплики към режима, подхвърлени между другото и по правило в шеговит тон – отечественофронтовските събрания и техният фалш (с. 16 и 135–6), казионната журналистика (с. 73) и казионната литература с нейния вестник (с. 155) и пр.[22] Във фона присъства една типична за епохата история за бягство в чужбина (с. 147). С усмивка е представено социалистическото планово стопанство – една сюжетна линия се върти около нагласеното счетоводство на една фабрика за туткал[23].

Споменати са и произволните арести непосредствено след 9 септември:

Истината е, че Жорж е отдавна наплашен. Той, невинният, попадна за една нощ в милиционерския участък още през първите дни след Девети септември заради сходството на името му с името на някакъв злодей. Грешката биде открита още на другото утро, ала от моя ден Жорж настойчиво започна да прибавя буквата Д. между личното и фамилното си име, за да се предвари от нежелани повторения на недоразумението. Тъй и ние свикнахме да го наричаме Георги Д. Петков[24].

Присъстват и някои интересни отклонения, които, наистина доста индиректно, намекват за преживяното от автора по време на репресиите. Едно от тях е свързано с осъден за злоупотреби счетоводител (вината му е проблематична) и драмата на детето му, което отива на свиждане в затвора при баща си. (с. 140)

В целия пътепис подмолно тече и един друг сюжет, свързан с магарето от заглавието. Трите туристи го купуват, но то се оказва крадено. Много скоро те осъзнават това, а и разбират, че милицията издирва

---

[21] **Христофоров**, Ас. Трима с магаре из Рила..., с. 58.

[22] Особено любопитна е една реплика, посветена, струва ми се, на мавзолея на Г. Димитров (построен 1949 г.): „Гледката този път не ни разочарова, пък и отпук Мальовица изглежда някак разкрачена и патрава, като фасадата на една от най-важните сгради в столицата, кацнала със скритите си колони като патерица връз високия цокъл". Пак там, с. 86.

[23] По същото време съпругата на писателя работи във фабрика за туткал в Гара Искър. Вж. **Христофорова**, Л. Епизоди от един живот. // *Пламък*, 1991, № 2.

[24] **Христофоров**, Ас. Трима с магаре из Рила..., с. 120. Алюзията вероятно е за д-р Георги Петков (?-1968), председател на емигрантската Българската социалдемократическа партия (обединена) в Изгнание (БСДП (о) в Изгнание).

животното. И в много от епизодите се мяркат милиционери, от които героите предпочитат да стоят по настрана. Така че повествованието може да се разглежда и като пародия на укриване от преследването на закона.

Книгата се радва на значителен читателски интерес, а и критиката е благосклонна. Интересна е положителната рецензия на Ат. Славов, който предпочита да не търси сравнения с чужди образци, а да се върне към предишните книги на Христофоров, които цени високо, сякаш за да отговори на обвинения към писателя, които не ще са били само в пресата:

> След „бико" на мацакурци, който вдигна пушилката на споровете около новия подход към селото в нашата литература; след хайдушките коне на миналото, разиграни в „Ангария", „Искровете" и „Самоковлиите", Асен Христофоров отново бодна старото си туристическо магаре, за да потърси спокойствие в рилските дебри[25].

Години по-късно, вече като емигрант, Ат. Славов ще представи Ас. Христофоров в малко по-различна светлина, ще го види като част от споделяния от двамата, а също и от Цв. Стоянов, Вл. Свинтила и др. стремеж да се европеизира българската литература[26]. В този стремеж, наред с преводите и възприетото от Х. Фийлдинг, У. Текери, Дж. Джойс се вписва и „туристическото магаре" на Ас. Христофоров, което се родее с кучето на Дж. К. Джером.

---

[25] **Славов**, Ат. Отново в дебрите на Рила. (Трима с магаре...) // Септември, 1963, № 5, с. 221–223. Критикът не цитира съвсем точно заглавията на книгите на Христофоров.

[26] **Славов**, Ат. С точността на прилеп. С., Български писател, 1992, с. 161–165.

БЛАГОВЕСТ ЗЛАТАНОВ

Изчезването на народа от поемата „Септември“ на Гео Милев

При изграждането на картината на сблъсъка в поемата „Септември“ Гео Милев се придържа към строга двоичност. В поемата присъстват винаги двойки противостоящи си сили, които не оформят по-сложни, да кажем, троични или четворни констелации от участващи. В една част от поемата антагонистите са сдвоени като „гении“ срещу „профани“, в друга като „слънчогледи“ срещу „картечници“, в трета като „ний“ срещу „бог“[1] и т.н.

В настоящия текст ще се спра на двойката „народ“ срещу... И ето още тук възниква затруднението да се обозначи точно противостоящата на народа сила. За да конкретизирам в какво се състои моето затруднение, бих искал да задам текстовите и, отчасти, проблемни рамки, в които ще се движат размислите ми в предстоящите няколко страници. Ще се спра само на части първа, трета и пета от поемата „Септември“. Ще се спра само на тях, тъй като само в тях се появява лексемата „народ“. Появата на лексемата единствено в първите три нечетни части на поемата е сама по себе си знаменателна и изключително важна и очертава кръг от проблеми, една част от които бих искал да интерпретирам. Разбира се, най-важният въпрос е защо образът на народа, след като бива интензивно разработван в началните три нечетни части на поемата, изведнъж изчезва от нея. Изчезва не просто лексемата „народ“. С нея, според мен, изчезва и собствено образът на народа. В следващите няколко страници аз няма да предложа моя окончателен отговор на този въпрос, а единствено ще осъществя някои предварителни наблюдения. Те са съсредоточени около изграждането и трансформациите на образа на народа и неговия противник в части първа, трета и пета. Ще се стремя, доколкото ми е възможно, внимателно да проследя стратегиите на назоваване и идентифициране на противостоящите си сили.

---

[1] Тъй като поемата „Септември“ е добре познато произведение и тъй като бих искал да пестя място, при всяко ново цитиране на текста няма да посочвам страницата, от която съответната дума или стихове произхождат. Всички цитати от поемата „Септември“ в този текст са по следното издание: **Милев**, Г. Септември. // Избрани произведения. Том 1. Поеми. Стихотворения. Преводи. С., Български писател, 1971, с. 54–74.

Изходна точка на наблюденията ми ще бъде общата рамка на градението на двата образа. Образите на народа и на неговия противник са оформяни чрез множество сложни стратегии, но що се отнася до езиковите и логическите стратегии на това градене, би могла да бъде очертана следната рамка. Народът е обозначаван и позитивно, т.е. чрез това, което той е (например „затъпен", „унижен"), и негативно, т.е. чрез това, което той не е (например „без рози и песни"). Що се отнася до неговия противник, в първите три нечетни части на поемата той бива обозначаван единствено чрез езиковата и логическа стратегия на двойната негативност. Това ще рече, че той нито е назоваван позитивно, нито негативно; не е назоваван директно, а винаги опосредствано през „народа". С други думи, текстът не ни казва какво този противник сам по себе си е или не е. Текстът ни казва какво народът не е и едва от това негативно обозначаване на народа и чрез преобръщането на неговите негативни термини в тяхната противоположност ние можем да заключаваме върху неговия противник. В пета част, например, противникът на народа не е назован директно като „агитатори" и „протестанти". Текстът ни казва, че **народът** не е „агитатори" и „протестанти". Това е негативно обозначаване на първа степен. Нуждаем се обаче от едно преобръщане и на втора степен: противникът е това, което народът не е. Както коментирах, това никъде не е пряко посочено в текста, върху това читателят може само да заключава в рамките на двойното негативно обозначаване. Този отказ от директно назоваване на противника създава рязък дисбаланс в градението на образите на двете противостоящи си страни в началните части на поемата и говори ясно за предпочитанията на лирическия говорител и автора.

В част първа на поемата „Септември" единият от антагонистите е представен първоначално обобщително, при това не чрез едно или поне чрез ограничен брой негови обозначения, а единствено посредством многобройни атрибути или характеристики. Тъй като обаче всички те са въведени с прилагателни и съществителни в множествено число, читателят веднага разпознава зад тях не един-единствен човек, а едно преднамерено неконкретизирано множество от хора. Всъщност трябва да се каже, че на този етап читателят „не вижда" и „не може да види" хората – той вижда техните характеристики „изпокъсани / кални / гладни" и техните атрибути „с копрали / с търнокопи / с вили". За това невиждане на определени цялостни индивиди допринася и особеното третиране на тялото в тази първа част. То е преднамерено деформирано, сгънато, смачкано, дадено е в неговата уродливост и сакатост, одраност и окосменост. Така индивидуалността на хората бива скрита

двойно. От една страна, те са дадени само чрез единични атрибути и характеристики. От друга страна, характеристиките, отнасящи се до тялото, в друг смисъл скриват индивидите, които ги притежават. Когато погледът попада на тези тела, първата реакция на гледащия би била да се извърне, да не понесе гледката. Така уродливостта и косматостта препречват пътя към самия човек, той остава скрит, ненаблюдаван, неопознат, неидентифициран като отделно човешко същество. На фона на всичко това прави впечатление парадоксалната поява на един „неутрален елемент“ на тялото, който, именно защото е емфатично изтласкан напред, стои по един друг начин странно. В един момент в текста се появява стихът „с пръсти“. Телата имат пръсти. От една страна, естествено е телата да имат пръсти. Защо това трябва да се подчертава? Отговорите могат да бъдат няколко. Първо, нормалността и естетествената наличност на пръстите може да се види като противопоставена на ненормалността и уродливостта на останалите части на тялото. Но тук идва вторият момент. Самото осамостойностяване на пръстите и най-вече представянето им в частта, в която иде реч за множество сечива е повече от странно. Някой ще каже, че това едва ли е странно, защото пръстите държат сечивата, така че пръсти и сечива са повече от пасващи си контексти. Моето четене обаче е друго. Търнокопите, брадвите, топорите, косите като че са отсекли пръстите, отсекли са ги от останалата част на тялото и затова те не се появяват в онзи тестови отрязък, където иде реч за тялото. Тъкмо затова считам появата на пръстите точно в този участък от текста, сред сечивата, далеч от текстовия участък с тялото, за странна. Уж те са единствената неуродлива част от тялото и трябва да бъдат отделени от останалите части. Но, от друга страна, те са като отрязани там и така вторично се присъединяват към уродливото, абнормалното, отблъскващото, което доминира като представяне на телесните характеристики на единия от антагонистите в тази първа част на поемата.

И така, при началното въвеждане в част първа на поемата на единия от антагонистите, се натъкваме, първо, на множественост на участващите, която води до деиндивидуализиране; второ, на множественост на техните характеристики, което води до тяхното по-нататъшно деиндивидуализиране; и трето, на особено деформиране на тялото, което завършва деиндивидуализирането.

Тази първа фаза на „обобщителното“, преднамерено деиндивидуализиращо въвеждане на единия от антагонистите, което се характеризира с множественост на атрибутите и характеристиките, изведнъж

бива „контрирано“ от своята противоположност. Като че текстът изведнъж се заковава и рязко сменя обозначаващата си тенденция. Ако досега текстът боравеше с множествено, каскадно трупащи се една върху друга лексеми, изведнъж той контрахира, компресира се до една-единствена лексема – „всички“:

се спуснаха всички отвред…

Макар сега да са обозначени с една-единствена лексема, деиндивидуализирането на участващите не е стопирано, не е преобърнато, не е отменено. Напротив, чрез лексемата „всички“ деиндивидуализирането е доведено до своя предел. Важно е, че там са всички, не е важно, че този или онзи конкретен човек е там. Всеобщото присъствие, всеобщото участие е важно, не отделният индивид е важен. Не случайно тази пределна фаза на деиндивидуализирането е „подкрепена“ чрез напълно“логичния“ ход всички да бъдат сравнени с животни:

– като отприщено стадо
от слепи животни,
безброй
яростни бикове –.

Това сравнение е разположено в краткия текстови участък между обозначението „всички“ и финалното обозначаване на единия от антагонистите в част първа на поемата. Дълги години тъкмо това финално обозначение приковаваше щенията на критици и лаици или, по-точно казано, на критиците-лаици. Думата „НАРОД“, изписана тъкмо така от Гео Милев, се търкаляше из тяхната уста като локум, водещ до партийно олигавяне.

Тъй като смятам, че само едно сериозно изследване на този образ може да хигиенизира критическата среда около поемата „Септември“, тук няма да предложа други бегли бележки освен следната.

Това финално обозначение максимално деиндивидуализира единия от антагонистите в поемата. До този момент множествеността на характеристиките и атрибутите говореше за това, че става дума за множество участващи. Макар и силно деиндивидуализирани, те бяха представяни като много отделни хора. Дори обозначението „всички“, което усилва деиндивидуализирането, не отнема тази идея за отделност на всеки един. С лексемата „народ“ обаче тази отделност е заличена. Лексемата е в единствено число. Един народ, а не множество индивиди. В народ достигането до индивидуалността не просто е възпрепятствано от множеството каскадно натрупани и силно отблъскващи характеристики или от струпването на всички. Индивидуалността тук е зали-

чена. Тук народът е единственият субект и затова за отделния човек няма субектно място. Що се отнася до самия народ, за мен е важно на този етап да се отбележи следното: в тази част от поемата присъства една текстова фактология, която не може да бъде омаловажена от никакъв критически напън. Факт е, че между обозначението „всички" и обозначението „народ" в текста на поемата присъства вече цитираното сравняване на участващите с животни и биковe. Факт е също така появата на стиховете:

полетяха напред
без ред.

Ако четем внимателно и скромно, без да привнасяме смисъл в текста, трябва да кажем, че превръщането на „всички" в „народ" преминава през скотското и през хаоса, през стадното и през безредието. Колкото и неприятно да звучи, трябва да се каже, че в текста скотското и хаотичното стоят не просто като характеристиките на „всички". Те, първо, са онова, което превръща „всички" в „народ; те са качествата, които превръщат множеството в народ. И второ, скотското и безредното са обект на върховна възхита:

неудържими
страхотни
велики:
НАРОД!

Очевидно е, че тук авторът на поемата „Септември" схваща скотското не просто в позитивната гама, а го превъзнася и отнася към сферата на най-висшите категории. Този момент от поемата би трябвало да стряска и поставя въпроси. Би трябвало поне малко внимание да се отдели на парадоксалността на налаганото от поемата послание: народът е велик безреден скот, „отприщено стадо от слепи животни".

При всички положения това е едно радикално ново схващане на скотското, което рязко се отличава от традиционното му негативно третиране, което можем да открием и при Гео Милев в една друга негова поема – „Ад":

сити
банкери,
офицери,
велможи
и прочее скотове[2].

[2] **Милев**, Г. Ад. // Избрани произведения. Том 1. Поеми. Стихотворения.Преводи. С., Български писател, 1971, с. 46.

По-нататък ще направя още една бележка по тази тема, като цялостното ѝ анализиране трябва да бъде отложено за друг текст, а тук бих искал накратко да се обърна към антагониста на народа в първата част на поемата „Септември". Ако при въвеждането на „народа" първоначално се натъкваме на разпръснати характеристики и атрибути, без директно обозначаване на субектите, на които те принадлежат, то при въвеждането на противника на „народа" се сблъскваме с една двойна стратегия на определянето или представянето. Накратко казано, за противника в текста не присъстват директно обозначаващи лексеми. Той никъде не е назован, но по същия начин не са назовани и носителите на атрибутите и характеристиките от другата страна. Това означава, че, като начало, към него трябва да се приложи същата стратегия, която важеше и за тях, т.е. на основата на характеристиките и атрибутите читателят заключава за наличието на техните носители. Очевидно е, че и противникът трябва да бъде разпознат не директно с помощта на обозначаваща го лексема, а индиректно, т.е. чрез атрибути. Особеното в случая е, че дори тези атрибути от своя страна не могат да се отнесат към него директно, а едва на една втора степен, отново индиректно.

И така, текстът прилага следния модел на двойно индиректно обозначаване на антагониста на народа.

В един момент от текста „гневните / бесни" са представени така:

– без рози
и песни
без музика и барабани
без кларинети, тимпани, латерни,
флигорни, тимпани, тръби...

Тези атрибути не трябва да бъдат отнасяни към народа, но тяхното подчертано изключване като характеристики на народа означава, че трябва да бъдат схващани като атрибути на неговия противник. Така този противник не е обозначен нито чрез идентифициращи го лексеми, нито директно и чрез някакви атрибути („той е сред музика и барабани", например). Противникът е обозначен с атрибути индиректно. Отнасяме тези атрибути към него едва когато разбираме, че те не бива да се приписват на дивите, гневните, бесните.

Най-важното е, че тези атрибути, независимо от тяхното сложно опосредствано отнасяне към противниковия субект, сами по себе си са не просто крайно стряскащи по състав, но крайно необичайни като средство за характеризиране на някого. Да описваш някого като бос и черен, дори, при цялата жестокост, като уродлив и сакат, не е толкова

необичайно, както да описваш някого посредством тръби, флигорни и латерни.

Двойно индиректното представяне на антагониста на народа чрез странната атрибутивна смесица между рози и чудати музикални инструменти всъщност има като ефект пълната невъзможност той изобщо да бъде идентифициран.

Ако при народа имаше едно тристепенно движение към нарастващо деиндивидуализиране и обобщаване, при което първоначалните телесни и нетелесни характеристики и материални атрибути, чрез които някакви субекти в голяма степен могат да бъдат индивидуализирани, биват размити и отменени в лексемата „всички", а след това скотското и безредието по-нататък ги размиват в неопределеността на лексемата „народ", тук противникът изобщо не се появява – той е изцяло неразпознаваем сред абсурдно изникналите от нищото тромбони и кларинети. Те не могат ни в най-малка степен да го индивидуализират – напротив, той се разпада сред тяхната гротескна абсурдност.

Интересен е въпросът защо Гео Милев решава да атакува музиката в този пасаж от поемата. Тук само ще очертая три от възможните посоки на интерпретация на този въпрос. Първо, от гледище на първа част на поемата „Септември", мисля, че въпросът относително просто може да намери своя отговор. „Музиката" тук се противопоставя на:

яростни бикове –
с викове
с вой.

Второ, музиката заема централно място в манифестните и естетическите текстове на Гео Милев („Посоки и цели", „Театрално изкуство", „Музиката и другите изкуства" и много други). Дори само да вземем твърдението на Гео Милев, че „в природата не съществува ритъм", и ще имаме достатъчна основа да противопоставим неритмичния природен вик и вой на ритмичността на култивираната музикална композиция.

Трето, в контекста на европейския експресионизъм, отричането на музиката е част от отхвърлянето на изкуството въобще, доколкото то се разглежда като съставка на стагниращата цивилизованост. При това атаките срещу музиката попадат в не по-малко абсурдни съчетания от това, на което се натъкваме в „Септември". Ще дам само един пример от стихотворение на Лудвиг Рубинер:

Ние сме срещу музиката – за пробуждането към общност.
Ние сме срещу поемата – за призива към любов.

Ние сме срещу романа – за подтикването към живот.
Ние сме срещу драмата – за подтикването към действие.
Ние сме срещу образа – за образеца[3].

В рамките на същото двойно индиректно препращане се появява още един атрибут, който принадлежи на противника на народа:

в ръцете – не с бляскави шпаги…

В розите, музиката, барабаните и т.н. лесно можем да разпознаем елементите на уличната тържественост и, по-конкретно казано, парадност. Към този контекст напълно прилягат и бляскавите шпаги, от което можем да заключим, че, що се отнася до състава на атрибутите, а не до начина на тяхното приписване на определен субект, те са логично подбрани, лесно и обичайно могат да се свържат помежду си и принадлежат на един лесно разпознаваем контекст. И все пак, макар тук да се появяват само за малко, по-късно лъскавите шпаги са отделени и откроени. И това не ще да е случайно.

Народът се появява отново още в началото на трета част на поемата:

С хиляди ножа
прободен
народ – .

Ако в първа част бляскавите саби имат по-скоро парадна и декоративна, а не бойна функция, тук, от една страна, се осъществява едно снизяване до ножа, а от друга страна, хилядите ножове изобщо не са декоративни, а напротив – те сеят смърт, пробождайки хилядократно народа.

И така, в първа част на поемата последната дума, която препраща към единия антагонист, е думата „саби", а последната дума, чрез която директно се обозначава другият антагонист, е „НАРОД". Още в началото на трета част на поемата тези два образа плътно са събрани един до друг, като обозначаващите ги лексеми са вкарани в една и съща синтагма. Разбира се, както споменах, тук вместо „лъскави саби" вече присъства далеч по-снизеният, практически функционализиран предмет „нож".

---

[3] Wir sind gegen die Musik – für die Erweckung zur Gemeinschaft.
Wir sind gegen das Gedicht – für die Aufrufung zur Liebe.
Wir sind gegen den Roman – für die Anleitung zum Leben.
Wir sind gegen das Drama – für die Anleitung zum Handeln.
Wir sind gegen das Bild – für das Vorbild.
Цит. по: **Kähler**, D. Bild und Vorbild der „Revolution" und des „Revolutionärs" in den Jahren 1914 bis 1921 aus der Sciht der deutschen Zeitschrift „Die Aktio". Teil I. Zeitschrift für Slawistik, 15:4, 1970, c. 580.

В първа част на поемата тези два образа стоят отдалечени и поне не текстово и не директно свързани един с друг. Тук обаче те не просто са в непосредствена връзка един с друг. Нещо повече и по-ужасяващо: ножовете пронизват, раняват, убиват народа. Иначе казано, онова, което по един твърде опосредстван, символичен и сложен начин можеше да се разпознае като сблъсък на две противостоящи си сили, тук вече силно, макар и не напълно, е буквализирано, опредметено, онагледено.

За да се постигне тази констелация, между първа и трета част протича и едно друго отместване. В първа част на поемата телесното беше разпръснато в множество телесни части и техни характеристики – „измършавели, загрубели, космати, черни". В трета част на поемата телесното е вече тяло. Разпръснатите телесни съставки от първа част тук са се композирали, съчетали и сгъстили до тяло. Но това тяло е твърде обособено. То не е тялото на отделен индивид. То е тялото на народа. Народът е тяло. При това преминаването на разпръснатата телесност към компактно тяло следва линията на развитие от първа част. Резултатът обаче е точно противоположен на този от първа част. Какво имам предвид?

В първа част проследих една линия на развитие, която обозначих като линия на нарастващо деиндивидуализиране: характеристики и атрибути – всички – народ. Можем да опишем това развитие и по друг начин: множество единичности като атрибути и характеристики – смесването има във „всички" – претопяването, изличаването на отделността им в „народ".

От гледище на трета част обаче, можем да видим това развитие от друга перспектива. Отделните телесни съставки (първа фаза) накрая се превръщат в тяло (трета фаза). Ако в първа част движението към народ означаваше заличаване и деиндивидуализиране, от перспективата на трета част трябва да установим, че всъщност е протекло едно паралелно развите към открояване и съчленяване на едно единствено тяло. Народът-тяло. Разбира се, това открояване и очертаване няма материален и нагледен характер. Народът-тяло е очевидно абстрактен конструкт.

Важното е, че това едно-единствено тяло, появяващо се в трета част, всъщност завършва и онагледява същностното движение от първа част. Там наблюдаваме сливането на телесната множественост и дисперсираност в народ, без обаче да знаем какъв е резултатът, какво се е получило от това сливане. В началото на четвърта част откриваме резултата. Телесната дисперсираност се е композирала в народ-тяло.

И друга тенденция от първа част е запазена тук. Антагонистите в

първа част са представени твърде диспропорционално. От една страна, на народа е посветена значително по-дълга текстова част и в същото време той е обозначен по-директно и по-конкретно. Представянето на неговия противник е странно, гротескно, то не води към разпознаване, а към изгубване на онзи или онези, към които се отнася. Същото виждаме и в трета част. Народът-тяло е въведен компактно и го разпознаваме, макар да е една подчертана абстракция, а откъм противниковата страна разпознаваме само хиляди остриета на ножове.

Една съвсем различна перспектива към противостоящите се сили в поемата „Септември" откриваме в част пета. В нейното начало се осъществява цитатно завръщане към трета част:

Народа въстана.

Макар това да е същият този народ, макар това да е същото това негово тяло, макар да става дума за същото това въставане, пета част радикално преобръща образа на народа от трета част. Тук той не е затъпен и унижен, без мозък и нерви, а мощен, трафаретно въоръжен със сърп и чук.

Но да оставим тези символи на мракобесието и да отбележим парадоксалната смесица на „искри и сгурия" и „влага и студ". Народът е „обсипан" с „искри и сгурия", а след два стиха той вече е просмукан от влага и студ.

В тези начални стихове на пета част народът преживява поредната си трансформация. Тя може би не е толкова лесно забележима, но пък е повече от логична на фона на досегашното изграждане на този образ. В трета част народът се превръща в единно тяло, хилядократно прободено от ножове. В началото на пета част текстът на поемата по твърде закодиран начин предлага решение срещу беззащитността на тялото-народ от трета част. Накратко казано, тялото-народ може да се защити от металните остриета на ножовете, ако и като само се превърне в метално сечиво или оръжие. Металът би срещнал метал, оръжието би срещнало оръжие, нападението би срещнало отпор, нападащият би бил пречупен от твърдостта на нападението.

Чрез една твърде тънка и майсторска алюзия началният пасаж на пета част щрихира трансформацията от народ-тяло в народ-оръжие. В рамките на тази алюзия, народът вече е метал, а въстанието е ковачница, в която той бива закален и превърнат в сечиво или оръжие.

Алюзията функционира по следния начин. В ковачницата искрите и сгурията полепват по повърхността на обработвания метал в процеса на неговото максимално нагорещяване. След това на определен етап от обработката металът бива потопен в студената вода и закален.

В рамките на една плътна и конкретна, макар не толкова лесно забележима аналогия, народът в началото на пета част първо е „обсипан" с „искри и сгурия", а малко по-късно е просмукан от влага и студ. Чрез тънката алюзия, чрез майсторската препратка към процеса на традиционно ковашко производство на сечива и оръжия и чрез плътната аналогия между обработването на метала и описанието на народа, се достига до трансформация на беззащитното тяло-народ от трета част в недосегаеми народ-сечиво или народ-оръжие в пета част. Неслучайно тъкмо тук се появяват и сърпът и чукът, които като метални сечива традиционно се произвеждат тъкмо чрез посочената ковашка техника. Тялото-народ се е превърнало в народ-сечиво или народ-оръжие, което се слива със сърпа и чука в образа на пределна недосегаемост и решителност, която малко по-късно в пета част ще намери израз в твърде плакатните стихове:

хиляди вери
– вяра в народний възход,
хиляди воли
– воля за светъл живот.

Тъкмо в момента, в който се е домогнал до едно максимално алегорично извисяване, текстът на поемата прави в пета част рязък обрат към един номинативен реализъм. След като до този момент двете противостоящи си страни нито с дума не бяха назовани номинативно, директно и в рамките на обичайното за езика обозначаване, тук изведнъж се случва точно това. Текстът изведнъж се насочва към номинативни лексеми, за да идентифицира двете страни в сблъсъка. При това те са обозначени почти изцяло според два стриктни социологически и лексикални критерия – социална и професионална принадлежност. Ако досега образите на антагонистите бяха максимално фигуративно усложнявани, като тази тенденция кулминира в алегорията на народа-сечиво, тук антагонистите рязко са въведени не просто в една по-обща антропологична перспектива, а в една конкретна социологична рамка.

Гео Милев решава първо да назове противниците на народа. Важното в случая е, че въпреки рязката промяна в езиковото обозначаване на този образ, поетът продължава да се придържа към установената в първа глава техника на неговото недиректно, негативно назоваване. Текстът не казва директно кои са противниците на народа. Читателят научава кой е този противник, след като текстът изброява кои не принадлежат към народа. Народът не е:

...гении
таланти

протестанти
оратори

следователно гениите, талантите и протестантите са неговият противник. До този момент и за разлика от по-сетнешното развитие на текста, Гео Милев продължава да се придържа към индиректното, негативно назоваване на противника на народа, което може да се чете и като извръщане, погнусяване на лирическия разказвач от този персонаж.

След като приключва номинативното директно-обозначаващо изброяване на професии и социални групи, които не изграждат народа, се пристъпва към собствено социологическото представяне на народа:

селяци
работници
груби простаци.

След народа-оръжие и народа-сечиво изведнъж поемата се обръща към образа на народа като социална група, като социална прослойка. Но това не е последната вариация на представяне на образа в пета глава. Всъщност след като приключва социологическото идентифициране, текстът прави рязко обръщане и завръщане към първа глава, за да въведе отново образа на народа-скот:

глигани
– скот като скот:
хиляди
маса
народ;

Конструкцията „хиляди маса народ", която рефренно е повторена в самия финал на пета част, насочва към едно възможно схващане на масата-народ като съчетание между социално-прослоечна принадлежност и скотство. Масата-народ като оскотялата социална низина. Разбира се, напълно легитимно е тази финална трансформация и модификация на образа на народа в поемата „Септември" да се чете и в рамките на големия философски, социологически и естетически дебат около понятието и образа на масите от началото на 20-ти век.

В първа, трета и пета част на поемата „Септември" противникът на народа нито веднъж не е назован директно. В част първа е обозначен абсурдно и гротескно чрез рози и музикални инструменти, в част трета присъстваме единствено на хипертрофирания наглед на хилядите му ножове, а в част пета социологическото диференциране протича чрез негативното назоване на народа.

В първа, трета и пета част на поемата „Септември" фокусът на вни-

маниeто се съсредоточава изцяло върху сложното, неочаквано, шокиращо градене на образа на народа. Започва с характеристики и атрибути на един неназован субект, преминава към кумулативно-обобщаващото „всички", които се превръщат в народ чрез отнасянето им към скотското и безредното. След това следват трите фази на трансформация на вече компактния образ „народ" – народът-тяло, народът-сечиво, народът-маса. В пета част силно фигуративната тенденция в граденето на образа на народа от части първа и трета рязко бива изоставена и се преминава към едно предълно реалистично и социологично градене на образа.

Следва нещо парадоксално, изключително важно и според мен заслужаващо цялото внимание на едно бъдещо изследване. След финала на пета част: „Хиляди маса народ" лексемата и образът „народ" изведнъж изчезват от поемата „Септември". Въпросът защо лексемата „народ", след нейната очевидно максимално премислена, интензивна и симетрична употреба в части първа, трета и пета на поемата, повече никога не е спомената, отваря огромна пробойна в досегашните интерпретации на творбата и тъкмо едно бъдещо изследване ще е добре да я запълни. Дали това изчезване се дължи на факта, че в следващата нечетна част на поемата – седма – „започва трагедията", която ще унищожи народа? Дали това не е авторово указание, че случващото се в следващите части на поемата отменя възможността повече да се изрича словото „народ"? Дали социологическият образ на народа-маса, с който приключва пета част, не пасва много добре на реалистично-конкретното описание на погрома в следващите части на поемата? Дали тази последна трансформация на образа не трябва да се схваща като окончателно валидна, като последен избор на автора, поради което той се отказва от по-нататъшното разработване на образа, за да подчертае и утвърди този си избор? Дали отказът от фигуративно градене на образа на народа, което наблюдаваме до началото на пета част, и неговото заместване с реалистично и социологическо диференциране във финала на пета част не е типичният за определени направления на експресионизма отказ от социалната отчужденост на изкуството и знак на посвещаване на един антиестетически, конкретен, политически и социален активизъм?

Дали тези и още много други въпроси ще намерят литературоведската си интерпретация е несигурно и непредсказуемо. Факт е обаче – след част пета народът изчезва от поемата „Септември".

ИРЕН АЛЕКСАНДРОВА

Вапцаров и Достоевски: „Човекът във новото време“

Книгите говорят често за други книги, с други книги или чрез тях. Това е доловимо най-лесно за хората, животът на които е свързан с книгите, тогава се чуват познати гласове и мотиви. Особено ясно е когато в основата на произведението е включена някоя от вечните теми като тази какво е човекът. Литературата е изтъкана от дискретност и недискретност, изявява и укрива своите значения. Стихотворението на Никола Вапцаров „Песен за човека“ прави същото, но в плана на недискретността е пределно откровено за темата си, подчертава я в нейната експлицитност:

Ние споримe
двама със дама
на тема:
„Човекът във новото време“.

Тази тема включва напреженията на вечните въпроси за човека и духа на конкретна съвременност. При по-внимателни вглеждания, обаче, може да се открие и един по-различен план, в който протича полемиката, един пласт, подчертаващ условността на въвлечените в спора и включващ други гласове и доста по-богата проблематика.

Видимата, недискретната проблематика е свързана с вярата в човека, тя е отговор на думите на „дамата“: „Аз мразя човека“,представя тържеството на тази вяра. Стихотворението следва в „Моторни песни“ след „Писмо“ („Ти помниш ли...“), където кризата на отчаянието представя изстиването на „последните надежди / и вярата / в доброто / и в човека...“. Възкресяването, въздигането на човека със силата на вярата включва и мисията на поезията, както е в стихотворението „Ботев“:

Ти падаш и Ботев ни казва:
Вдигни го!
И дай във ръката му знаме!“
Подавам ръката си.
Ти се надигаш
И крачиме рамо до рамо.

Така че това е устойчива и категорична концепция: поражението, падението на човека винаги е последвано от възземане и извисяване („Двубой", „Родина" и др.)

Стихотворението „Песен за човека" има и един по-дълбок план на полемиката, който условно може да се нарече „търсене на човека и в звяра", а от своя страна отвежда към руската литература. В българската е огласен още от П. П. Славейков в „Олаф ван Гелдерн", въпреки че „Епически песни" май не го съдържат.Този контекст не е неуместен за Вапцаров, който, знаем, има стихотворения, наречени „Пушкин" и „Горки" , едни доказуеми отпратки към руската литература. Стихотворението „Горки", например, завършва със стиха: „Това се казва човек!", и сочи трайния интерес към темата за човека.

Реконструирането на този по-дълбок и по-присъщ за литературното план на полемика или включване в полемика, в която участват книги, е малко по-трудно. Тук липсва експлицитна интертекстуалност, но се долавят общи референциални единици, разпръснати и трансформирани в нова идеология, която включва и оттласква връзката с конкретен текст.

Стихотворението „Песен за човека" разгръща един основен наратив, заради което несмело и невярно е наречено от Георги Караславов „лирическа поемка". Вапцаров използва много често така наречените малки наративни включвания в своята поезия, което не променя жанра на стихотворенията му, а освен това „Песен за човека" има друг вид развръзка, извън това наративно включване, и тя е огласена като победа в полемиката накрая:

> И тука започва развръзката, значи.
> Как мислиш, читателю, ти? –
> Тя, бедната дама, започна да плаче…

Полемичната техника е осъзната, „да пробвам със тази история", центрирането на смислите е около противоборството на две враждебни позиции.

Самата история обаче има и допълнителен самостоятелен заряд. Сюжетът включва престъпление и наказание, като просветлението е много характерно, но това още не е достатъчно за създаване на мрежа от връзки. Престъплението от своя страна също създава една вероятна, макар и смътна връзка с най-известната книга в световната литература, включваща отцеубийство и откраднати пари – „Братя Карамазови" на Достоевски. Най-удобен би бил междутекстов анализ, който дава свобода на направения избор за съпоставки между две произведения. Но случаят е по-сложен. Твърде много следи има върху палимпсеста, макар и разпръснати, много е и пренаписаното, защото това е целта – една нова концепция за вярата и човека.

Последният роман на Достоевски, „Братя Карамазови“, покрай увлекателната история за отцеубийството и откраднатите пари, строи най-мащабната концепция за потребността от вяра, за слабостта и силата на човешкия дух, за човешката цивилизация и заблудите в нея. Свободата и обичта са в центъра на завета. Силата на съзнанието може да съперничи в нея само на дълбочината на преживяването. Отделни ключови образи и формули се проявяват и в текста на Вапцаров: бащата, хлябът, скотското, дамата, присъдата и човекът, мракът и просветлението, религията и има ли Бог. Ироничната дистанцираност, присмехът и при двамата автори е комуникативна стратегия, занимателното начало и достъпността са начин да се кажат важни, красиви и страшни в своята възвишеност, истини за човека.

Историята, с която „пробва“ лирическият Аз в стихотворението, е за „злодея / злосторен“, който убива баща си, за да вземе парите му, осъден, попада в затвора на хора и „става човек“. Това, последното, работи и като крилата фраза в българското културно пространство. Осъзнаването на вината, нейното приемане е възможно само през просветлението. В „Престъпление и наказание“ тази тема е разгърната във връзка с християнството, в „Братя Карамазови“ има по-широки измерения. В деня преди съдебния процес Митя Карамазов решава да каже „най-главното“, да излее душата си пред брат си Алексей:

> Брате, през тези последните два месеца усетих в себе си нов човек, нов човек възкръсна в мене! Бил е затворен в мене, но никога нямаше да се яви, да не беше този гръм... Можеш да намериш и там, в рудниците, под земята редом със себе си у също такъв затворник и убиец човешко сърце и да се сближиш с него, защото и там може да се живее и да се обича, и да се страда! Можеш да възродиш и да възкресиш у този затворник замрялото му сърце, можеш да се грижиш за него с години и да извадиш най-после из вертепа на светло една вече висока душа, страдалческо съзнание, да възродиш един ангел, да възкресиш един герой[1].

Личи патетиката на характерната за Митя Карамазов емоционалност. Но неговото прозрение е важно, защото братята му Иван и Алексей всъщност представят двата контраста на безбожието и мистицизма, а той някак представя лутането и търсенето, един вариант на човешкото. В сюжетен план романът тук реализира идеята за просветлението. Неслучайно старецът Зосима, при когото „семейството“ е отишло в началото на романа за споразумение и съвет, сред грозния скандал коленичи и се покланя до земята именно пред Митя[2].

---

[1] **Достоевски**, Ф. Братя Карамазови. С., Народна култура, 1984, с. 620.

[2] Пак там, с. 78.

общо десет пъти за две страници. Със затихващи функции се повтарят „особено дамите“ и „всички дами“, за да се прехвърли вниманието върху началото на процеса. Накрая се казва: „Не бяха доволни само дамите“[13], техните очаквания са били, че „ще го оправдаят от хуманност, поради новите идеи, поради новите чувства, които сега са на мода“[14]. Образът на дамите е образ на лековерната мода, на времето и кухия либерализъм. Това е пародиен образ на женското присъствие в обществото и на самото общество с претенцията му за интелигентност.

В поезията на едно предходно време конвенцията повелява опозицията „дете – жена“ като варианти на образа на любимата. Любимата – дете е принципно „няма“ образ, защото анима, душата, не говори. На жената, с нейното изкусително, примамливо начало, също не ѝ се налага да говори. Тук, при Вапцаров, в една поезия на отговорностите, много симптоматично женският образ е не „анима“, а „персона“ – социална роля, идеологически ангажирана. Времената са се променили, противопоставянията са остри, дехуманизацията е на фона на война. Приет е образът на повърхностното и претенциозно отрицание, класовото оправдание на омразата към човека е видно като потребност и социална характеристика:

Залива ме с кални потоци
от ропот
и град от словесна
атака.

В романа „Братя Карамазови“ като сюжетно разгърнат образ „дамата“ е представена от госпожа Хохлакова – енергична, с мнение за всичко, натрапчиво налагаща присъствието си, включваща се във всяка случка и следяща от първа позиция всичко. В очакване на чудото при смъртта на стареца Зосима „незабавно изпрати от свое име Ракитин, за да наблюдава всичко и да ѝ донася незабавно писмено, да речем на всеки половин час, за всичко, което стане“[15]. Истеричност и словесни изстъпления са обичайните ѝ прояви. Такова е поведението на дамата и в стихотворението на Вапцаров.

Тя, бедната дама, започна да плаче,
Започна във транс да крещи:
„Ужасно! Ужасно! – Разказвате,
сякаш
Като че там сте били!...

Аналогично е поднесен разказ, но за неочакваното чудо. Ако въпреки оч-

[13] Пак там, с. 761.

[14] Пак там, с. 697.

[15] Пак там, с. 347.

акванията, старецът Зосима пред очите на всички се е поддал на неприлично бързо тление, чудесата не са се състояли, то „злодеят злосторен", като възкресен човек, решава проблема със смъртта и безсмъртието.

Въжето
изкусно
През шията, после
смъртта.
Но там, в разкривените
в сините устни
напирала пак песента.

Безсмъртната песен, безсмъртният дух на съзидателното начало в живота се проявява в триединството на чудото, тайната и авторитета – тези опори на властта, регулаторите, които вярата използва според Великия инквизитор за подчинение на хората, а при Вапцаров в автентичния дух на свободата и обичта. Религията, вярата, просветлението са изместени в образа на песента. Участта на човека „от книга по-ясна / му станала с някаква песен". Тази неопределеност в „някаква" отваря хоризонтите на тайната, на неназовимото, на неизчерпаемото. В стихотворението „Земя" цялото богатство на обичта също така е представено от Вапцаров в точно тази неопределеност:

Спомням си само.
И ето нахлува кръвта
в сърцето, което
топи се от някаква нежност...

В „Песен за човека" превъзмогването на смъртта е на фона на сложни опозиции между мрака и светлината. Звездите, които според Юнг могат да се разбират като проява на Бога, очите на бога, са противопоставени на онази „тежка, / човешка, / жестока, / безока / съдба". Трансформацията на човека има своите маркери на светлината: „В очите му пламък цъфтял. / Усмихнал се топло, широко и / светло". Разгръща се семантиката на прозрението. Вярата в човека включва все по-ясна проблема за вярата и човека. Човекът в новото време е този, който се нуждае от вяра, който отново и отново трябва да завоюва правото да бъде наречен човек.

В „Братя Карамазови" проблемът за човека в новото време най-ясно и пространно е представен в речта на прокурора Иполит Кириллович, психологическият и социалният анализ е един от важните прочити на проблематиката в романа. Двукратното позоваване пред съда на образа на Руската тройка от финала на „Мъртви души" на Гогол подсилва намерението за обобщителност. От друга страна, съдебният процес е станал централно събитие за цялата страна, интересът на пресата и

После има друго. То
някак мъчно се разбира.
Тръгват. Бият се. Защо?
Само хлябът ли ги сбира?
(„Писмо“)

Хляб и вяра са едно и също в „Не бойте се деца“, а образът на детето е водещ, ключов и в „Братя Карамазови“, сюжетно разгърнат, носещ основното послание на доброта и обич в сюжетната линия за Илюшечка Снегирьов и неговия баща, финално послание на романа.

Религията и опрощението на греховете е историята, на която се противопоставя концепцията за вярата, за другата вяра, разгърната в „Песен за човека“. Опрощението на греховете, правото да бъдат грешни, представя религията, лишена от основата на вярата в думите на Великия инквизитор. Разказът на дамата в „Песен за човека“ въвежда същия мотив: „Аз четох как някой / насякъл с секира, / насякъл сам брат си, човека. / Измил се, / на черква отишел / подире / и ... после му станало леко“. Провижда се през мотива за братоубийството връзката с Каин и Авел, с греховната човешка природа изобщо.

Природата на човека е изведена и осмислена в друг план в развитието на стихотворението. Ниското и абсолютно възвишеното се съдържат и пулсират през цялото време:

Не зная с каква е
закваска заквасен,
не зная и как е
замесен...

Идиоматичната реч, клишето, ниските стилистични пластове на разговорната реч не отменят образа на сътворението на човека, замесен от кал и оживен от божествения дъх. „Тя, случката, станала в село Могила“ – така започва историята, внася дух на конкретност и разпластява значенията. Село Могила внася смислите на ниското, невъздигнатото, случайното, но и на пръстта, на гробната могила. Оттук пътят отвежда към звездите. Пръстта и звездната искра, мракът и светлината моделират внушенията.

Прозрението за един по-висш свят е включено и в завета на стареца Зосима:

Много неща на земята са скрити от нас, но вместо това ни е дарено тайно съкровено усещане за живата ни връзка с друг един свят, свят горен и висш, пък и кореният на нашите мисли и чувства не са тука, а в други светове. И ето защо философите казват, че същността на нещата не може да се постигне на земята. Бог е взел семена от други светове и ги е посял на

тая земя...[23]

Звездите обаче в поезията на Вапцаров са част от нашия свят, бъдещето разтваря хоризонтите на абсолютно прекрасното в полето на човешките измерения, другите светове са възможностите на човека, те са възможни за човека. Земното и небесното начало, свободата и „хлеба" влизат в една нова връзка. Човекът в новото време е призван да я осъществи.

[23] Пак там, с. 339.

СЕРГЕЙ АКИМОВИЧ КИБАЛЬНИК

Гайто Газданов и Джеймс Джойс (О романе „Вечер у Клэр“)

Роман Гайто Газданова „Вечер у Клэр“ (1930) начинается так:

Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynoard на площадь St.Michel, возле которой я жил. Я проходил мимо конюшен École Militaire, оттуда слышался звон цепей, на которых были привязаны лошади, и густой конский запах, столь необычный для Парижа; потом я шагал по длинной и узкой улице Babylone, и в конце этой улицы в витрине фотографии, в неверном свете далеких фонарей на меня глядело лицо знаменитого писателя, все составленное из наклонных плоскостей; всезнающие глаза под роговыми европейскими очками провожали меня полквартала – до тех пор, пока я не пересекал черную сверкающую полосу бульвара Raspail. Я добирался наконец до своей гостиницы. Деловитые старухи в лохмотьях обгоняли меня, перебирая слабыми ногами; над Сеной горели, утопая в темноте, многочисленные огни[1].

Возникает вопрос, о каком „знаменитом писателе“ здесь идет речь? В витрине скорее всего была выставлена фотография современного писателя, а писателей, считавшихся знаменитыми во Франции, в это время было не так уж много. „Роговые европейские очки“ еще более сужают круг поиска: в то время писатели носили очки редко, в основном только если совсем не могли без них обойтись.

Одним из таких писателей был Джеймс Джойс (1881–1941), бывший в то время уже в зените своей славы: принесший ему мировую известность роман „Улисс“ был опубликован еще в 1922 г. С 1920 г. проживал в Париже и сам Джойс. К концу 1920-х годов зрение его серьезно ухудшилось (позднее это приведет его к почти полной слепоте). О плохом зрении Джойса писали в это время почти все мемуаристы[2]. Его нередко снимали фотохудожники. Возможно, у Газданова речь идет об одном из известных фото-

---

[1] **Газданов**, Г. Собр. соч. в 5 т. ЭЛЛИС ЛАК. Москва, 2009, т. I, с. 39.

[2] См. например **Эренбург**, И. Люди, годы, жизнь // Новый мир. 1961. № 10. Москва, с. 133; Вишневский, В. С. Дневники, 1938–1940 годы // Иностранная литература. 1989. № 11. Москва, с. 241–242.

портретов его работы Беренис Эббот 1920-х годов (например, о фотопортрете 1928 года, который нередко воспроизводится в современных переизданиях „Улисса“[3]). Впрочем, есть целый ряд других фотографий Джойса 1923–1929 годов, которые подходят под описание Газданова[4].

Конечно, довольно трудно определить, о какой именно „фотографии“, т.е. фотоателье на „улице Babylone“ идет речь. Однако улица, по которой идет герой-рассказчик романа Газданова, находится недалеко от улицы Одеон, на которой были расположены две самые известные в Париже книжные лавки-библиотеки, служившие мощными центрами распространения славы Джойса. *Неподалеку от „Одеона“* – так указывает местоположение гостиницы, в которой он жил, повествователь рассказа „Водяная тюрьма“, датированного в рукописи „21.VI.1929“[5]. Скорее всего это та же гостиница, о которой речь идет и на первой странице „Вечера у Клэр“: „на площадь St. Michel, возле которой я жил“ – поскольку „площадь St.Michel“ это тоже „неподалеку от „Одеона“. Так что обе книжные лавки на улице Одеон[6] были ему, безусловно, хорошо знакомы.

Осуществившая издание „Улисса“ покровительница Джойса Сильвия Бич, которая принимала близкое участие во всех его делах[7] была хозяйкой книжного магазина, который назывался „Шекспир и Компания“ и располагался по адресу: ул. Одеон, 12. Эта английская книжная лавка, библиотека и издательство, представляла собой своего рода „музей Джеймса Джойса“, где нередко бывал и сам писатель[8]. Во всяком случае так называет его русский художник и писатель Серж Шаршун, случайно встретивший в ней Джойса: „Английская книжная лавка, библиотека и издательство „Шекспир и Ко.“, находящаяся наискосок библиотеки Адриен Монье, – представляет из себя больше всего музей Джемса Джойса. Сколько раз я рассматривал добрую полдюжину его фотографий, выставленных в окнах и витринах, почти все его книги и переводы, и – „Улисса“, изданного этой лавкой по-английски – запре-

[3] **Джойс**, Д. Улисс. // Пер. с англ. Виктора Хинкиса, Сергея Хоружего. Комментарий С.Хоружего. Издательская группа „Азбука-классика“, 2009, СПб.

[4] См. например: Joyce Images on the Net // http://robotwisdom.com/jaj/images.html.

[5] **Газданов**, Г. Собр. соч., т.I..., с. 639, 853.

[6] См. о них: **Murat**, L. Passage de l'Odéon: Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres. Paris, Fayard, 2003.

[7] См.: **Filtch**, N.R. Sylvia Beach and the Lost Generation: A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties. New York: Norton, 1983; Sylvia Beach (1887–1962). Maurice Saillet, Jackson Mathews, eds. Mercure de Francea Paris, 1963; James Joyce's Letters to Sylvia Beach, 1921–1940. Indiana UP, Bloomington, 1987.

[8] См.: SHAKESPEAR AND COMPANY: The Story of an American Bookshop in Paris. Harcourt, Brace & Co. New York, 1959; **Mercer**, J. Time Was Soft There: A Paris Sojourn at Shakespeare & Co. Saint Martin's Press. New York, 2005.

щенного в странах английского языка" (здесь же размещен фотопортрет Джойса, разумеется, тоже в очках, но, в отличие от описанного в романе Газданова, в профиль)[9].

Судя по тому, что Шаршун сам узнал Джойса, сидевшего за столом „спиной" к нему[10], он хорошо представлял, как тот выглядит. А это представление он составил, конечно же, по фотопортретам Джойса, которые помещались в некоторых его изданиях, а то и располагались в витринах книжных магазинов:

> Я знал, что Джойс живет, уже довольно давно – в Париже и что, не бывая на самом Монпарнасе – иногда посещает „Кафе де Версай", что против вокзала. Я видел по фотографиям, что у него серьезная болезнь глаз, а затем и – слышал от одного нью-йоркского издателя, что он – почти слеп, и сам больше не пишет, а диктует. Этот последний разговор снова раздул во мне пыл – подернувшийся было „временем пепла", т. к. – и книги брать в „La maison des livres" я давно перестал, и по Одеонской улице – проходил редко[11].

Э.Хемингуэй в книге „Праздник, который всегда с тобой" (1964) упоминает о фотографиях известных писателей в витрине книжной лавки Сильвии Бич „Шекспир и Компания":

> В те дни у меня не было денег на покупку книг. Я брал книги на улице Одеон, 12, в книжной лавке Сильвии Бич „Шекспир и компания", которая одновременно была и библиотекой. После улицы, где гулял холодный ветер, эта библиотека с большой печкой, столами и книжными полками, с новыми книгами в витрине и *фотографиями известных писателей, живых и умерших*, казалась особенно теплой и уютной (глава „Шекспир и компания").

Шаршун также обращает особое внимание на очки и глаза Джойса:

> Его очки так сильны, что стекла, до самых ободков: мутно-дымчатое, темно-голубое, затуманенное, колеблющееся море. Фотографии передают его хорошо – и, живой, он – душа, заставившая их: дышать и переливаться, двигаться. [...] Он – матовый, дряблый, изношенный, пепельный. Умирающие глаза – заражают умиранием весь организм или, наоборот – служат его зеркалом[12].

О своем знакомстве с творчеством Джойса Шаршун рассказывает так:

> Я узнал о Джойсе из „Нувелль литтерер". [...] Ставши подписчиком знаменитой библиотеки Адриен Монье, прочитал обе переведенные по-фран-

---

[9] **Шаршун**, С. Встреча с Джеймсом Джойсом // Числа. 1930, № 4, с. 226.

[10] Ibid, 228.

[11] Ibid.

[12] Ibid, с. 229.

цузски книги: с редким интересом, волнением и с большой подсознательной технической пользой[13].

Адриен Монье была редактором и издательницей французского перевода „Улисса", вышедшего в 1929 г.[14] Французский перевод осуществлялся под редакцией друга Джойса Валери Ларбо и при участии самого писателя, а потому получился весьма удачным. Как и многие другие книги Джойса, он вышел ко дню рождения писателя – 2 февраля – т. е. уже в самом начале 1929 г., когда Газданов еще работал над „Вечером у Клэр"[15]. Кроме „Улисса", на французский язык был также переведен „Портрет художника в юности". Скорее всего именно по этим французским переводам, которые он, также как и Шаршун, мог взять в „Доме друзей книги", Газданов и познакомился с творчеством Джойса.

„Знаменитая библиотека" Адриен Монье – магазин-библиотека „Дом друзей книги" („Maison des Amis des Livres"), также располагавшаяся на улице Одеон (дом № 7), почти напротив лавки „Shakespeare & Co". Если последняя была заветным местом всех живших в Париже англичан и американцев[16], то в „Maison des Amis des Livres" собирались французские поэты и художники, в том числе Г. Аполлинер, П. Валери[17].

Разумеется, упоминание „знаменитого писателя" на первой странице „Вечера у Клэр" могло быть вещью достаточно случайной. Однако хотя бы отчасти оно все равно не могло не быть скрытым проявлением определенной эстетической ориентации. Если наше предположение верно и Газданов действительно имел в виду Джойса, то возникает вопрос, на какую особенность его поэтики он равнялся в своем дебютном романе? В целом творческие принципы этих двух писателей довольно различны: эзотерическая туманность и „инверсия формы и содержания"[18] Джойса были, по всей видимости, достаточны чужды молодому Газданову. Пожалуй, из всех особенностей „Улисса" ему мог быть близок скрытый мифологизм романа. Как известно, „каждый из его 18 эпизодов связан с определенным эпизодом из „Одиссеи" и имеет название, отсылающее к

[13] Ibid, с. 225; О других откликах на Джойса в русской эмигрантской печати 1920–1930-х годов см.: **Корнуолл**, Н. Джойс и Россия. „Академический проект". СПб, 1998, с. 87–91.

[14] См. Les années vinght. Les écrivains americains à Paris et leurs amis. Centre Culturel Americain. Paris, 1959.

[15] **Хоружий**, С. С. „Улисс" в русском зеркале // **Джойс**, Дж. Избранное. Т. 2. „Терра" – „Terra". Москва, 1997, с. 406; Ulysses in Paris. Harcourt, Brace, New York, 1956.

[16] **Ford**, H. D. Published in Paris: American and British Writers, Printers, and Publishers in Paris, 1920–1939. Macmillan. New York, 1975.

[17] Les Années Vingt…

[18] **Джойс**, Д. Улисс. // Пер. с англ. Виктора Хинкиса, Сергея Хоружего. Комментарий С. Хоружего. Издательская группа „Азбука-классика". СПб, 2009, с. 784.

этому эпизоду (в журнальной публикации Джойс включил эти названия в текст романа, но затем снял их")[19].

Внутреннее сопоставление с Гомеровым Одиссеем было для Газданова, как и для многих других писателей-эмигрантов (так, например, Евгений Тарусский – псевдоним Е. В. Рышкова – в 1928 году издал автобиографический роман „Экипаж Одиссеи", в котором в юмористических тонах описал эпопею эвакуации из Крыма на миноносце), было более чем органичным. Как и герой гомеровской поэмы, писатель немало странствовал, в том числе и по морю, и страстно мечтал – как раз в конце 1920-х – середине 1930-х годов – вернуться на родину. Рано и крайне болезненно пережив смерть отца[20], Газданов мог внутренне идентифицировать себя не только с Одиссеем, но и с Телемаком – героем, пустившимся на поиски своего отца.

Как уже было отчасти показано[21], роман Газданова и в самом деле пронизывает мифологический подтекст. В действительности, он еще значительнее, и все главные герои „Вечера у Клэр" получают ту или иную существенную, причем полигенетическую мифологическую и прежде всего гомеровскую подсветку[22]. Возникает вопрос, в какой мере этот мифологический подтекст „Вечера у Клэр" сходен с мифологизмом „Улисса"?

Сопоставляя „Улисса" с „Илиадой", С.С.Хоружий усматривает романе Джойса реализованное в нем решение автора „отобрать для романа исключительно литературные, формально-сюжетные аспекты поэмы, отделив их от идейно-смысловых", которое уже тяготеет к постмодернизму, стандартный метод которого – создание новых текстов на базе самых разнообразных старых, путем отрезания формально-сюжетных пластов от смысловых, переработки первых и полной замены вторых (пресловутый принцип „иронического переосмысливания", широко применяемый Джойсом).

> Такой подход, – пишет он, – полная противоположность bona fide мифологическому роману (для образца можно вспомнить хотя бы „Иосиф и его братья"), который отнюдь не с иронией, а с трепетом входит в миф, стремясь, прежде всего, сохранить атмосферу мифа, его мирочувствие и мироотношение[23].

---

[19] **Хоружий**, С. С. „Улисс" в русском..., с. 190.

[20] См.: **Газданов**, Г. Собр. соч., т. I..., с. 60.

[21] **Семенова**, Т. О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова „Вечер у Клэр" // Газданов и мировая культура. Сб. статей. ГП „КГТ". Калининград, 2000, с. 33–52.

[22] См. **Кибальник**, С. А. Газданов, Джойс, Гомер (О мифологическом подтексте в романе „Вечер у Клэр") // Мир русского слова. 2011, № 5 (в печати).

[23] **Хоружий**, С. С. „Улисс" в русском..., с. 437.

В „Вечере у Клэр“ по отношению к мифу и Гомеру не ощущается ни иронии, ни трепета. Как верно отмечает Т. О. Семенова,

> в первом романе Г. И. Газданова уже обозначилось переосмысление практики модернизма, движение в сторону качественно иных литературных направлений. Так, если с одной структурно-повествовательной позиции в романе текст отождествляется с мифом, то с другой, напротив, эта мифологическая дискурсивная замкнутость релятивизируется, текст вновь помещается в поток живой действительности, и обе позиции в романе оказываются ценностно-амбивалентными, а это уже один из признаков поэтики поставангарда, к которой „Вечер у Клэр“ так же не может быть отнесен без множества оговорок, но сопоставление с которой представляется и одной из возможных плодотворных перспектив изучения творчества писателя.[24]

Отчасти солидаризируясь с решением Т. О. Семеновой проблемы „Газданов и Джойс“, хотел бы подчеркнуть, что мифологический подтекст у Газданова в целом играет совсем иную роль, чем у Джойса. В отличие от Дж. Джойса, газдановский мифологизм не предусматривает „иронического переосмысления“, а помогает автору создать в первой части романа образ существовавшего и разрушенного смертью отца рая, а во второй обрисовать трагизм современного героя, ввергнутого, как и его мифологические прообразы, в трагизм „Одиссеи“ и „Илиады“ современности. Мифологические прообразы в „Вечере у Клэр“ это действительно „матрица“, но используемая не „сознанием героя для понимания действительности“, как полагает Т. О. Семенова[25], а автором для создания многослойного художественного образа. Таким образом, мифологизм „Вечера у Клэр“ носит иной характер по сравнению с модернистским романом, не обнаруживает тяготения к постмодернизму и лишь в самом общем плане может быть возведен к поэтике поставангарда. Однако в любом случае он играет в романе весьма существенную роль.

Как мы видели, описание фотографии Джойса на первой странице „Вечера у Клэр“ имеет характер отнюдь случайной детали. Ключ к роману, вопреки широко распространенному мнению, связан не столько с М. Прустом, сколько с Л. Н. Толстым[26] и Дж. Джойсом.

---

[24] **Семенова**, Т. О. К вопросу..., с. 52–51.

[25] Ibid, с. 37.

[26] См. **Кибальник**, С. А. Гайто Газданов, Лев Толстой и Марсель Пруст (*О романе „Вечер у Клэр“*) // Западный сборник: В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. ИД „Петрополис“. СПб, 2011.

АНДРЕЙ ТАШЕВ

Лицата на морето в прозата на Матвей Вълев

Морето в българската белетристика

Едно от устойчивите клишета за българина гласи, че той води уседнал начин на живот и не обича да пътува, особено по море. Това, пак според клишето, оставя траен отпечатък върху литературата ни, в която темата за морето на практика отсъства. Тончо Жечев например пише:

> Най-дълго в своята история той (българският народ, бел. м., А. Т.) е бил заседнал земеделски народ. Когато българските бежанци от Тракия и Македония през двадесетте години са строили къщите си край Черно море, те са обръщали прозорците не към безпределната синева, а към опалената и твърда земя. Който познава нашата лирика и проза, знае дивия ни ужас от безпочвеността, от липсата на твърда земя под краката[1].

Няколкото изследвания и антологии, които се опитват да поставят проблема обективно и в процеса на развитието му[2], не успяват да се преборят с клишето. Това е причината все още да се смята, че темата за морето е твърде слабо застъпена в българската литература, за да ѝ се обръща сериозно внимание. Но в най-голяма степен горните твърдения се приписват на прозата. Показателно е, че дори и в спорадично излизащи книги, посветени изцяло на темата за морето[3], се обръща нищожно внимание на маринистката тема в белетристичните текстове за сметка на поезията и публицистиката.

---

[1] **Жечев**, Т. Избрани произведения. Т. 1. Митът за Одисей. С., Български писател, 1989, с. 130.

[2] Вж. напр.: **Стаматов**, В. Българинът и морето. С., Отечество, 1998, с. 384; **Стаматов**, В., Ингилизов, Г., Радев, Н. (съст.). Българска маринистика. Антология. С., УИ „Св. Климент Охридски", 2002, с. 480 В първата книга авторът доказва, че от създаването на държавата ни българинът наистина последователно и настойчиво страни от морето, но през последното столетие той плахо започва да се отваря към възможностите, които то предлага.

[3] Вж. напр. **Николов**, Г. Н. Морето в българската периодика XIX-XX век. Преглед и опит за коментар върху синята тема.<http://liternet.bg/publish23/g_n_nikolov/moreto/content.htm>.

Намерението на настоящата статия е да разколебае категоричността на общоприетото мнение, като представи един цялостен образ на морето в българската литература, изграждан бавно и методично в продължение на едно десетилетие, и то приблизително в същия период, за който говори Тончо Жечев. Става въпрос за морето в белетристиката на Матвей Вълев (1902–1944). Той е една от най-активните фигури в българския културен живот между двете световни войни. Изключително продуктивен автор, Вълев пише във всички непоетични жанрове и публикува в някои от най-авторитетните издания от този период, като „Българан", „Маскарад", „Пламък", „Златорог", „Изкуство и критика", „Българска мисъл". Веднага след 9 септември 1944 г. той е заклеймен като един от писателите, в чието творчество са проникнали „фашистки влияния"[4]. Така е поставено началото на неговата забрава, която до голяма степен продължава и днес.

Морето е една от макротемите в прозата на Матвей Вълев заедно със свързаните с нея теми за Бразилия, за самотата и отчуждението, скитничеството и космополитизма. Тя присъства в повечето му белетристични книги (сред тях са детската книжка „Малките мореплаватели", повестта „На котва"[5], разказите „Гост от морето", „Между два бряга", „Хора от брега", „Пътници сред океана", „Граждани на света"), като писателят се връща отново и отново към нея през последното десетилетие от живота си.

За да се докаже наличието на *цялостен* образ на морето в прозата на Матвей Вълев, ще бъде използвана философията на американския мислител, създател на прагматизма и семиотиката, Чарлс Сандърс Пърс (1839–1914), и по-специално неговата доктрина на категориите. Пърс променя няколко пъти името ѝ. Нарича я „висша философия", „категориология", „идеоскопия" (*ideoscopy*), „феноменология" (вероятно реверанс към Хегел, чиито идеи създателят на прагматизма не приема), но най-често използва термина „фанероскопия" (*phaneroscopy*), дефиниран и като „теория за формите на представяне".

Общи бележки върху Пърсовите категории

Категориите са универсалните концепции на битието, крайните родове или идеите, до които може да се сведе всеки феномен. Преди Пърс

---

[4] **Делчев**, Б. Фашизмът в нашата литература. // *Работническо дело*, 1944, № 15, с. 4.

[5] Откъси от нея се появяват в периодиката още през 1935–1937 г. (Вж. в. *Кормило*, 1935–1936, № 10, *Вестник за жената*, 1937, № 696.) Първоначалният замисъл на Матвей Вълев е да издаде повестта си под заглавие „Морето".

върху категориите са разсъждавали много мислители, сред които Платон, Аристотел, Хегел и Кант. Кант например предлага 12 категории. Но най-популярен, защото е най-близък до общоприетия разум, е списъкът на Аристотел. Той включва следните 10 категории: субстанция, количество, качество, отношение, място, време, положение, наличие, действие и претърпяване на въздействие[6]. Според философа всеки феномен принадлежи към някоя от тях.

Пърс не приема нито едно от предложенията на предшествениците си. Той твърди, че единственият мислител, който е дал правилно начало на науката за категориите, е Питагор, според когото числата са водещите принципи във всеки феномен, а не някой от основните елементи, като вода и въздух например. Продължавайки в същата посока[7], създателят на прагматизма свежда категориите до три. Според него думите „качество", „реакция" и „посредничество" най-точно изразяват значението им, „но когато става въпрос за научни термини, Първичност, Вторичност и Третичност са за предпочитане, защото са напълно нови думи и не предизвикват никакви погрешни асоциации"[8].

Пърс представя учението си за категориите за пръв път през 1867 г. в етапното есе „За нов списък с категории" (*On a New List of Categories*). Той предупреждава аудиторията си, че неговите категориите са *идеи* (а не *обекти*), които са „толкова общи ... че трябва да изглеждат неясни"[9]. Функцията им е най-вече евристична:

> Те са създадени и усъвършенствани, старателно формулирани и често обновявани, за да водят и насърчават изследването. Така те са най-добре наблюдаеми не в тяхната формална и абстрактна разработка, а в специфичните им конкретни приложения[10].

Трите категории по дефиниция се съдържат в акта на познание за всеки феномен. Те са неразделни една от друга, като във всеки конкретен

---

[6] Вж. **Аристотел**. Съчинения. Том I. Органон. Част I. Прев. И. Христов. С., Захарий Стоянов, 2008, с. 13–15 и сл.

[7] Затова Пърс понякога определя феноменологията си с гръцката дума „cenopythagorean" – „новопитагорейска".

[8] CP 4.3. Според приетата норма за цитиране на Пърс, „CP" е съкращение от: **Peirce**, Charles. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Vols. 1–6 edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1931–1935. Vols. 7–8 edited by Arthur W. Burks. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958. Числата след него означават съответно тома и параграфа.

[9] **Peirce**, Charles. The New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce. Vol. 4. Mouton Publishers, The Hague, 1976, p. 332.

[10] **Колапиетро**, В. Портрет на един историцист: алтернативен прочит на семиотиката на Пърс. Прев. Кристиан Банков. // *Семиотиката в действие. Лекции и доклади по семиотика*. Нов български университет. С., 2007, с. 123.

случай някоя от тях доминира над останалите. Чистата Първичност, Вторичност и Третичност са недостижим идеал. Пърсовите категории се отнасят помежду си както трите ипостаси на Бог (доктрината за Светата Троица) според християнската теология. Те са свързани една с друга, защото са трите лица на единния Бог, но в същото време всяка от тях запазва своята самостоятелност.

Критиците на Пърс често задават въпроса: „Защо категориите са точно три, а не две, четири или пет?" Философът мотивира броя им по следния начин:

> Причината е, че докато не е възможно да се образува чиста триада от каквато и да е модификация на диада, без представяне на нещо, което е напълно различно по природа от единица и диада, то четири или пет или всеки по-голям брой може да бъде формулиран от просто усложнение на три[11].

Любимият пример, с който Пърс илюстрира неделимата триадична структура, е актът на даване. При него има даващ, получаващ и нещо, което се дава. Формално погледнато, процесът се състои от две диадични половини: даващият се лишава от нещо, а получаващият придобива същото това нещо. Но в акта на даване те са неразделно свързани в триада.

> Ако даващият просто се отървава от своята собственост, а малко след това получаващият дойде и я намери, ние имаме две случайно съотнесени идеи, а не акт на даване[12].

Въпреки че участниците в двата примера съвпадат, процесите са несравними. Във втория случай има две диади, несвързани помежду си в по-висшата триадична структура.

Пърсовите категории, за разлика от тези на предшествениците му, не са склад за концентрирано познание. Важна е не категорията сама по себе си, а отношенията между трите във всеки феномен. Именно в тях се крие значението му.

Ако четем всички маринистки произведения на Матвей Вълев като един макротекст, ще установим, че морето в тях участва в отношения, съответстващи на всяка от трите категории на Пърс. В този смисъл образът на (или по-точно, идеята за) морето, който Вълев изгражда, може да се нарече цялостен.

В следващите части ще бъдат представени трите лица на морето (заедно с неговите варианти – океана и езерото; въпреки водната си същност, реката не може да се включи тук) в белетристиката на

[11] CP 1.363.

[12] **Колапиетро**, В. Речник по семиотика. Прев. И. Младенов. С., 2000, с. 257.

Матвей Вълев. Това, което предстои да направим, е до голяма степен условно. Както вече беше отбелязано, трите категории са неизменно свързани. Същото важи и за лицата на морето в прозата на Матвей Вълев, но за по-голяма яснота и прегледност на изложението ще „изтеглим" всяко от тях и ще го анализираме поотделно.

В цялата си философия Пърс се стреми да избегне психологизма, но, както ще видим, при анализа на литературни текстове това не винаги е възможно.

Морето огледало

Първичност е нещото в себе си, качествената непосредственост.

Категорията Първичност е идеята за това, което е такова, независимо от нищо друго. Иначе казано, това е качество на чувството[13].

Ако можеше да съществува в чист вид, Първичността би била в сферата на чистите чувства, на чистите цветове, на чистите аромати, изобщо, на всичко, което е такова, каквото е, преди да бъде въплътено в нещо друго. Такава би била идеята за чисто качество, да кажем – „черност". Но качеството не съществува извън обекта, в който е въплътено. „Черността" няма как да бъде схваната сама по себе си. Друг пример е чувство, в което „няма сравнение, отношение, разпозната множественост (тъй като частите биха били различни от цялото), няма промяна, няма въображение за каквато и да е модификация на позитивното в него, няма рефлексия – няма нищо освен просто положително качество"[14]. Очевидно такова чувство не може да съществува и да бъде описано, преди да се превърне в нещо друго. За това е нужно второ, в което то да се въплъти, а след това и трето, което да ги свърже.

В маринистките си текстове Матвей Вълев се доближава максимално до описанието на чистата Първичност. Морето в това свое проявление се среща най-рядко в сравнение с другите две, което се обяснява с особеностите на съответстващата му категория. То е само скицирано с няколко настойчиво повтарящи се определения. Многословието лесно би го свързало с другите категории. Преобладават думи, които посочват липсата на дадено качество. Океанът е „спокоен"[15], „безкраен,

[13] CP 5.66.

[14] CP 5.44.

[15] **Вълев**, М. Радост в живота. Разкази и репортажи. С., Заветы, 1940, с. 88.

бездънен и вечен“[16], „морето не се мени“[17], а „езерото е сънливо и неподвижно. Брегове ме дремят в надвисналата тръстика“[18]. Последният цитат почти буквално повтаря началото на стихотворението „Спи езерото“ от Пенчо Славейков, което също внушава категорията Първичност[19]. Морето в това свое проявление няма цвят, нито мирис, в него липсва движение и промяна. То е една застинала вечност. Нищо не може да промени състоянието му: „и сега лятото играе по езерото, а то поема неговите милувки все тъй неподвижно и мъдро“[20]. Морето е едно безпределно и неизменно Нищо. Но то е и чиста потенциалност, нереализирана в нищо друго. Това е и основната характеристика на категорията Първичност.

Матвей Вълев умело използва тази особеност, превръщайки морето в „огледало“ за персонажите си. Тъй като то е абсолютно Нищо, но има потенциала да се превърне във всичко, очакванията и чувствата, които предизвиква, са огледален образ на същността на всеки от героите. Марта от повестта „На котва“ например го мрази, моряците го обожават, а рибарите благоговеят пред него. На базата на отношението към морето се оформя типологията на героите в маринистките текстове на Матвей Вълев: триадата моряци – рибари – хора от сушата. Но с появата на персонажите вече преминахме към другите Пърсови категории и съответно – към другите две лица на морето.

Морето преграда

Категорията Вторичност е съпротивляващото се, брутално противостоене. Тя е близка до това, което в съвременната хуманитаристика се нарича „другост“:

> Категорията Вторичност е идеята за това, което е такова като второ на нещо първо, независимо от нищо друго и независимо от каквото и да е правило, въпреки че би могло да потвърждава някое правило. Иначе казано, то е реакция като елемент на феномена[21].

Пърс сравнява тази реакция със съпротивлението на заключена вра-

[16] Пак там, с. 106.

[17] **Вълев**, М. На котва. Повест. С., Завети, 1938, с. 42.

[18] **Вълев**, М. Отсам и отвъд. Разкази. С., Хемус, 1940, с. 5.

[19] Прагматистким прочит на „Спи езерото“ е в: **Младенов**, И. Отклонена литература. С., Парадигма, 2011, с. 216–219.

[20] **Вълев**, М. Отсам и отвъд…, с. 26.

[21] CP 5.66.

та и с удар с твърд предмет в главата.

Морето действа като преграда и съпротивление за героите в маринистския макротекст на Матвей Вълев в няколко типа ситуации. Тук те само ще бъдат маркирани, за да се покаже, че то участва и в този тип отношения.

Морето безспорно е „другото" за човека пространство. Често в белетристиката на Матвей Вълев то става и враждебно. Авторът описва няколко бури, в които е подчертана ролята му на непреодолима физическа преграда. Нещо повече, действията му съответстват на двете цитирани сравнения на Пърс. Това потвърждава, че в случая става дума именно за Вторичност: „Назъбени водни стени, куршумени покриви притискат (лодката, бел. м., А. Т.), налитат в нея, разбягват се"[22]; „от десен борд налетя чудовищен тласък, като че някакъв тежък чук се стовари върху нас"[23]. Риболовът също е представен като борба, в която морето яростно се съпротивлява на хората, а понякога дори „не пуска рибарите да излязат на риболов"[24]. В разказа „Крила на свободата" от сборника „Пътници" то се оказва непреодолимата преграда пред героите в желанието им да преминат от несвободното в свободното пространство.

Понякога морето действа като невидима, но също толкова болезнена и трудно преодолима преграда за героите. Това е един от случаите, в които психологизмът е неизбежен, защото физическата преграда е прераснала в психическа. Освен разделите, причинени от морето (Марта от повестта „На котва" губи баща си, а капитанът от разказа „Граждани на света" – годеницата си), негови характеристики се „прехвърлят" върху героите. Така пътниците на кораба „Жозефина Шарлота" от разказа „Между два бряга" „отварят вратите към себе си и в тях нахълтва океанът – бавно, нашироко. Те почват да си представят, че сами са вече океан: безкрайни, бездънни и вечни"[25] (Първичност). А отношението към моряка в художествения свят на Матвей Вълев следва кривата на типичното двойствено отношение към „другия", чуждия (Вторичност), характерно и при възприемане на морето:

> На него (моряка на борд, бел. м., А. Т.) завиждат децата. С него са готови да си сменят службата градските чиновници. След него поглеждат с примрежени очи и момичетата, и вдовиците, и градските съпруги.
>
> А остане тоя моряк на брега.

---

[22] **Вълев**, М. На котва..., с. 48.

[23] Пак там, с. 64.

[24] Пак там, с. 55.

[25] **Вълев**, М. Радост..., с. 106.

Не мине месец и всички почнат да го гледат накриво. Децата го заобикалят от страх да не ги бие. Търговците не откъсват очи от ръцете му – да не им задигне нещо. Момичетата, вдовиците и съпругите отвръщат на случайния му поглед със сърдити гримаси. Той се движи като неканен гост по плочниците на пристанищния град[26].

Морякът ярко се отличава и често влиза в конфликт с останалите герои.

Повечето приведени примери за Вторичност правят очевидна липсата на рязка граница между нея и Третичността. Преградата е и връзка между две същности, а в това се състои третата категория на Пърс.

Морето мост

Категорията Третичност е идеята за това, което е такова като трето или медиум между второто и неговото първо. Иначе казано, то е представяне като елемент на феномена[27].

Третичност е междулежащото, динамичното опосредстване. Тя съдържа другите две категории, но не се свежда до никоя от тях поотделно, нито до механичния сбор от двете.

Свързващата функция на морето, съответстваща на тази категория, също както и предходната, е пряко назована от персонаж или от повествователя. Капитанът от разказа „Граждани на света“ например казва:

Бяхме в Яфа, сега гоним Тунис, оттам ще спрем в Марсилия и после през Гибралтар ще се качим на север чак до Норвегия. […] Така ходим от страна в страна, помагаме да се опознават и сближат хората[28].

От същото произведение са и думите на разказвача:

И нищо не свързваше тия безбройни пристанища и градове, освен морето…[29]

То носи новото, различното в живота на хората от сушата, свързва ги, макар и само във въображението им, с непознатите земи. На борда на презокеанския кораб хора от различни националности се срещат и сближават.

Категорията Третичност е и областта на безкрайните интерпретации, затова по дефиниция тя създава нещо ново. Така е и при свързва-

[26] **Вълев**, М. На котва…, с. 114.

[27] СР 5.66.

[28] **Вълев**, М. Отсам и отвъд…, с. 45.

[29] Пак там, с. 36.

щата функция на морето в маринисткия макротекст на Вълев. Главният резултат от нея е превръщането на героите в „граждани на света". Космополитизмът е една от отличителните черти на обитателите на Матвей-Вълевия художествен свят. Те пътуват, познават много градове и държави, екзотични култури, за които след това разказват увлекателни истории. Имат приятели по цял свят и владеят много чужди езици. Капитанът от разказа „Граждани на света" може да разговаря „с всекиго на неговия език"[30]. Полиглоти са също Жоржета и моякът Богдан от повестта „На котва", както и много други. Резултатът от всичко това обаче е влизане в нови отношения, съответстващи на Първичност и Вторичност. Морето в прозата на Матвей Вълев е прекрасен пример за преливането на трите категории една в друга.

Според друга доктрина на Пърс, наречена от него „фалибилизъм", не можем да сме напълно сигурни във верността на нито една идея. От друга страна, съмнението във всичко би направило изследването невъзможно, тъй като няма да имаме стабилна изходна точка. Затова Пърс препоръчва да се доверяваме на идеите, докато не възникне конкретна причина за съмнение. Този принцип стои в основата на настоящата статия. Следващата стъпка в същата посока би могла да бъде усъмняване в съществуващите мнения за антипода на морето в творчеството на Матвей Вълев – образа на Бразилия.

[30] Пак там, с. 46.

БИСЕРА ДАКОВА

Читатели и четива в романа „Тютюн“ на Димитър Димов. Тъждества и разподобявания

Усвоената меланхолия

Още в началото на „Тютюн“ (1951; 1955)[1] Ирина е изрично откроена със своята жизнеустойчивост и *немеланхоличност* – качества, които предотвратяват сплина и неврастенията. Нейната физическа красота като че ли противодейства на мрачните, подкопаващи духа настроения, на моралния упадък и апатия. Поради това, колкото и предано, и встрастено да попива „отровните страници“ на своите „екзотични романи“[2], Ирина съхранява равновесието си, своето чувство за реалност. В четенето на открито, под ореха, или когато ненаситно поглъща четива в скромната си моминска стаица, Ирина е подвластна единствено на копнежа по други светове, по радикално разподобяване от себе си. Това именно е определящият същността ѝ блян, подчертаван неведнъж от изследователите на романа. И навярно заради това ще остане незабелязана меланхоличната ѝ-подобеност с неизлечимо болната Мария, която Ирина постига към финала на „Тютюн“. Оказва се, че Ирина неусетно е усвоила нейния *сплин*, поразена е от нейната лудост, че здравият ѝ някога организъм е разрушен необратимо от пристъпите на истерията, че подлежи на физически и духовен разпад: „Сплинът ѝ почна да се сгъстява отново – тежък и безнадѐжден като есента“ (1951: 665).

---

[1] Оттук насетне неизменно ще се позоваваме на двете редакции (оригиналната и поправената) на Димитър-Димовия роман, търсейки значещите отлики помежду им, най-вече що се отнася до *читатели* и *четива*. Още тук е необходимо да се изтъкне, че *четенето* като подтема идеологически е доуплътнявано във втората редакция от 1955 г. В изследването си попаднахме и на значими отлики с по-късните издания на „Тютюн“.

[2] Определението принадлежи на Н. Георгиев. (Вж. **Георгиев**, Н. Мнения и съмнения. С., 1999, с. 217.) Актът на четене при девойката Ирина е упоително-трансцендиращ. Донякъде е странно, че при тъй свойствената ѝ зависимост от екзотични омайни четива, Ирина запазва трезвомислие (запаметява с едно изчитане през междучасията уроците си; защитава книжните доводи на Редингота за ползата от латинския). И точно в моя пункт – при опита за съчетание между перфекционизъм и поддаденост на булевардната литература – се очертава някаква необяснима неорганичност в образа ѝ.

Когато окончателно напуска столицата, Ирина вече не е онази неустоима красавица, чийто чар неизменно покорява околните. Външността ѝ показателно е избледняла, натрапливо е обезличена – обезличаване, което маркира настъпилата духовна разруха и предстоящата физическа гибел: „облечена в просто манто от черен плат и забрадка от сива коприна. Нещо бе подкопало неуязвимата ѝ досега красота. Лицето ѝ бе восъчно-бледо, очите – хлътнали, погледът – угаснал. Тя не бе дори елегантна. Мантото и забрадката ѝ принадлежаха на прислужницата ѝ“ (1951: 688).

Опозицията *Ирина–Мария* невидимо е снета, като в случая най-изненадващо е онова приплъзване към декаданса, продължило вероятно десетилетие, което ще приключи с триумф на болестта, на разпада и деградацията, с присвояването на всички отличителни белези, които конститутивно са присъщи на дегенератката Мария. Изненадата е породена най-вече от неумолимото противостояние, в което сме свикнали да възприемаме двата образа – Ирина като въплътено пълнокръвие на живота и Мария, тлеещото същество с опалов блясък – противостояние, многократно задавано в самия роман и доутвърждавано в интерпретациите на неговите изследователи. А всъщност става дума за постигане на едно неминуемо тъждество, т.е. за придобиване на така привлекателните за младата Ирина *меланхолия* и *сплин*[3]. Само че във втората редакция на „Тютюн“ от 1955 г., както и във всички следващи издания на романа, диагностичните понятия, посредством които е предадено душевното състояние на Ирина, биват заменяни с далеч по-неизразителни, идеологически неутрални и отдалечаващи от първоначалната същина на образа ѝ епитети[4]. Във втората редакция на романа сложните душевни състояния са преднамерено опростени, огрубени, пренесени в плана на идеологическия морализъм – така например *сплинът* е превеждан механично-обобщаващо с „тъга“ („в мрака на тъгата“ – 1955: 884) или е описван като особена нравствена тъпота в поведението на героинята: „Ирина гледаше неподвижно, с лишен от жизненост поглед. Ръцете ѝ бяха престанали да треперят, лежеха отпуснати

[3] В „Роман без заглавие“ (**Димов**, Д. Съчинения. Т. 5. С., 1975, с. 160), чието написване предшества появата на „Тютюн“, не само проблематиката на четенето е натраплива до обсесивност, но и понятието spleen със свойствената му английска етимология характеризира действията на непредвидимата неврастеничка Адриана. В „Тютюн“ *сплинът* – вече в българския си графичен вариант – е въвеждаща психологическа характеристика на Мария, а към финала на романа многозначно е отнесен и към Ирина. Ако при Адриана и Мария сплинът е необяснимо вкоренен в душите им, у Ирина се проявява тъкмо неговата придобитост отскоро, като вид реакция и последица, като самозащита и себеизолиране от актуалната политическа ситуация.

[4] За нарушената стилистична и светогледна органичност на „Тютюн“ във второто, поправено издание вж. **Куюмджиев**, Кр. Димитър Димов. Монография. С., 1987, с. 193.

върху завивката. Гневът, който изпитваше към Лила, стори място на внезапно равнодушие“ (1955: 916).

Ирина отново е разподобена от себе си – този път от сладостно-убийствената меланхолия, която са ѝ доставяли четивата в младостта и към която тя неистово се е стремяла в порива си да надмогне окръжаващата я тривиалност. Така убягва едно от очевидните сближения, срастванията между двата образа, което Д. Димов с неотстъпна последователност провежда в романа си. Склонни сме да мислим Ирина като персонаж, разгръщащ се от психологическа дълбина към плоскостност, като образ, който неизбежно губи своята вътрешна перспектива – именно защото в романа дори самата героиня ще укаже на приликата, на настъпилата неразличимост от Зара, от продажната жена и марионетката: „Не я ругай, защото аз не изглеждам по-добра от нея“ (1951: 689).

В действителност в „Тютюн“ е налице далеч по-сложно съизмерване и проециране между отделните персонажи, което също е задвижено от идеологически презумпции, но не така натрапливо е положено в структурата на текста. Става дума за проецирания, обусловени и произтекли от четивата на героите – четива, чиито заглавия са изрично споменавани от автора или, напротив, какъвто е по-честият случай, които остават скрити за погледа ни. Четива, които трайно белязват персонажите, изтъквайки характерното у тях или издавайки някаква тяхна деформация, едностранчивост, тяхната маргиналност, изхвърленост от течението на живота (например латинките класици, които Рединготата чете, придават на поведението му претенциозна маниакалност).

Актът на четене

Четенето в „Тютюн“ притежава подчертано ритуален характер: нерядко героят/героинята (Ирина, Мария, шофьорът на татко Пиер, лекарят на Мария) се отправя към градината или излиза на открито, за да потъне безостатъчно в четивото си[5]. Въпреки непомерните си амбиции, които не предполагат съзерцание и вглъбение, младият Борис е също встрастен читател, дистанциран от мира сего: „той лежеше под бряста върху пожълтялата трева и подпрян на лакета си четеше книга. Четеше вдълбочено, сякаш беше излязъл от града, за да прекара деня именно така...“ (1951: 14). Специализираното четиво не само откъсва героя от действителността, недостатъчна за стремленията му, пренасяйки го изцяло в света на капитала; то го обезчувствява, при-

[5] Адриана от „Роман без заглавие“ дори аранжира специален топос на четенето – поляна с уханни билки – усилвайки упоението на сетивата и възприятията от четивото. Вж. **Димов**, Д. Съчинения..., с. 177.

тъпявайки вълнението му от предстоящата любовна среща. Тази обезчувственост обикновено е тълкувана като емоционална изсушеност и прагматизъм у персонажа. Всъщност, в първата редакция Борис – с износеното си облекло, с книгата, подаваща се из джоба му – поражда впечатление за книжност и недейственост. Той е пасивно-рефлексивният тип, особено спрямо действия си брат, чиито скитальчества (в оригиналната редакция на романа първоначално не е подсказан политическият им контекст) го отвеждат до бленуваните южни страни: „Защото имам един брат, който живее дълги години в Южна Америка и се оплаква от разни тропически болести“ (1951: 16)[6].

Впоследствие в коригирания „Тютюн“ (1955) опозицията книжност–деятелност изглежда омекотена и в известен смисъл преобърната, макар това да се случва през погледа на самия Борис: „Чете забранени книги и агитира между глупците срещу властта... Сега се занимава с преводи, просия или нещо подобно... не знам точно с какво“ (1955: 18). Сега вече Павел е набеденият като непрагматичен читател (въпреки че в романа никъде не е изобразен като четящ) – разпространявайки вредна пропагандна литература, той именно се явява неблагонадеждният син, отявлено маргинализираният, социално неадекватният.

В действителност противопоставянето между Борис и Павел е повече привидно, отколкото същинско – един подвеждащ резултат от чисто идеологическа операция по профилиране във външните белези. Към края на „Тютюн“ Павел излъчва същия вероломен демонизъм, който е основно качество на младия Борис: „Сега той ù се стори демоничен като самия Борис“ (1951: 372)[7].

Четенето-конспирация

Произтекло от забраната и надзора, то се състои винаги в затворени помещения през нощта или при оскъдна светлина (през зимата трае до мига на мръкване). Въвеждайки Лила като персонаж в преработеното издание на романа си, Димов онагледява – посредством как и какво четете тя – всичко онова, което определено не носи замая на сетивата, а пораж-

---

[6] В първоначалния вариант на „Тютюн“ именно упоменатият, но все още неназован Павел развенчава бляна по южните страни. Знаменателно е, че тропическата болест малария – белег на нищетата – по-сетне ще покоси Борис, Стефан и Аликс.

[7] Немалко усилия полага Димов, за да потисне ефекта от „салонността“ на Павел (Вж. **Димов**, Д. Изказване-отговор за романа „Тютюн“. // **Димов**, Д. Съчинения. Т. 5. С., 1975, с. 229), тъй като външността и излъчването му опасно се доближават не само до тия на Борис, но дори до тия на „сладникавия“ Бимби. Срещите на Ирина с Бимби и Павел се случват в късо отстояние от време, поради което романистът умишлено нанася разграничителните детайли *волевост* и *целеустременост* върху изражението на Павел.

да неизбежно угнетение: „Четеше от сутрин до вечер при прозорчето, докато сивата светлина на кишавия ден се превърнеше в мрак“ (1955: 205). Т. нар. забранени книги, към които посягат Лила, Динко, вероятно и Стефан, доставят информация, без да пренасят в други светове. Те са просто информационни канали, обезличени, анонимни книжни тела („без заглавия на кориците и печатани на тънка оризова хартия“ – 1955: 190), които би трябвало да създадат усещане за сплотеност, а не да изграждат индивидуални светове. Нерядко те не са и проводници на актуална информация: „четеше стари броеве на „Комсомольская правда“ (1951: 238). Този тип четене отявлено е белязано от материален недостиг, трудно е дори да бъде наречено самообразоване – то по-скоро придава завършеност на избраната политическа идентичност. Съпоставим ли го с ритуалния акт на четене в градината, твърде ярко изпъква опозицията *светлина–мрак, откритост–закритост*. Знаменателно е, че тъкмо Лила – в един от средищните си диспути с Ирина – ще заяви предпочитанието си към „хубавите книги“ (1955: 467), или ще признае своята привлеченост от удобството, уюта, комфорта на четенето. Въпреки сектантския си фанатизъм, Лила не потушава докрай тайния си копнеж по буржоазните привички – тягата по нормалния живот избликва на няколко места в романа, особено след разрива ѝ с Павел. Още по-знаменателно обаче е, че в саркастично интонираното си писмо до него, Лила самопонятно употребява екзотични клишета: „Моят живот протича еднообразно и трудно между сиви хорица, с които пъпля бавно по нагорнището. В него няма палми и тропическо слънце, но, уверявам те, не се чувствам нещастна от това“ (1955: 326). Това изказване би могло да се възприеме като злъчна сектантска ирония към непозволено романтичния живот на нейния любим, ала то всъщност е в много по-голяма степен откровена алюзия, отпратка към моделозадаващите четива на младата Ирина[8].

Четенето – идеологическа диверсия

„Тютюн“ не ще отмине и тази перспектива в четенето. Още повече че тя е идеологически конститутивна за преработеното издание от 1955 г. Проникването в мисловния строй на Другия, изучаването на неговите светогледни претенции, вживяването в неговата телеология е необходимото условие, за да успееш да го обориш, за да разнищиш непоклатимите му основания за градеж на нов свят. В този смисъл образът на

[8] За ненадмогваемата архетипална стойност на тези четива у Д. Димов свидетелстват увлеченията на Адамов от „Роман без заглавие“ по романите на Джоузеф Конрад и Пиер Лоти (вж. **Димов**, Д. Съчинения..., с. 86), т.е. по автори, които действително са изживели бляна си по южни морета.

инспектора е изключително важен за Димов (редом с Лила, *инспекторът* е добавеният нов персонаж в романа) – на практика той е единственият проницателен читател на идеологическа литература, именно защото я чете „отвън", дистанцирано, критически. Четивата му парадоксално се превръщат в негов интелектуален пълнеж, посредством който той добива жизнено важното усещане за редност на беззаконните си действия, за легитимност на своята позиционираност в една манипулативна социална система: „четеше книги, в които учени-икономисти и правоведи доказваха, че комунизмът е идеология на група измамници и авантюристи, като заблуждаваха нахално лековерните. И тогава той действително успяваше да се убеди, че не беше лакей в тази компания, а защитник на справедливостта и обществения ред" (1955: 194).

И ако *инспекторът* е малко или много провокативният отрицателен персонаж, т.е. самото въплътено зло, което противостои на организираната класова борба[9], то Лила – с присъщото ѝ аскетично себеотрицание, с неустрашимата си воля да отрича, да отхвърля, да демонстрира своя отказ от наслади на нормалния свят – персонифицира онова добро, което извършва навременни, спонтанни пробиви в света на злото, опитвайки на свой ред да го проумее, дешифрира, *обясни*.

Едни от най-забавните страници на „Тютюн" са посветени на това как Лила (след като ѝ е оказана медицинска помощ от Ирина, след проведения многозначителен диспут с нея) чете за втори път, до прозореца (отново се проявява мотивът за бдителното четене), романа „Ана Каренина". Обикновено този немаловажен детайл се изплъзва от вниманието на повечето изследователи на романа[10]. Това четене резюмира идеологическия набег на Лила във враждебния ѝ свят, то е оправдано от порива ѝ да научи нещо повече за буржоазния манталитет, за празноглавите дами от висшето общество, както и, естествено, да разобличи Динко, който десетки пъти е чел „Ана Каренина" и „Кройцерова соната", само заради това да се доближи, да се отъждестви с мисловността на любимата си Ирина.

Така, чрез забележителното аберацио на Лила, узнаваме, че освен към неособено изискани екзотични четива, Ирина проявява афинитет и към класиката, макар това да не е онагледено със съответна сцена в романа,

[9] Че този тип персонаж е идеологически стожер на злото, доказва популярен сериал като „На всеки километър" (1969), където движещата сила – желаеща зло, но неволно сътворяваща добро – е инспекторът Богдан Велински.

[10] Поне до 1961 г., т.е. до четвъртото издание на „Тютюн", четенето на Толстоевия роман е не просто случаен детайл, а идеологически натоварен елемент, който отново ще провокира диспут – сега вече между сектантски неотстъпчивата Лила и влюбения в Ирина Динко. Вж. **Димов**, Д. „Тютюн". 1955, с. 472–473; **Димов**, Д. „Тютюн". София. 1961, с. 466–467.

а да е само дочуто от идеологическата препирня между Лила и Динко. Във всеки случай обаче, след изданието от 1961 г., мотивът *читатели на Толстой* (респ. на класиката) е свит до необясним, загадъчен орнамент в текста – изглежда, че ранената Лила убива някак си времето, препрочитайки подвързания екземпляр на „Ана Каренина". С други думи, при следващите издания на романа Димов се отказва от идеята да превърне новосъздадената си героиня в проницателен, нарочен, активен читател на четивата на Другия. . .

Четенето – житейски и интелектуален стандарт

Представата за „стая с книги" – признак на тиха, порядъчна буржоазност, но също и на отклонение от сковаващите догми на лявосектантската идеология, е въведена знаково в „Тютюн". Тя е обяснимо симптоматична при Макс Ешкенази, тъй като носталгично ни отвежда при личността му в миналото, към някогашната му духовна цялост, както и към обективността на неговите политически възгледи. Тази представа обаче – за спокойно, нетрескаво четене в предразполагащо помещение – нерядко ще се прокрадва и в размислите на Стефан, сигнализирайки моралната му неустойчивост и политическо ренегатство: „Сега Стефан мислеше непрестанно за тихия, спокоен живот, който водеше след забогатяването на брат си, за университета, за книгите..." (1951: 321; 1955: 478).

Но именно на Павел (в преработения вариант от 1955 г., както и във всички по-сетнешни преиздания на „Тютюн" до 1992 г.) е съдено да превърне бляна по кабинетно четене в реалност: „Стаята му бе широка, изобилно огрята от слънцето. В нея имаше много книги и вехти, изтърбушени мебели" (1955/266). Казано в кръга на иронията, обречени сме да не узнаем нищо повече за четивата и идеологическото изграждане на този герой. При всички случаи той изживява огромен скок в развитието си като читател, без актът на четене при него наистина да бъде демонстриран. В началото, чрез репликата на Борис, той е заклеймен като четящ вредна пропагандна литература; впоследствие, по време на отлъчеността си от сектантите в комунистическата партия, пребивава тъкмо в тази стая с избледнял буржоазен колорит; в края на романа се появяват недвусмислени индекси, че героят чете, именно за да легитимира узурпираната власт, че четенето му има конюнктурно-законодателен характер: „Върху бюрото бяха разхвърляни разни съветски списания и няколко тома от съчиненията на Сталин" (1951: 662)[11].

[11] Включително до четвъртото преиздание от 1961 г. името „Сталин" е употребено като гарант за политически просперитет. В изданията на „Тютюн" от 70-те и 80-те години на XX век то е заменено с безобидното, неконотативното „Ленин".

И все пак повече от явно е, че за Димов склонността към четене е белег на буржоазно светоотношение, като, разбира се, в романа са разграничени задълбочените (от рода на Макс Ешкенази) от повърхностните читатели, от читателите, които парадират с четенето, сякаш то е само луксозна привичка, която не всекиму е позволена. Жертва на иронията прицел на автора отново е Ирина, която е пренесла своето дисциплинирано изчитане на научна литература в меркантилния свят на капитала. Нейното четене на терасата край морето добива несъмнено наукообразен, параванен характер, превръщайки се в задължителен елемент от новоусвоения ѝ начин на живеене: „Ирина прекара тихия следобед в четене на немски и френски списания, които беше донесла от София. Тя още не бе загубила способността си да чете медицинските списания, дълго, търпеливо, дисциплинирано, без да се разсейва, с усърдие, което будеше почит у мъжете“ (1955: 495). Неслучайно този период от живота на героинята е поставен в по-общата рамка на повърхностно-орнаменталния прочит, който се оказва просто съставка от поведенческия етикет. Негово Величество също парадира пред чужденците с познания из специфични области: „Негово Величество предпочиташе да кара локомотиви и да смайва чуждестранните учени със знания за пеперуди и редки растения, за които прочиташе набързо в някоя дворцова библиотека преди аудиенцията...“ (1951: 334).

В света на „Никотиана“ нишката на задълбочено-всеотдайното или захласнато четене аксиоматично изтънява. Ако в началото на романа Зара поразява с яркоцветната си, илюстративна епидермалност, то тази едноизмерност на образа ѝ е изведена като следствие от ограничаването ѝ върху едно-единствено четиво – „Lady's Home Journal“. Зара представлява пълното тъждество между читател и четиво. Поради това, когато описва нравствената деградация на Ирина, за да посочи нейния неминуем развой към илюстративна едноизмерност, авторът прави фина алюзия за новия ѝ тип четиво. Бимби се явява пред нейния поглед като оживяла реклама на крем „Нивеа“: „Той приличаше на цветна реклама на „Нивеа“-крем в булевардно списание. И дори прелъстителната усмивка върху лицето му бе също толкова банална“ (1951: 499). Вече не романите за гибелни страсти, за герои, които копнеят да се разобщят от посредствеността, са моделозадаващите четива на Ирина, а тъкмо обратното – четива, които у-подобяват, които потвърждават, произвеждайки го наново, ефекта на баналността в окръжаващото, които примиряват Аза с неговата единствена реалност.

Четенето на научна литература

Единственият систематичен, неотстъпен, компетентен читател на научна литература в „Тютюн" е Макс Ешкенази. Авторът не пропуска да отбележи, че героят е заобиколен от купища книги на различни езици и по този начин да създаде представата за дискомфорт на истински научните занимания (твърде отдалечена от наивното вярване на Ирина, че научната работа е свързана със стерилност, спокойствие, излъскана подреденост). За съжаление, от всевъзможните философи и техни учения, които би трябвало да изпълват научните интереси на Макс, Д. Димов се задоволява с беглото, „правоверно" споменаване на две имена, които действат по-скоро синекдохично – Спиноза и Маркс[12]. В изграждането на образа на Макс се долавя отчетливо (себе)иронизиране на заниманията с философия. Бихме могли да сметнем този добродушно-ироничен уклон спрямо философстването за автобиографичен елемент, който авторът с боязлива преднамереност влага в епизодичните персонажи на своите повествования[13]. В „Тютюн" обаче иронията към научната парадигма въобще, към обзирането на света от научна гледна точка, се проявява на различни равнища. Самата Ирина изживява значещата метаморфоза от „саможива весталка на науката" към любовница, която съзнава властта си над мъжете и загребва с пълни шепи от дървото на наслади – преображение, което не е конотирано в романа единствено отрицателно. Маргинализирането посредством науката би могло да бъде провидяно отново в един епизодичен персонаж – в образа на медицинската сестра, която години наред се грижи за неизлечимо болната Мария и която в желанието си да бъде осведомена за обекта на своите грижи, е изчела много медицински списания, но е пропуснала живота си (1951: 396). В този епизодичен образ, побиращ в себе си маргиналността, горчивото усамотение на научните дирения, можем да съзрем беглa, иронична проекция на Ирина или драстично предначертание на пътя, който главната героиня на „Тютюн" няма да поеме.

Една от дребните провокации към финала на романа се състои в това, че преданата на Ирина прислужница се явява адепт на спиритическа, паранаучна литература, т.е. застъпница на откровено маргинализирана,

[12] Заради изчерпателността на каноничната марксическа литература се натъкваме в романа и на почти анекдотичния епизод за мъчителния прочит на „Анти-Дюринг", осъществяван от Блаже под вещото ръководство на Лила (1955: 333).

[13] Студентката по философия в „Роман без заглавие" (**Димов**, Д. Съчинения..., с. 91–92) демонстративно и безуспешно чете Бергсон – упоменат тук с ключовите си съчинения, – само и само за да увеличи притока на обожателите си на плажа. Едно привидно дисциплинирано четене, което прототипно задава псевдонаучното поведение на Ирина в късната ѝ упадъчна фаза.

ненужна книжнина в преломния момент, когато свръхактуални, императивни четива са „съветски списания и няколко тома от Сталин". Макар и тезисно опростено, Димов се стреми да пресъздаде някаква „социология на четенето" в момент на главоломна смяна на политическата конюнктура.

Детективските романи

Поредица от примери в „Тютюн" дават основания да мислим *детективския роман*[14] за същностна подтема на романиста Димов. Детективският роман е не само четиво, което свидетелства за необратим нравствен упадък[15]. В романа на Д. Димов героите посягат точно към този жанр на тривиалното, за да забравят непосредствено грозящата ги заплаха. Това е четиво, което не трансцендира, което не задава романтични модели, а – подобно опиат – притъпява обострените сетива за действителността. В последните глави от романа Ирина го използва в съчетание с приспивателни. Забележително обаче е, че тя започва да прибягва към това средство при първоначалното сътресение на своя свят – казано полу на шега, ерата на детективския роман настъпва в „Тютюн", за да възвести началото на хаоса и гибелта, т.е. с изображението на въздушните нападения над София паралелно се разгръща мотивът за отклоняващите вниманието четива или – четенето на детективски романи е равносилно на четене и забава по време на апокалипсис. (Именно затова Лихтенфелд ще прояви слабост към този род четива – те напълно подхождат на вятърничавата му, лекомислена природа. Дали ще се отдаде на детективски роман или ще играе бридж, не е от значение. В случая решаваща е само по-голямата лична безопасност и усещането за забрава на дебнещата гибел[16].)

Понякога акцентът върху това, не особено ценѐно от Димов четиво е толкова натраплив, че поредното споменаване „четеше детективски роман" изглежда почти като безпомощен дискурсивен трик, като инерция на разказването без дълбок подтекст. Дали обаче употребата на тривиалната литература е толкова произволна у автора на „Тютюн"? В началото на романа попадаме на значещо описание, където очевидно на долнопробния жанр са възложени прогностични функции: „Шофьор-

[14] В „Роман без заглавие" броят на примерите е дори прекомерен – там се говори за „полицейски роман", като водещите представители на жанра са нарочно упоменати.

[15] Вж. **Георгиев**, Н. Мнения..., с. 217.

[16] Показателно е, че фон Гайер не чете нищо, но, от друга страна, персонажът е винаги в плен на митологични или литературни визии. Без да е заклет читател, той е онзи герой в романа, чийто вътрешен мир е изцяло моделиран от литературата.

ът беше гарирал колата на сянка в градината и седнал на пейката, четеше увлекателен детективски роман, в който се описваха подвизите на един неимоверно престъпен тип от висшето общество. До него, също на пейката, седеше младеж в изнесен костюм“ (1951: 48). Резюмираният сюжет на четивото предзадава, подсказва, предопределя бъдещия развой на Борис Морев. Знаменателно е, че когато Мария за втори път се отправя към същото място, тя вижда там само „младежа с изнесения костюм“ – фикцията е изчезнала, останала е само оная фигура от действителността, която би трябвало – успешно или не дотам – да я наподоби.

Разкриването на живота като прочит

„Тютюн“ полага и обратната, обърната перспектива на четене: от живота към литературните образци. Ако четивото на шофьора на татко Пиер притежава своего рода прогностична стойност, предсказвайки същността на Борис чрез бурлесковото съчетание „подвизи на неимоверно престъпен тип“, то в „Тютюн“, на възлови места от сюжета, във финала на първа и втора част, изниква символичният мотив за себеизчитането като ретроспекция.

Към края на първа част Ирина вижда живота си досега като „отдавна прочетен роман, в чиято интрига героите запазват разводнени и недействителни очертания като образите в спомените от далечно детинство“ (1951: 347). Вече безостатъчно е излиняла оная романтично-възвишена канава на изключителността, според която героинята се е опитвала да нагоди живота си. И въпреки това тя е склонна да провиди, да конципира живота си като роман – да го „изчете“, да се поддаде на някаква остатъчна негова омая.

Към финала на „Тютюн“ Ирина е вече неспособна да вмести изживяния дотук живот в модела на романа. Както бе заявено в първия отрязък на изложението ни, Ирина е усвоила меланхолията на Мария, поразена е от сплин и личностен разпад, което би обяснило жестовете на ожесточено себеунищожение, на себеизпепеляване в буквалния смисъл на думата, които героинята предприема спрямо собственото си минало. Ирина е неспособна вече да се концентрира върху някакво четиво, пък било то и безличен детективски роман, поради което се залавя с изчитането на писма и книжа, с разглеждане на свидни фотографии от миналото, които документират „блестящата ѝ кариера на уличница в света на „Никотиана“ (1951: 665). Фикцията, жанровият модел, трансцендирането посредством четене са отстъпили пред факта, разобличаващ

литературните модели и конвенции, пред пребиваването тук-и-отсам. Бягството от себе си, онова, което нарекохме разподобяване, както и надмогването на *тук-и-сега*, са станали невъзможни. Изгарянето на следите, насочващи към профанираните екстраординерни модели, е безалтернативният начин за безмилостна разправа със себе си.

ЕЛКА ДИМИТРОВА

Модернизъм и емоция
(Няколко тези)

Ако нещо в естетическата култура на Европа и света необратимо се променя през втората половина на XIX век – с фрагментите на Ницше, с цветята на Бодлер, с музиката на Верлен, с пиянството на Рембо, – за да отекне в многообразие от продължения и опровержения докъм средата на XX век; ако нещо видимо и съдбовно се променя в духа на Европа от епохата на големите социални и политически трансформации – Европа на индустриализацията, кризите, революциите и войните[1], и нищо вече не е същото, – като че ли най-явно човешките значения на тези промени биха ни се разкрили в новата, модерната *чувствителност* на това столетие, обхванато от две средновековия и така белязано със символичната фрагментарност на ауфтакта. Може би наистина именно емоционалността като базисна и обща – не толкова философията, естетиката, поетиката, които по-скоро подемат, трансформират, професионализират и очастностяват големия поврат в европейския мироглед, – най-адекватно би приела в себе си големите различия, контрапункти и нетърпимости на „модернизма".

Тук ще набележа някои тези, които ми изглеждат опорни в изследването на модернизма през емоционалното, като с това в никакъв случай не подценявам обемността на проблематиката.

1. Специфичната *активност на изказа*, така важна в концептуализирането на модернизма, е една от проявите на модернистичната емоционалност.

Тук имам предвид рушителството и съзидателството на парадигми, прицелено към радикалното откриване-развиване на субекта. На

[1] Модернизацията в индустрията, социалния и политическия живот, от една страна, и модернизмът в културата, от друга, се смятат за паралелни и аналогични процеси, бележещи зрялото буржоазно общество (**Berman**, M. All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London: Verso, 1983).

тази основа може да става дума за моделирането на една естетическа и изобщо културна комуникативност от нов порядък, който се мисли от самите модернисти като „по-висш“ спрямо порядъка, управляващ културната комуникация от реалистичен тип.

Специфичната активност на модернистичния изказ стои в основата не само на очевидната му експресивност (различно, понякога дори контрастно осветена в различните модернистични направления), но и на онова дълбинно раздвижване, което прави от модернистичния текст дефинитивното *друго* на позитивистичния/реалистичния/натуралистичния текст. Имам предвид онази конститутивна промяна на идеите, образите, езика, която поражда способността за „действие“ на модернистичния текст, прави го по нов начин литературно комуникативен – прави го способен да нахлуе по-надълбоко в „психейното“ на читателя – да засегне по-пряко и по-съкровени чувствителности и съответно да извика обратен жест – жеста на едно по-активно възприемателство. Става дума за онази зареденост на модернистичния текст с актова енергия, която го кара във всеки един момент – освен всичко друго – да изразява своята и да понася провокираната реакция: да излъчва, изхвърля, взривява (според интензивността си) своето послание, своя „емоциониращ“ потенциал и да провокира резонанси, да индуцира ответни трептения в читателската душевност. Тази енергия на действието, описвана открай време (макар и с различна терминология), може да бъде представена статично като конвенция на автор и читател, на творец и възприемател, на изкушения от модернизма и посветения в него. В този смисъл модернистичното течение в изкуството до голяма степен се самоосъзнава като съзаклятие, като омагьосана земя на съответствия, като културно пространство на отеквания или, семиотично мислено, като кодов модел, референциално структурирано пространство, като среда, предопределена да бъде комуникативна. (Обединителният порив, който лъха от тези описания, разбира се, няма за цел да омаловажи различията и взаимните изключвания между отделните модернистични направления.).

При това не трябва да се забравя, че тази специфика, дори възприемана в еволюционистка перспектива, има като своя обратна страна едно затваряне в новия език, поетика, култура. Тя ги прави по някакъв начин непреводими и несподелими за онези, които не им принадлежат. Тоест, дори да приемем описаната дискурсивна активност на модернизма като нещо ценно и положително, тя носи рисковете да не бъде разбрана, да дразни, да провокира, в крайна сметка – да остави редица възприематели извън своята конвенция.

2. *Модернистичният език* може да бъде разглеждан и като резултат от специфичния статут на емоционалното при модернизма, в частност – от неговата инструменталност.

С много основания може да се каже, че модернистичният език започва да *говори*, вместо да разказва. Това явление само частично съвпада с противопоставянето на „внушение" срещу „описание", което самият модернизъм формулира при бунта си срещу реализма. (С оглед на вътрешната динамика на модернизма, добре е да се отбележи, че впоследствие той осъществява едно много сходно противопоставяне и в собствените си граници, афиширайки авангардисткия „израз" като алтернатива на символистичното „внушение"). Модернистичното *говорене* е творческа проява в същата, ако не и по-голяма, степен като модернистичната образност и идеология. Впрочем тук трябва да се отбележи, че в културата на модернизма тези три елемента обикновено се индуцират и осветяват взаимно.

3. Самият художествен модернистичен текст е фиксиран върху емоционалността.

Затова той е експресивен – принципно изразителен (което особено изпъква при сравнение с позитивистично-реалистичната традиция). Затова той е „заразителен". Затова той е бунтарски (дори когато „бунтът" в него е заряд на поетиката, чувствителността и пр., а не тема). Затова изказът му е преобладаващо лирически или драматически, но епическото по правило остава встрани от патоса му.

Именно през емоционалността модернистичният текст реализира своята философия на крайности, своята разпнатост между ангели и демони, своето експанзивно боготърсачество и богоотхвърляне, своето всичко и нищо. При това съществена подробност е, че модернистичната емоционалност по правило има етически субстрат – тя се мисли *за* или *против*, *във* или *отвъд* (не извън!, а в една силова проекция на надживяването-надвиване) – спрямо конвенцията на някакви етически категории, в средата на някакви етически ценности. В този смисъл показателно е особеното място, което световното литературознание отрежда на Достоевски като на едно от първоначалата на модернизма – макар в България тази връзка да е непопулярна, бидейки замъглена от една реалистично форматирана конюнктура на четене[2]). Ще приведа за пример само систематизаторския и съвсем не революционен труд

[2] Инерционното поставяне на Достоевски в традицията на реализма, бил той и психологически, е част от наследството на тоталитарната култура, което, мисля, не би следвало да се приема и продължава безусловно.

на Питър Чайлдс „Модернизмът“[3], в който той обобщава посоките на съвременния изследователски канон в тази област. Тук Достоевски е поставен редом с Маркс, Ницше, Фройд, Бодлер (в по-общ културен план – и с Дарвин, Сосюр, Айнщайн).

4. Мислен като културен поведенчески модел, *модернистичният литературен метатекст* „силно люби и мрази“ (ако интуитивно се приплъзнем по думите към все още на посоки разкривания предтеча на българския модернизъм или, по-общо, към романтическия субстрат на модернизма).

Модернистичната критика силно люби своето и силно мрази различното – дори когато нейният манифест повече просвещава, отколкото изобретява, повече въвежда в неизвестното, но вече съществуващо, отколкото сътворява и заявява (какъвто е случаят с манифестите на ранния български модернизъм). Така, дори когато подменя автентичното модернистично манифестиране с преводни по рода си адаптации – с текстове, по-скоро просвещаващи в модерността, превеждащи я в българската среда, отколкото излъчващи модерност[4], този тип критика носи своя автентизъм на нивото на емоционалността.

Забележка: Тук, като продължение на горната теза, ще си позволя едно онагледяващо вмятане. Българският модернизъм – поради спецификите на своята „преводност“ – се отличава и с едно също така специфично разцепване на критическия си изказ. Така в корпуса на неговите критически текстове манифестният му патос поема по два различни пътя, които, общо взето, съответстват и на два различни етапа – с малки изключения.

Например писания като „Душата на художника“[5] (Славейков 1899), Предговора към второто издание на Яворовите стихотворения[6], „Българската поезия. Преди. Сега“ (Славейков

---

[3] **Childs**, Pr. Modernism. London: Routledge, 2000.

[4] Тук бих засегнала една теза на Мишко Новков, разглеждаща българската култура изобщо като преводна култура. (Кръгла маса, посветена на С. Радев и Ал. Балабанов, организирана от Института за литература, София, 04. 12. 2009.) Бих добавила само, че в патоса на модернистичното отваряне към света и изтръгване от стигмата на националното преводът като културен акт придобива извънредна – по същество фундаментална – роля.

[5] **Славейков**, П. Душата на художника. // *Мисъл*, 9, 1899, № 1.

[6] **Славейков**, П. Предговор към „Стихотворения“ от П. К. Яворов. С., издание на Олчевата книжарница.

1906) на Пенчо Славейков[7]; „За тенденцията и тенденциозната литература“ на д-р Кръстьо Кръстев[8]; „Из нов път. Литературен манифест“[9] и „Декадентство и символизъм“[10] на Иван Ст. Андрейчин са типично наставнически, дидактични, дори назидателни и неизменно държат на вторичността на българския модернизъм и на наличността на някакъв оригинал, който е по правило вън и преди (интересното е, че това не пречи на някои от тези автори, и то същевременно, да държат и на алтернативната теза – ще припомня Славейковия пример за песните и теменужките от „Блянове на модерен поет“[11], чиято флористична алегорика смело нанася пробойна в мита за българската непостижимост на нормативноестетическия образец на модернизма).

Принципно различни са критически текстове като Иван-Радославовия „По повод Тургенева“[12]; особено – „Тъгите ни“ на Димо Кьорчев[13]; голяма част от Гео-Милевата концептуална критика, сред която ще открои „Модерната поезия“[14], „Против реализма“[15], „Фрагментът“[16] и „Небето“[17]; „Старо и ново изкуство“ на Сирак Скитник[18]; „Зеленият кон“ на Чавдар Мутафов[19]; „Неблагодарност“ на Кирил Кръстев[20]; „Новото изкуство“ на Иван Грозев[21]. Тази втора група, при все че много от темите на първата не са ѝ чужди, и особено мотивът на отместеността и неавтентичността на българския модерни-

---

[7] **Славейков**, П. Българската поезия. Преди. Сега. // *Мисъл*, 5, 1906, № 2, 6, 7.

[8] **Кръстев**, Кр. За тенденцията и тенденциозната литература. // *Мисъл*, 13, 1903, № 2, 5, 6.

[9] **Андрейчин**, И. Из нов път. Литературен манифест. // *Из нов път*, 1, 1907, № 1.

[10] **Андрейчин**, И. Декадентство и символизъм. // *Из нов път*, 1, 1907, № 2.

[11] **Славейков**, П. Блянове на модерен поет. // *Мисъл*, 13, 1903, № 3–4.

[12] **Радославов**, И. По повод Тургенева. // *Наш живот*, 5, 1912, № 5.

[13] **Кьорчев**, Д. Тъгите ни. // *Южни цветове*. Тримесечен литературен алманах. 1907, № 3.

[14] **Милев**, Г. Модерната поезия. // *Звено*, 1, 1914, № 4–5.

[15] **Милев**, Г. Против реализма. // *Слънце*, 1, 1919, № 5.

[16] **Милев**, Г. Фрагментът. // *Везни*, 1, 1919–20, № 4.

[17] **Милев**, Г. Небето. // *Везни*, 1, 1919–20, № 10.

[18] **Сирак Скитник**. Старо и ново изкуство. // *Везни*, 1, 1919–20, № 7.

[19] **Мутафов**, Ч. Зеленият кон. // *Везни*, 2, 1920–21, № 3.

[20] **Кръстев**, К. Неблагодарност. // *Лебед*, 1, 1922, № 3.

[21] **Грозев**, И. Новото изкуство. // *Хиперион*, 1, 1922, № 6–7.

зъм, заявява един принципно различен начин на самоосъзнаване. Тук модерното изкуство е свободно наричано „свое" и дори в текстове, които явно го представят през превода (какъвто е „По повод Тургенева"), преводът е преди всичко повод за идентификация, а не извинение за несъвършенство – много повече динамично търсена посока за отваряне на културен хоризонт, отколкото фигура на оправдателното или осъдителното му затваряне. Самата поетика на втората група текстове е вече откровено модернистична – за разлика от позитивистичния в същината си модел на първата – това е критика, много повече заредена със свободата на творческата аксиоматика, отколкото опираща се на редуциращи доказателствени канони. Тя казва по-скоро: нашият модернизъм не е европейският, там наистина е образецът, но ние сме – и създава текстове, които наистина излъчват модернистичното, мислят в него, чувстват в него, пораждат го. Много малка е крачката между този етап и осъзнаването, че може би българският модернизъм е с нещо дори по-ценен от европейския, че дори е повече модернизъм, защото скокът и промяната – големите подвизи на действието в митографията на модернистичната героика – в българската среда преодоляват много по-големи културни разстояния и препятствия. Предходният етап на модернистичната ни критика – етапът на „бащите" – не заявява подобни творчески интенции, по-скоро, в духа на патриархалната традиция, набива в главите на „фасулковците", че от тях модерна култура не може да се очаква, че „диалогът" на България със Запада се изчерпва с еднопосочен и несъвършен превод, при това – превод по милост, незаслужен и неоценяван, и т.н. (В случая не предлагам негативистична интерпретация, осъждаща подхода на ранния български модернизъм, това е само констатация на една историческа предопределеност, която не би могла да се прескочи.)

5. Типичната модернистична критика е по своему обладана от емоционалния егоизъм на съзряването.

В този процес модернистичният Аз в най-обхватния смисъл на понятието (субектът на модернистичното битие), еманципирайки *себе си* и *своето* от големия контекст на съществуването си, прекомерно отхвърля именно този контекст. Тук става дума за онова пресечно и конфликтно съ-съществуване, в което както исторично пораждащо-

то пред-битие, така и социокултурно пораждащото съ-битие биват отхвърляни с интензивност, право пропорционална на близостта на тяхната съседност.

Забележка: Изборът на думата „битие" в случая е продиктуван от интуитивно схващаната ексцесивност на самия модернизъм в тази посока – от модернистичната безалтернативност и устременост в търсенето, откриването, заявяването на себе си в едно свръх-естетическо, често и свръх-културно, онтологично измерение.

6. Затова и манифестът по своеобразен начин доминира модернистичния изказ.

От една страна, гледано статистически, няма друго направление в изкуството, което да е породило толкова манифести – толкова текстове, концептуално замислени, изпълнени и излъчени като манифести. По тази причина манифестът се мисли като преобладаващо модернистична форма. Във връзка с това Артър Данто казва: „Изобщо модернизмът е Епохата на манифестите"[22].

По-важно обаче е, че манифестът е привилегированият модернистичен дискурс – той е словото и гласът на модернизма. Модернизмът наистина има своите актуални аналитични теории[23] и своята оперативна критика, но те, дори без да се стремят към това, свободно приютяват интенциите и интонациите на манифеста. А самите литературни текстове на направлението често са, ако не „манифести", то „манифестни", и в тази посока работят вече напорите не само на емоционалността, но и на автентично идеологическата тъкан на явлението. Тази проблематика, в перспектива до съвремието ни, е особено интензивно развита от Мартин Пучнър[24]. У нас тя е застъпена от Едвин Сугарев[25].

---

[22] **Данто**, А. Три десетилетия след края на изкуството. // Следистории на изкуството. С., Сфрагида, 2001. http://grosni-pelikani.hit.bg/, с. 37.

[23] В това отношение едва ли би могъл да се намери по-успешен пример от построенията на А. Бели в „Символизъм" и „Арабески" (**Белый**, А. Символизм как миропонимание. Москва, Республика, 1994), но дори и сред тях „безстрастното" теоретизиране не е единствен подход. В този смисъл в българския исторически контекст не трябва да се пренебрегват текстове като „Бергсон. Философия на интуицията" на Е. Поп димитров например (**Попдимитров**, Ем. Бергсон. Философия на интуицията. // Хиперион, 1, 1922, № 4–5).

[24] **Puchner**, M. Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes. Princeton: Princeton, 2006. Цит. по: http://press.princeton.edu/titles/8066.html.

[25] **Сугарев**, Е. Българският експресионизъм. С., Народна просвета, 1988.

7. Именно на „екзистенциалния" субстрат, зареден в модернизма, се крепи специфичното за него *осцилиране на текст и метатекст.*

Тъй като е емоционално и идеологически твърде сраснат със своя обект, модернистичният критически текст придобива художествена звучност, често дори става художествен („Небето", „Фрагментът" на Г. Милев, „Зеленият кон" на Ч. Мутафов, „Витрините" на К. Кръстев например[26]. По силата на същото влечение поезията може да заговори идеологически. Понякога това се случва непреднамерено, какъвто е случаят със стихотворенията „Песен на песента ми" на Яворов и „Новият ден" на Траянов, които съвсем не искат да бъдат „Поетическо изкуство" – нито в смисъла на Верлен, нито в смисъла на Ars poetica изобщо. Друг път то става целенасочено, както е в Бодлеровите „Съответствия" или в „Поетическо изкуство" на Верлен. Трети път идеологизирането на поетичното се осъществява в синтеза на една нова поетическа чувственост, която *вече* е погълнала в себе си концептуалността, какъвто е случаят с „Пустата земя" на Елиът.

Модернистичният художествен текст експлицира теоретичните характеристики на своето направление по начин, който не допуска никакво сгрешаване. Той – освен че носи своята художествена цялост, винаги съдържа и мета-посланието: аз съм модернистичен текст. В този смисъл той е несгрешим, а е такъв по силата именно на своята в различна степен екс/им-плицитна манифестност.

8. Заключение: емоционалността може да бъде изведена като есенциална за модернистичното битие – като негова същностна характеристика и тема, но и като модус, в който да се търсят и мислят неговите граници. В такъв случай модернистичната емоционалност – това е самият модернизъм и неговите граници, акцентът на неговото самосъзнание и акцентът на съзнанието му за неговите съседства. И като естествено продължение на тази постановка – емоционалността е естеството както на модернистичния текст, така и на неговия метатекст.

И така, емоционалността е духът на времето на модернизма. Тя по някакъв начин инфектира самото същество на модернистичната култура. И ако сведем темата до литературата, която все пак е фокусът на това изложение, би могло да се каже, че пишещият, интерпретиращият и четящият модернизма се оказват наистина в някакво *особено* литературно-екзистенциално пространство, засегнато от *духа* на модернизма – в неговия автентичен и епигонски, задължителен и факулта-

[26] **Кръстев**, К. Витрините. // *Creschendo*, 1, 1922, № 3.

тивен, насъщен и фрагментарно допълващ образ.

От друга страна, погледнат дистанцирано и диахронно, поетът извън самото явление, без набелязаното сраствane-вживяване в него, проблемът може да изглежда и съвсем различно – въпреки своята емоционална фиксираност, обсебваща привлекателност, често дори демонична индуктивност. Но като че ли без тях цялото интерпретативно усилие по търсене на спецификите би се обезсилило и обезсмислило, би се уталожило в канавата на опита и класифицирането му, в историографското хербарийно подреждане.

Затова, мислейки върху модернизма, ще опитам да мисля *в* него, да мисля *чрез* него – въпреки уловките на патоса и увлеченията на афекта, които подобен подход неизменно залага. Така, надявам се, ще успея да се отдалеча от станалото традиция хронологизиране на явлението, от безопасното му изолиране в един затворен исторически период и в един ограничен и неизменяем кръг автори и текстове, както и от догмата за модернизма, създаден практически от поредица немодернистки интерпретации, и което е по-опасно – от интерпретации, които често не го разбират или не желаят да го разберат.

Парадоксалното е, че самите автори на модернизма схващат себе си в една много, да не кажа безкрайно отворена парадигма. Доколкото почти правило е „новото" за първите десетилетия на XX в. течение да бъде огласявано като идентично на изкуството въобще, този парадокс всъщност се оказва закономерност. Неговата парадоксалност се изявява по-късно, когато чуждите на модернистичния патос интерпертатори започват да отнемат от течението негови насъщни интенции – в търсене на някаква нормализация и опровержение. Иначе – в своите собствени очи – писателите от „Мисъл" са побратими на Ботев и връстници на далечната бъдещност. Гео Милев е родственик на прачовека Адам и на неговото безбожно и безгосподарно превъплъщение в модерната душа. Иван Грозев с лекота открива модерния съвременник в мистиката на древноиндийския епос. И всичко това е Изкуството – единственото възможно и различното от всичко наскоро отминало и наблизо съществуващо.

* * *

Разбира се, целият този изследователски патос може да се окаже и не особено нужен – защото доста вероятно е той да е инспириран просто от катализиращия ефект на съдействието модернизъм – манифест: от манифестната природа на модернизма и модернистичната природа на

манифеста. Или, както справедливо отсъжда Данто:

> От факта, че комунизмът приключи като световноисторическо движение, не следва, че по света няма повече комунисти! Все още има монархисти във Франция, нацисти в Скоки, Илинойс и комунисти в джунглите на Южна Америка.
>
> Аналогично все още има модернистки философски експерименти в изкуството, сякаш модернизмът не е свършил, а той всъщност и не *е* в съзнанието и практиките на онези, които продължават да вярват в него. Но дълбоката истина за историческото настояще, струва ми се, се крие в приключването на Епохата на манифестите, защото предпоставката, която стои в основата на движеното от манифести изкуство, е философски незащитима. Всеки манифест изтъква изкуството, което налага, като единственото истинско изкуство, сякаш движението, което то изразява, е направило философското откритие на това какво всъщност представлява изкуството[27].

[27] **Данто**, А. Три десетилетия…, с. 42.

МАРИ ВРИНА-НИКОЛОВ

„Защо сме такива?“ Напрежението ориенталско (балканско) – европейско в българската литература (XX в.)

Хомо Балканикус
Опак-преопак тип си ти, Хомо Балканикус!
Най-близкото си обръщаш на най-далечно,
най-далечно – на най-близко. Хак ти е самотата!
Блага Димитрова

„Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност“[1] е провокативното заглавие на книга, издадена през 1994 г. от българските историци Румен Даскалов и Иван Еленков. Едновременно обобщение и антология, този труд представя споровете около противопоставянето „ние – другите“ и, в частност, „ние в недрата на напрежението Изток – Запад, Балканите – Европа“ в дискурса на български интелектуалци от края на XIX век до 40-те години на XX век – писатели, историци, етнолози, литературоведи. В увода, проблематизирайки въпроса, Румен Даскалов изтъква амбивалентността, присъща както на представите за „свое – друго“ в българската литература, така и на начина, по който тази литература се изгражда и формира своите естетики от IX век нататък:

> Тук има своя източник направо националният ни комплекс за провинциализъм и малоценност спрямо Европа, която за нас има престижа на модерността и на цивилизацията. Оттук и широкоамплитудното люшкане на българското самосъзнание между свое и чуждо, между тенденцията, която се стреми да ни „приобщи“ (често съвсем изкривено) към европейската цивилизация, и онази, която се стреми да ни затвори в родното. [...] Чудно ли е тогава, че и в културното си самосъзнание все не успяваме да намерим точния баланс между „свое“ и „чуждо“ и че често усещаме двете тенденции като взаимоизключващи се и непримирими?[2]

---

[1] **Даскалов**, Р. и Еленков, И. (съст.) Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност. С., Просвета, 1994.

[2] Пак там, с. 46.

Това многообразно чуждо не е едно и също в литературата в зависимост от историческите обрати и преобладаващи идеологии: ту хитър византиец или грък – предател, турчин – варварин, Запад – декадент и враг, ту, напротив, модерна Европа, която се стремят да имитират, културно богатият Изток, Русия – спасител или „съветският брат", и т. н. През периода между 60-те и 80-те години на XX век, известен като време на национализъм и затваряне в себе си, родното, „изконно" българското се противопоставят на осъдения и „опасен" космополитизъм. От началото на XXI век започва обратният процес на възстановяване на диалога между българско и европейско, с цел да се намери или създаде отново един *Homo europeanicus*.

Един избран народ, на синура между Изток и Запад

Множество фактори са допринесли за такова амбивалентно отношение към чуждото: обстоятелствата, при които се е формирала българската литература през IX век чрез превода от гръцки на религиозни и богослужебни текстове, чувството за „прекъснатост"[3], породено от чуждите владичества, византийско и османско, войните (четири през XX век) и загубата на територии, разколебаните представи за националната идентичност. Това напрежение се характеризира едновременно с желание за „наваксване" на „изгубеното време" и културно синхронизиране с европейските литератури от една страна, а от друга, със страх да не изчезне „българското", неговата оригиналност и „изконност". Този страх поражда мнителност към чуждия, съседа, другия. Следователно, европеизацията върви ръка за ръка с модерност, търсения и експерименталност в литературата, докато затварянето в себе си, е съпроводено със завръщане към традицията и естетиката на реализма.

Самото понятие „българско" не е еднозначно, то е твърде проблематично. Създадената през 680 и призната от Византия през 681 г. българската държава обединява два различни етноса, славяни и прабългари, чиито корени, качества, роля и характерология предизвикват все още спорове в зависимост от преобладаващите идеологии. Общоприетата теза е, че прабългарите принадлежат към тюрко-алтайските народи, но от края на XX век – вследствие на възродителния процес и изхвърлянето на всичко, свързано пряко или косвено, с турците – някои български учени защитават усърдно тезата за арийския (индоиранския) произход

[3] Иван Младенов развива много по-адекватна и убедителна теза от тази за „прекъснатост/непрекъснатост". Вж. **Младенов**, И. Отклонена литература. С., Парадигма, 2011. Позовавайки се на пърсианското понятие *effete mind*, той развива и интересна и новаторска идея за универсалността като резултат на „припомнената чуждост".

на прабългарите. Този „ориенталски" елемент в произхода на днешните българи е в основата на чувството им, че се намират „на синура между възток и запад" по думите на поета модернист Пенчо Славейков в поемата „Кървава песен". А в своето желание да „извоюва човека у българина", Пенчо Славейков е ратувал за доближаването на българската литература до европейските.

През Възраждането, като пред-национална епоха на осъзнаване на „национална" идентичност, на обогатяване на литературата, на икономически и социални промени, благоприятстващи по-интензивното развиване на контакти с „чуждото", славянският и православен елемент се изтъква на преден план, като се противопоставя на хитрите гърци предатели и на варварските турци, потисници на славяните. По това време Европа символизира техническия и културен напредък, често я сравняват със слънцето, с източник на благодатна светлина, към която българският народ трябва да се обърне, докато Изтокът се свързва с метафорите за „спящия, летаргичен Ориент". В тази дихотомия Изток – Запад, Изтокът е представен като назадничав, негоден за всякакъв напредък. Но това не пречи да се осмиват всички тези, които бъркат мода и цивилизация, лековато имитирайки една „криворазбрана" Европа. Такова осмиване е темата на една от първите оригинални български пиеси, „Криворазбраната цивилизация" от Добри Войников.

В началото на XX век се ражда друго разбиране за българското в творбите на поети и художници авангардисти – на „зиморничавото" сплотяване в традицията, изобразявана чрез естетиката на един битов реализъм, изобилстващ с „етнографски" детайли. Тези творци противопоставят „българската душа" на душата на художника, а тя, както го формулира поетът и художник Гео Милев, е онтологично универсална:

> Защото модерната поезия не е рожба на една тясна съвременност, а рожба на една пространна исторична универсалност. [...] И за такава една поезия могат винаги да се кажат думите на Рихард Демеля: „...Изкуството не се създава за народа, а за бога и за Света, за Душата на човечеството или за душата на Цветята по нивите, за всички и никой, за вечен живот или въобще за едно безгранично величие"[4].

Десетина години по-късно, между двете световни войни, горчивината, предизвикана през 1919 г. от Ньойския договор, както и разколебаната национална идентичност, пораждат вълна от национализъм, свързан с копнеж по Велика България, „България на три морета". В новото напрежение „ние – другите" българските интелектуални среди, позова-

[4] **Милев**, Г. Модерната поезия. // *Листопад*, бр. 4–5, 1914.

вайки се на обречения на упадък, според Освалд Шпенглер[5], Запад, започват да виждат в него главния източник на моралната криза, владееща страната. Те призовават към необходимото според тях преоткриване на истински българското, което отъждествяват с прабългарския елемент на нацията, обявено за по-висш, по-устойчив, по-„мъжки" от мекушавия славянски. Възлагат му месианската задача да възстанови изгубения престиж не само на България, но и на целия Балкански полуостров.

Литературата на тоталитаризма: как се пише българското

От 60-те години на XX век обстоятелствата допринасят за затварянето на българската литература в това, което се смята за българско. Първоначалният интернационализъм на новия режим отстъпва на различна, националистическа линия. Присъщо на комунистическата идеология е подозрителното отношение спрямо Запада, която се засилва в контекста на студената война. Масовото изселване на населението от селата към големите градове от 50-те години предизвиква трусове, които не са толкова поколенчески, колкото „цивилизационни". Множество романи, повести и разкази имат за тема отрицателните последствия на „европейското" влияние върху националната култура, рухването на патриархалния бит и нрави, накърняването на националното съзнание, привличането – макар и прикрито – на „чужбина", израз, който ще замени през целия комунистически режим понятието Европа. Дамгосани са творците, които, според тогавашната терминология, са се „откъсвали от живите сили на народа", смятан за по-верен на българските традиционни стойности. Сред повтарящите се лозунги на страниците на Литературен фронт е „Повече сред народа, по-близо до живота!"

Но литературните творби от тази епоха разкриват не само една на вид „българщина", налага се да въведем нюанси. Ще посоча три примера.

Повестта „Дърво без корен" от Николай Хайтов, публикувана в сборника „Диви разкази" (1967), адаптирана по-късно за екран, е емблематична за доста разпространената носталгия по това, което можем да наречем „изгубения български дух". Разказвачът споделя с неизвестен събеседник своите мъки и терзания, породени от това, че синът му, инженер „в града", го е взел от селото му да живее у тях, за да не бъде сам. Старецът се чувства като в кафез в апартамента на сина и снаха си, накрая дори избягва оттам. С прост, но цветист език, в който изобилстват диалектни думи и турцизми, той противопоставя техническия

[5] **Spengler**, O. Der Untergang des Abendlandes – Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Wien, Braumüller, 1918 (Band 1: Gestalt und Wirklichkeit); München, C. H. Beck, 1923 (Band 1: Gestalt und Wirklichkeit), 1922 (Band 2: Welthistorische Perspektiven).

напредък на простичкия живот на село, в който цари здравият смисъл, повърхностните социални взаимоотношения в града на селското гостоприемство, самотата в големия град на селската солидарност между хора, които се познават и т. н. Разказът нерядко буди доброжелателен смях у читателя, докогато недоразуменията кристализират около дребни подробности от ежедневния бит: чесънът, който дядото яде скришом, предизвиква гнева на сина му и на снаха му, които признават само майонеза; старецът използва диалектни, експресивни думи, но му е забранено да ги изрича пред внука си.

Различно е българското при Йордан Радичков. И в неговите многобройни повести и разкази се срещат в изобилие диалектизми (винаги обяснени от автора) и турцизми, онази устност, характерна и за устната литература, и за Радичковия ритъм, и за разговорния език, т. е. езикови и литературни средства, характеризиращи „българското". Но представата за българското и неговото отношение спрямо чуждото при Радичков е амбивалентно. Подиграването дистанциране, близо до иронията, което често напира, позволява на автора да осмива между редовете както нелепостите на режима, така и недостатъците на човешките същества. От „Скандинавците" до „Париж има почивен ден" се осмива не толкова другият, западният, чуждият човек, колкото стереотипите на българите, които не познават света и не проявяват любопитство към него. Скандинавките естествено са красиви, Германия се свързва с двете световни войни, в Америка хората се стрелят като зайци, Австрия се слави с внесените преди последната война в България мелници, Франция със сенегалците, служили в нейната войска, а Париж с Айфеловата кула, разбира се. Носталгия има в творчеството на Радичков, и то, много. Но не по една изгубена от урбанизацията, пътуванията и модерния живот българщина, а по изгубената фантазия и въображение.

В своя роман „Време разделно" (1964) Антон Дончев инсценира една трета българщина – митологизирана, екзотизирана, инструментализирана, поръчана от режима, когато българското правителство подема първия си асимилационен поход срещу помаците. Целта е да се убеди населението, че помаците не са турци, а насилствено ислямизирани („потурчени") българи по време на османското владичество. Романът, който играе постоянно с емоциите на читателя (и на зрителя във филмовата адаптация), използва, като ги засилва, наследените от Възраждането стереотипи: турците са представени като „пагани", буквално отъждествени с човекоядци, те са жестоки фанатици, диваци, винаги готови да убиват и насилват християните, но се сблъскват с героичната съпротива на българските мъченици, които, както гласи една глава

от книгата, „дават главата си, но не и вярата си".

Посткомунистическите писатели се стремят да излязат и дистанцират от такава „екзотична" българщина, която им се струва твърде затворена в себе си и ограничена, за да може да им осигури желаната по-широка рецепция, не само в Европа, но и в света, в контекста на глобализация на литературния обмен.

Литературата на XXI век или желаното връщане в европейското лоно

Двадесет години след падането на тоталитаризма „поколението на 90-те" според вече утвърдения сред българските критици термин, символизира разрива. Разрив в и чрез писането. Това е поколението, което допринесе за стабилизирането на едно динамично литературно поле. Владеещи по-често английския език, а не френския на предишните поколения писатели от XIX век до 80-те на XX век, младите автори имат широк достъп до текстовете на световната литература, пътуват като поканени на множество писателски срещи, конференции, кръгли маси и литературни дебати. В своите творби те играят с интертекстуалността и препратките към текстове, написани преди техните, както свидетелстват, например, пиесата „D. J." (2003) от Георги Господинов, личен прочит и актуализация на мита за Дон Жуан и историята на тютюна в контекста на XX век, като авторът вмята в текста си откъси от Молиеровата пиеса и от Моцартовата опера. Или пък романа „Project Dostoievski" (2009) от Радослав Парушев, антиутопия и мистификация, която се развива едновременно през 2008 г. в град Санта Анна, мегаполис, приличащ на София, Ню Йорк и Истанбул, и в края на XIX век в Санкт-Петербург.

Това поколение не одобрява етикета „балкански", което вероятно е споделяно и от писателите от други балкански страни. Можем да съжаляваме, че толкова малко добри румънски или гръцки съвременни писатели са преведени на български.

Писателите на XXI век търсят друга естетика, която се отличава, най-общо казано, с разнообразни регистри и играта с тях – фамилиарност, която граничи с тривиалност, редом с гротеската, иронията, хумора, поетичната проза и т. н. Лексиката, освободена от ограниченията, които е търпяла години наред, се отваря за езика на улицата и на медиите и за жаргона. Такова освобождение е характерно за романите и разказите на Алек Попов, който постоянно играе с гротеската, абсурда, жаргона и преосмислени клишета. В романа си „Мисия Лондон" (2002) той осмива безмилостно както национални черти, смятани за типично

български и по-общо балкански (склонност към лъжата, преувеличаването, измамата), наследените от комунизма рефлекси, съжителстващи безпроблемно с новите клишета на европейските императиви, така и вечните стереотипи за бившия източен лагер, бродещи на Запад, старите колониални реакции, водещи до заробването на красивите момичета от Изтока и до много съмнително разбиране за филантропията. Безразборните стремежи на българския посткомунистически политически елит да проникне в британския *хай лайф* са източник на комични и гротескови ситуации. Романът е екранизиран с удивителен касов успех в България.

Младите писатели хвърлят дистанциран и критичен поглед върху българската история, българското и свързаните с него традиционни представи. Пишат често за тревогите, предизвикани от резките промени, настъпили след 1989 г. в обществото: след 45 години затваряне в границите на един „охранен", „спокоен" и „сигурен" свят, който същевременно се стреми да убива индивидуалната личност, нахлуват корупция, мафия, отчуждение, алчност, глад за консумация, кич, все характерни за хипермодерността[6] черти, които довеждат до екстремни действия, обезценяване на творчеството и на културата, страх от тероризма и от т. нар. „шок на цивилизациите". Страхове и тревоги, споделени от писатели и читатели в целия свят.

Такъв шок и осъзнаване на социални катаклизми са накарали Теодора Димова да напише своя роман „Майките" (2005):

> Започнах да пиша „Майките", след като през пролетта се случи онова убийство в Пловдив, когато две четиринайсетгодишни момичета убиха своя съученичка. През есента на тази година последваха други убийства, извършени от деца – в Перник, Благоевград, Стара Загора. За мен това не са обикновени убийства – като тези, които свикнахме да гледаме по улиците на България или по холивудските филми, или по криминалните хроники на вестниците. Тези убийства са знак, че в обществото ни се случва нещо, което до този момент не се е случвало. Че сме преминали някакви граници, които не могат да бъдат преминати[7].

Романът показва седем тинейджъри, израснали в посткомунистическа България сред околния хаос, душевното оборкване и липсата на семейна любов. Явора, любимата им преподавателка, женски Христос, който умее да ги слуша и утешава, олицетворява за тях всичките им надежди за по-щастлив живот, където любов и морална чистота все още

---

[6] **Lipovetsky**, G. Les temps hypermodernes. Paris, Grasset, 2004. / Вж. на бълг. **Липовецки**, Ж. Хипермодерните времена. Прев. от фр. език Л. Денкова. С., Изток-Запад, 2005.

[7] *Култура*, бр. 47, 10 декември 2004 г.

имат значение. Когато Явора ги събира, за да им съобщи, че ще напусне града, те отказват да я разберат и я убиват.

Творбата поставя все актуални и не само „български" въпроси – как е възможно да си майка, когато си изживяла мъчително детство, когато баща ти или майка ти са те изоставили? Как е възможно да си баща/майка в едно болно от своето минало общество? Когато животът те е прекършил, но все пак искаш да осигуриш на своите деца материално и морално достоен живот? Как можем да съчетаем необходимостта да работим, за да живеем нормално, с любовта и възпитанието, които дължим на своите деца? Когато превеждах романа на френски през есента на 2005 г., в предградията на големите френски градове се издигна вълна от ужасяващо насилие, напомняйки ни, че и тук, поради други причини много млади хора преживяваха и преживяват все още тежка житейска и морална криза.

Не случайно книгата „Бай Ганю" от Алеко Константинов, написана през 1895 г. с подзаглавие „Невероятни разкази за един съвременен българин", е придобила такава популярност, че героят ѝ става символ на недодялания, хитър, нахален и невъзпитан балканец, и продължава и днес да предизвиква противоречиви тълкувания. Езикът и образите са изключително експресивни и цветисти, репликите остроумни, но личността на Ганю Балкански естествено не е ласкателна за българите и се споменава все още при противопоставянето на Изтока и Запада, на европейско и българско/балканско. Подозирал ли е Алеко Константинов, че след повече от столетие персонажът, който е създал, ще бъде все още актуален по отношение на амбивалентните представи, които българите имат и за себе си, и за останалите народи...

АННА НАШИЛОВСКА

Чеслав Милош – трудната полска идентичност

Признавам, че ако настоящият текст не беше предназначен за чуждестранни читатели, които ежедневно си служат с език, който не е полският, едва ли бих проявила смелост да коментирам отношението на Чеслав Милош към въпроса за националната идентичност. Защото е свързано с буря от емоции. Може би щеше да ми липсва не толкова смелост, колкото усещането за интелектуална свобода и увереност, че тази проблематика може да бъде обсъждана и анализирана спокойно и че анализът ще служи за по-доброто вникване и разбиране на съществуващите различия. Разбира се, мястото на една спокойна и разумна дискусия по тези въпроси би била една специална конференция за Милош, посветена именно на тази проблематика. Тогава нямаше да се опасяваме от неконтролируеми крясъци и ураган от емоции, а щяхме да изслушваме внимателно и задълбочено какво казват учените по въпроса. Защото сред тези, които изучават творчеството на Милош, няма съмнение, нито разногласия относно националната нагласа на поета, който многократно се е изказвал, коментирайки изчерпателно отношението си към историята и към въпроса за идентичността[1].

Дискусията бушува сред политиците, в медиите и в интернет. Това до голяма степен обяснява нейния характер. Интернет е отлично средство за комуникация, което улеснява достъпа ни до огромно масиви от информация, включително и знания по въпросите на културата, но същевременно е и мястото, където фрустрирани личности изливат своите жалби и тъги. Политиката и медиите създават едно неотделимо цяло, като медиите преследват сензацията и ярко изразените позиции, за да привлекат внимание, а политиците имат нужда от медиите и от повече емоции. Всичко това води до съвсем различния вид на съвременната демокрация, в сравнение с високите идеали, стремящи се да осигурят свободен израз в една мериторична дискусия, която по пътя на класи-

[1] С този въпрос се занимават сериозни изследователи на творчеството на Милош като например **Фют**, Ал. Великото Литовско княжество – между утопията и ностагията. Видавництво литерацкйе, Краков, 2006, с. 40–52.

ческия спор би помогнала да се постигне компромис или да се намери по-добро решение.

Размяната на реплики е нещо емоционално, тя разкрива нагласи, които са по-дълбоко вкоренени в общественото пространство, отколкото може да бъде една интелектуална дискусия или литературна концепция.

А в това, че въпросът за полската идентичност на Милош събужда страсти, можем да се убедим многократно. Включително и при обявяването на 2011 г. за *Година на Милош*. Депутатката Анна Собеска на 23.09.2010 г., разсъждавайки върху опита да се отхвърли проектът за решение на Сейма, заяви:

> Чеслав Милош обиждаше поляците. Книгите на Чеслав Милош са изпълнени с различни обиди и погнуси спрямо поляците. Той се подиграва с всички обществени слоеве. Клеветническа е инсинуацията на Милош, че в Полша цари неграмотност, а селяните са отвратителни смрадливи глупци, които трябва да се научат да мислят. Това ще го намерим в „Поробеният разум"[2].

Както е добре известно, предложението беше прието от Сейма. Да се позовем на книга на Милош, която е писана през 1951 г., непосредствено след решението му за емиграция, и представлява памфлет за примиренческото съглашателство на интелектуалците спрямо комунизма, такова обвинение спрямо Милош може да направи впечатление само на онези, които не са чели книгата, или пък са я чели със злорадство и тенденциозност.

Шумното изказване на депутатката е само едно слабо ехо в сравнение с реалния отзвук от конфликта, който се разрази непосредствено след смъртта на Милош във връзка с мястото за погребение. Този конфликт беше предшестван от редица други по-ранни инциденти. Лесно е да се определи случващото се като противопоставяне. Противниците на Милош признават за правилна формулировката, според която е възможна единствено цялостна идентичност, състояща се от национална и католическа идентичност, които се считат за неразлъчни. Всяко критично отношение към националното и патриотичните нагласи бива считано за предателски акт, всеки член на общността е длъжен да огласява спрямо останалите само положителни оценки и нагласи, като всяко отделно изказване трябва да потвърждава пълното единение с останалите и с националните интереси. Това не е никаква интелектуална или политическа концепция, това е определена позиция, която охотно бива заемана от личности с консервативни нагласи, традиционалисти, най-често слабо образовани.

---

[2] Това изказване е направено на сесия на Комисията по културата към Полския Сейм и средствата за масова информация.

Милош е ангажиран в полския спор от самото начало. От началото, това означава от времето на дебатите и ранната му дейност във Вилнюс. По онова време е считан за ляв радикал, което станало повод да напусне работата си в радиото на Вилнюс и да се премести във Варшавското радио, в самата централа. По принцип тази промяна може да бъде считана за издигане в кариерата, но Милош се изказва за преместването си по-късно, като го определя като „моята първа емиграция". През тридесетте години на миналия век той пише носталгично стихотворение, което започва така: „В моята родина, където няма да се върна..." Стиховете са поместени в първия следвоенен том на Милош, издаден през 1045 г., озаглавен „Спасение".

Още тогава поетът схваща понятието „родина" в регионален смисъл, като има предвид старото Велико Литовско княжество. През 1385 г. наследничката на полската корона, дъщерята на крал Лудвиг Унгарски, Ядвига, се жени за великия княз на Литовското княжество, Ягело, който се покръства в католическата вяра и приема името Владислав. Този брак слага началото на Полско-литовската уния. Тя не се превръща в дотам единен държавен организъм, защото литовците съхраняват собствените си институции. В културно отношение обаче това е изключително разнообразен конгломерат, защото литовският език не доминира на терена на Белорусия, на историческата Курландия и на инфлантите (днешните балтийски държави). Шляхтата на Великото Литовско княжество е била носител на по-висока култура, към нея принадлежи и семейството на Чеслав Милош. Тя се състояла от местни литовски и руски родове, а също така и от балтийски немци, както и от някои полски семейства, които били награждавани от кралете за военни заслуги с имения и различни привилегии на Изток. Към тази балтийско-руско-полска смесица трябва да се прибави и татарски елемент, а също и многобройна еврейска общност, особено в градовете. Свързани с Кримския полуостров, а по-точно с тогавашния Кримски хаганат, като техен политически център, татарите били залавяни в робство и били използвани като военна резерва. Те били въдворявани да живеят на терени, които са контролирани от поляците, ставали зависими от най-големите и представителни родове като Радживиловия род и, както вече споменахме, били ползвани по предназначение. Що се отнася до евреите, те принадлежали към различни социални групи. По тези места възниква така нареченото движение на хасидизма[3], а други спадали

[3] Хасидизъм (от древноевр. – хасид, (благочестив). Религиозно-мистично течение в юдаизма, възникнали през първата половина на 18 век сред еврейското население на Галиция, Подолието и Волиния като опозиция на официалния юдаизъм; основател – Израил Бен Елиезер (1700–1760).

към различни равински[4] групи. Етническата диференциация не пречела на експанзията на езика и асимилирането на по-висшите слоеве от полската култура и език, които били приемани от съгласните да бъдат асимилирани евреи. Същевременно по-низшите слоеве, като селяните например, са си служили с местния език и поради това дълго не са имали развито културно самосъзнание, въпреки че ситуацията не е била еднаква навсякъде. Традицията на Великото Литовско княжество, както и фактическата отделеност на казачеството, създават от своя страна потенциална възможност за обособяване на украинска общност. Във връзка с това селяните, които били питани в началото на XX век какви са по народност, отговаряли : „Ние сме тукашни".

Упадъкът на Полската Жечпосполита, една много разнообразно в етническо отношение държава (кралство), със същото такова уникално държавно устройство, доминирано от шляхтишка демокрация, като последният модел е от 1795 г., още повече усложнявали въпросите за формиране на идентичността. Преплитането на историческите обусловености и традиции на двата народа на Жечпосполита, довело до това, че в първия си вариант „Пан Тадеуш" на Мицкевич, велика поема, възприемана като полска, представлява народен епос, който наистина е написан на полски език, но с уводен стих:

Литво, родино моя…

Бил ли е Мицкевич литовец? Роден е в Новогрудек или близо до него, което сега се намира на територията на Белорусия. „Литва" е била за Мицкевич определение, политически и държавен субект, който спада към несъществуващото днес Велико Литовско княжество със столица Вилнюс, където не само Мицкевич, но и много други велики полски поети и писатели са следвали. Съобразно днешното политическо разделение и след разпадането на СССР, тези територии вече спадат към две държави: Белорусия и Литва. Но през XIX век те са били част от Руската империя. Властите на царска Русия се опитвали със силен натиск да провеждат политика на русификация, принуждавали всички да изучават и да говорят официално на руски език. Подобна насилствена политика се оказала изключително неуспешна, както спрямо тези, които говорели на полски, така и спрямо населението, което говорело литовски и латвийски.

Концепцията за националната държава възниква през XIX век, припознавайки език, култура, чувство за принадлежност, както и стремеж

[4] Равинат – течение в юдаизма, срещу което основно се бори хасидизмът. Това е доктрина, извлечена от юдейската традиция и най-вече от разприте на равините по религиозни въпроси.

за политическа самостоятелност. През XVII и XVIII век по тези територии, което означава земите на Великото Княжество, било възможно да говориш на полски, да принадлежиш към полската култура, но да имаш „чувството на литовец", което от своя страна не означавало непременно да се идентифицираш като поляк или литовец, а не било задължително да се идентифицираш и с някоя от другите националности. През 1904 г. генерал Юзеф Пилсудски[5] в един свой меморандум, отправен към правителството на Япония, разглеждайки възможността за разпад на Руската империя, е написал с оглед претенциите на различните националности:

> Поляците са най-многобройната общност. Те наброяват 12 милиона в царска Русия, а като се прибавят към тях литовците и белорусите, част от евреите и латвийците [...], то те нарастват двойно повече[6].

Пилсудски като „литовец" с полска култура е разчитал на това, че в момент на упадък на Руската империя. Всички народи, които исторически са били свързани с Великото Литовско княжество, ще се окажат естествени съюзници за решаването на Полския въпрос и ще се стигне до някаква форма на федерация, посредством която да се постигнат добри отношения с Литва. Тези очаквания се оказват подвеждащи заради конфликта, свързан с включването на Вилнюс в пределите на полската държава, но също така и заради един по-генерален проблем: десет пъти по-голямата като население и културно по-могъща Полша била възприемана като опасност от новата литовска държава. По време на Втората световна война столица на литовската държава е било Ковно. Ето как младият Милош, който е следвал в полския университет във Вилно[7], (впрочем прочута ковачница на полски гении – поети и писатели, както и борци за национална независимост – бел. прев.), е трябвало нелегално да преминава границата, когато отивал в имението на дядо си и баба си, което се намирало в пределите на предвоенна Литва.

Чеслав Милош многократно е подчертавал своята привързаност към националистическата традиция на федеративния принцип, считайки, че той представлява един по-добър вариант на полска идентичност, защото е по-отворен. Никого не изключва и е ориентиран към добро съв-

---

[5] Пилсудски, Юзеф (1867–1935) – полски политик и държавник, маршал. По време на първата руска революция от 1905 г. е ръководител на полски въоръжени отряди, борещи се за освобождението на Полша от руското владичество. Организира прочутата полска легия (1914) в Галиция, която се бори срещу руското владичество. През ноември 1918 г. влиза с войските си във Варшава, а през февруари 1919 г. организира преврат и установява така наречения „санационен режим" – бел. прев.

[6] **Пилсудски**, Ю. Събрани съчинения, Варшава, 1937, Т. 2, с. 249.

[7] Вилнюс на полски се произнася като Вилно. – бел. прев.

местно съществуване на повече различни етнически групи. Естествено, такава формула е свързана с неговия собствен произход, но в случая не наблюдаваме връзка на простото механично свързване на едното с другото, а по-органичен вариант.

Друг вариант на идентичността за същия регион е свързан с понятието „покрайнини" (*kresy* на полски език). Това е географско-историческо понятие, което вече подсказахме, че означава край, завършек на нещо във времето и пространството. „Креси" – това са земите на старото, вече несъществуващо Велико Литовско княжество, където полската идентичност бива култивирана съзнателно и проверявана чрез битки и войни. „Креси" се традиционно патриотични области, в тях се възпитава привързаност към обичаите и традициите, както и историческа памет. Очевидно е, че определението „покрайнини" трябва да се съотнася по някакъв начин към Центъра, който исторически погледнато е централна Полша – там, където е кралят. Короната, както се казва. Онова, което в централна Полша е изглеждало съвсем очевидно, в покрайнините е изисквало култивиране и подкрепа. На практика, големите шляхтишки родове от централна Полша са си търсели имения във Великото княжество, защото там било възможно да имаш много повече земи, отколкото в централната част. „Покрайнините" били маската, под която се криела полската експанзия – териториална, икономическа, стопанска, културна и дори религиозна, заради което днешните възгледи по този въпрос клонят към това, че трябва да се избягва употребата на подобно понятие или ако се налага, това да се прави много внимателно. Полските писатели, които произхождат от тези територии, така както и Чеслав Милош, често се вписват във формулата за „покрайнините", която става особено популярна през Втората световна война[8]. Изключение прави само месечното списание „Култура", редактирано от журналиста Йежи Гедройч, издавано в покрайнините на Париж, което след Втората световна война поддържа идеята за федерация, която се заражда по-рано, в зората на полската независимост през 1918 г., огласена от Юзеф Пилсудски. Именно с това немногобройно, но изключително влиятелно интелектуално огнище край Париж се свързва Чеслав Милош след решението си да емигрира и да остане във Франция, бидейки там на официална дипломатическа служба по време на комунистическото правителство на Гомулка през 1951 г.

Бедният полски учен, който би трябвало да има представа за тези нюанси, но не винаги я има, може лесно да сгреши, твърдейки, че „Чеслав

[8] Критически интерпретации на въпроса за полската експанзия на Изток демонстрира френският историк Daniel Beauvois. Срв. **Beauvois**, D. Митът за източните покрайнини. // Полскиполитически митове на XIX и XX век., Вжежински, В. (ред.) Вроцлав, 1996.

Милош и Йежи Гедройч произхождат от „покрайнините". В географско отношение е вярно, но в политическо е налице сериозна грешка. Днешният учен се е родил в Полша, която има съвсем немногобройни малцинства, защото с решението на Централно-европейските държави след Втората световна война източната граница на Полша беше пренесена на запад. Това доведе до многобройни преселения. Принудителните миграции предизвикаха разкъсване на традиционните връзки и общности, смесване на различните групи. В днешна Полша чувството за локална принадлежност е слабо, регионалните различия не са така дълбоки, както бива в държави, които са се формирали от векове. Вече няма „покрайнини" – жив е само митът за покрайнините.

По времето на смяната на политическите системи и строеве, парижката „Култура" и кръгът около нея успяха на убедят по-голямата част от полските политици, че трябва да подкрепят идеята за свободна Украйна, Белорусия и Литва, което означава Полша да се сбогува с блян за източните покрайнини и да приеме като окончателна раздялата с два града, които са били много важни за полската култура – Вилнюс и Лвов, защото останаха в пределите на Литва и Украйна. Кръгът на „Култура" направи всичко възможно да убеди поляците, че едновремешната мултинационална Полша притежава културно богатство именно поради този факт, а съжителството на различните етнически общности в рамките на една държава е възможно и формира патриотизъм, който е по-отворен към другите. Войната в Югославия и нейният разпад показаха доста бързо поражението на идеята за хармонично сътрудничество н днешна Европа. В съвременната полска литература обаче битува митът, че многонационалната Жечпосполита, която се свързва с представата за регионалната специфика на Централна Европа и несъмнената ѝ отвореност, да речем, спрямо еврейската култура, толкова се повтаря, че вече дори се е превърнал в мода. Например, по времето на еврейския фестивал в Краков, в стария еврейски квартал Кажимйеж свирят музикални състави, в които няма нито един евреин.

Идеята, на която беше привърженик Чеслав Милош, се е формирала в двадесетте години между двете световни войни. По онова време поетът е имал съзнание за реалните конфликти на територията на някогашното Велико княжество, свидетелство за което е по-късната му книга „Пътуване през двадесетилетието", издадена през 1999 г., която, в разрез с твърденията на апологетите на предвоенна Полша, припомня за националните конфликти, за стопанското изоставане в този район и т.н. Политиката на „полонизиране" на „тукашните" селяни, както са се самоопределяли, по онова време се провеждала в Полесието и Милош

я счита за неправилна. Тя не е съвместима с близката му идея за федерация, която би си съобразявала с останалите народности. Дългият престой на Милош в САЩ не променя тези му възгледи, той остана човек на Европа, свързан със североизточния район на пограничните култури.

В съвременна Полша, както идеята за покрайнините, така и представата за многонационалната държава се опират преди всичко на определяне историческите предпоставки, които засягат традициите и начина на разказване за различните събития от миналото. Реалният конфликт засяга най-вече начините за модернизиране, а това буди съпротива при хора с ниско образование, които възприемат националната идентичност като неразривно свързана с „полската национална идентичност и католическото вероизповедание". Милош беше човек на живата вяра, той изповядваше необходимостта от метафизика. За много хора неговата концепция, която изисква доста исторически познания и по-високо интелектуално ниво, се оказва твърде трудна, на тях им е нужно нещо по-простичко, като рекламен слоган, да речем.

Превод от полски Магда Карабелова

ХРИСТО МАНОЛАКЕВ

Идеология и литература. Романът „Кой е виновен?“ на А. Херцен

Романът „Кой е виновен?“ на Александър Иванович Херцен се превръща в събитие на литературния живот от средата на десетилетието. Нито една друга творба до момента така открито не е говорила пред широката читателска аудитория за проблемите на крепостната система – болният въпрос на руското общество. Показва я в цялата гнетяща острота на социални и етични конфликти, унизително безправие на крепостните и ненаказуем произвол на помешчиците, показва я през драмите и преживяванията на обикновения човек, показва я като централен проблем на конкретната съвременна Русия. Заедно с всичко това, показва я пречупена през една трагична с последствията си любовна история.

Белински посреща със задоволство произведението, то сбъдва мечтата му литературата непосредствено да се доближи до живата актуална действителност. Още в първия си отзив за журналната публикация[1] („Руската литература през 1845 г.“) той определя преливането между мисъл и поезия за отличителното на Херценовия писателски талант. След излизането на пълното издание той е още по-категоричен, че у Херцен мисълта – като избор на темата, неподправен поглед към действителността, хуманно отношение към героите – превъзхожда поетическата фантазия. Резервите му относно художествената страна на произведението обаче са сериозни – срещу майсторски очертаната галерия от образи, в романа няма истински художествени герой и героиня, най-несполучлив е главният герой Белтов, преднамерено натрапващата се асоциация с Печорин е насилена и изкуствена, а преходът между двете части е неубедителен, не е следствие от вътрешната логика на образите, съответно и драматичната любов между двамата главни герои не е художествено аргументирана.

Метатекстовото битие на романа почти не излиза от семантич-

[1] Първите четири глави на романа са публикувани в сп. „Отечественные записки“, 1845, № 12; глави V–VII – в „Отечественные записки“, 1846, № 4. През 1847 г. излиза в отделно издание.

ните проекции на формулата „мисъл и поезия“. Само че оставайки в проблемния ѝ хоризонт, съветската интерпретацията насочи тълкувателната си енергия към това мълчаливо да опровергае наблюдението за недостигащия писателския талант на автора. Възможно най-лекият изход бе вниманието да се съсредоточи върху социалната изобличителност на първата част и напълно да се подмине художествения провал на „любовната интрига“. Във втората половина на миналия век бе потърсен друг подход чрез практиките на типологичния и структуралния анализ като се доказваше, че в дълбинните си нива романът е „писателски“ добре направен[2]. Да се предполага обаче, че изследователският интерес към него би могъл да се поддържа единствено чрез промяна в риториките на четенето си бе направо утопия, още повече, че нищо в структурата му не провокираше желание за препрочитане. Мълчаливото потвърждение, че текстът няма повече какво да даде, дойде от неочаквана посока. В последната съветска академична История на руската литература на произведението бяха отделени само две страници в обзорната статия за прозата на „натуралната школа“[3].

С началото на „Перестройката“, когато започна и активното преосмисляне на Списъка, интересът към романа напълно изчезна. Причините са изцяло идеологически. През тези години на активна преоценка на Канона така и не се чуха разумни аргументи защо трябваше „Кой е виновен?“ да отпадне от него, както и обратното – защо трябва да го има в него.

В следващите страници ще се опитам да изясня защо този слаб роман е един от най-важните за конституирането на руския литературен канон на XIX век.

Роман-клише

Романът „Кой е виновен?“ е *мелодраматичен разказ* за едно разрушено семейно щастие и за една несъстояла се романтична любов. Фабулата му е несложна.

В дома на богатия провинциален помещик Алексей Негров пристига за домашен учител, завършилият наскоро университета благороден и умен, но беден и честен младеж-идеалист Дмитрий Круциферски. Неговата ученичка, Любонка, е извънбрачна дъщеря на Негров и слугинята Дуня; седемнадесет годишната девойка е също толкова скромно и душевно-чисто създание. Естествено, любовта между двамата скоро

[2] В случая имам предвид изследванията на Ю. Ман и на В. Маркович.

[3] А в статията, посветена на творчеството на А. Херцен като централна негова книга, бяха откроени мемоарите му „Минало и размисли“.

пламва, след поредица от перипетии за нея научават всички; логично следва сватбата, ражда им се син, който осмисля живота на младото семейство и сякаш нищо не е в състояние да помрачи идилията на семейното щастие. По това време в града се появява и Владимир Белтов. Млад, красив, образован, той е учил и живял в чужбина, а сега се е завърнал с намерение да участва в местните дворянски избори и така на дело да приложи знанията си. В скучното ежедневие на провинциалния живот той се запознава с доктор Крупов, също ерген като Белтов, но доста по-възрастен. Той е местният философ-скептик, близък е до Круциферски и скоро въвежда в техния приятелски кръг новодошлия. Неусетно Белтов се влюбва в Любонка; двамата взаимно разкриват чувствата си, но казусът на „любовния триъгълник" е неразрешим. Белтов напуска града. Семейната хармония у Круциферски не е възстановена – Любонка се разболява и умира, а Дмитрий Круциферски се пропива.

От схематично представената история се вижда, че типологичният контур на заключителните сцени и развръзката съвпадат с „онегинската ситуация". Пътят до познатия „казус" преминава също така и през немалко известни и устойчиви мотиви от руски и европейски произведения[4]. Семантичният контекст на „онегинската ситуация" подсказва, че „Кой е виновен?" не е роман само за/на Владимир Белтов, както традиционно се описва[5], а за трите герои, които във финалния „сблъсък" са равнопоставени в ситуацията на своя избор. По тази причина с еднаква плътност на детайла подробно е разказана биографията на всеки от тях, широко е представено и миналото на неговите родители, заявени са претенции, с други думи, за придаване на дълбочина и характерност на индивидуалното през категорията време – социално, родово, лично. За Херцен като читател на „Евгений Онегин" очевидно „неясното" поведение на Онегин, Татяна и съпруга ѝ е провокирало твърде много въпроси[6], които чрез свръхбиографизма в своя роман той се стреми да избегне.

Спрямо всеки един от персонажите, независимо дали са „първостепенни", или са от втори план, биографичното е типологично въведено „по модела" на Гоголевата социална типизация. Например, дребнаво-скучното и пусто съществуване на Негров и на съпругата му Глафира спомнят патриархалната идилия на „Старосветските помещици"; чиновниче-

[4] В повечето случаи за интертекстуалността на романа се опираме на подробното изследване на Джо Ендрю (**Andrew**, J. Narrative & Desire in Russian Literature, 1822–1849: The Feminine and the Masculine. Macmillan, 1993).

[5] **Вердеревская**, Н. А. Русский роман 40–60-х годов XIX века: (Типология жанровых форм), Казань, Изд-во Казан. ун-та, 1980, с. 58–64.

[6] И Лермонтов се изправя пред същата „загадка", особено за поведението на съпруга, и експериментира с различни инварианти на аргументация.

ското общество на град NN, равнодушно към всичко, което не се отнася до кариера и финансово благополучие е идейно и стилистично показано в духа на „Мъртви души“ и т.н.

Трудно е присъствието на трафаретното в биографирането и на тримата герои да получи сходно тълкуване, защото липсва единен, общ функционален механизъм при използването му.

Мелодраматичният Дмитрий Круциферски изцяло израства от традицията на Сен-Прьо, чувствителният сантименталeн герой на Ж.-Ж. Русо от романа „Юлия, или новата Елоиза“; наивно-възвишената му романтична връзка с Любонка е пародийно преобърнато „продължение“ на линията Ленски – Олга; появата на синът им Яша асоциативно отпраща отново към романа на Русо, но и към своята руска интертекстуална „версия“ на този роман – повестта „Юлия“ на Н. М. Карамзин, както и към Гьотевия „Вертер“.

Любонка, която е замислена като емоционален център на произведението, е парафраза, при това непародийна, на една традиция от Карамзиновата Лиза до Пушкиновата Татяна, но без да познава крайностите на техния избор. А именно те ги правят емблематични, важни, персонажи за литературата. След почистването на „отличителното“ за всяка от тях – „сантименталната“ решителност на Лиза, „реалистичната“ твърдост на Татяна – у Херцен се е получил един наивен и идеализиран образ[7].

Биографията на Белтов е творчески преразказ на Онегиновата – където у Пушкин има „мълчание“, Херцен го изяснява с епизод и разказ[8]. В едни случаи той възпроизвежда „матрицата“ на прототекста точно, в други – корективно я допълва. Както е станало, например, с родителите на Владимир. Подобно на бащата на Евгений и неговият се разорява, като обстойно е разказано за безцелния и безпътен живот, който е водил[9]. Не знаем нищо за майката на Онегин? Предложението на Херцен – а защо да не е крепостна!? Социалната „различност“ на произхода по-късно ще е и „скрита“ предпоставка за сближаването със сродната душа на „онеп-

[7] Един пример – нейният дневник. Извън всякакво съмнение е, че е създаден под влияние на Печориновия, като в този диалогичен контекст функционално трябва да разкрие неподозираната ѝ „сила“ душевност. Но присъствието му в структурата е фабулно и наративно немотивирано – казаното в него е механично апликирано към събитийния ред и попълва информативно сюжетни празноти, без появата на тези вмъкнати „събития“ диалогично да отзвучава в основния разказ, да му придава онази „Печориновска“ психологическа дълбочина.

[8] Донякъде същото се отнася и до връзката Любонка – Татяна.

[9] Срв. с оригинала:
„Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец“ (I, 3).

равданата“ Любонка. Появата на свръхгрижовната и амбициозна майка придава нов смисъл на възпитанието и образованието при формиране на характера на Белтов, в сравнение с Онегин, „поверен“, както помним, на благосклонността на Съдбата. Важна фигура на различието в този смислов план е и швейцарският учител Жозеф[10], под чието въздействие у Белтов се появяват романтично-благородни представи за призванието на човека; под влияние на спомена за него след завършване на университета Белтов ще се отправи към Европа, за да се усъвършенства духовно. Тук връзката с Пушкин се скъсва, но пък топосът „Европа“ сближава героя с Чацки. Тази нова посока на интертекстуализация стереоскопично сбира през смисловата двойственост на мотива „завръщане – поява“ „Кой е виновен?“ едновременно с „От ума си тегли“ на Грибоедов (в скучния провинциален град NN чиновническото общество ще посрещне с насмешка „европейските“ идеи на Белтов за промяна), с „Евгений Онегин“ (през слуховете на помешчиците за появата в родното му имение на „странния съсед“[11]), с „Мъртви души“ (от пристигането в града и настаняването в хотела до впечатлението, което Белтов оставя за себе си при различните визити у височайшите люди на града[12]).

Дори и доктор Крупов, приеман с трезвия си скептицизъм за философския център на романа, не е нищо друго освен интертекстуален отзвук от Лермонтовия доктор Вернер, при това не особено сполучлив. За Лермонтов изборът на професията не е случаен, а е знак в конотациите на „болната душа“, за която и „съвременната“ медицина е безсилна да помогне. На основата на това разминаване се раждат едни от най-съществените за смисъла на романа спорове между Печорин и доктор Вернер. У Херцен подобна функционалност на професията не е актуална,

---

[10] При създаването на образа му Херцен целенасочено насочва асоциациите към „швейцарския мъдрец“ Ж.-Ж. Русо, чието влияние в младостта си е изпитал. Но дори и в тази толкова очевидна връзка би могло да се окаже, че има скрита Пушкинска следа: в ръкописните варианти на „Евгений Онегин“ учителят на Онегин е швейцарец –
„Сперва *Madame* его учила
Monsieur, швейцарец очень умный
Всему учил его шутя...“ [ППсс 1937, VI, 544].
А е известно, че Херцен внимателно е чел публикуваните в първото посмъртно събрание на Пушкиновите съчинения варианти на романа, откъдето взема и метафората „излишен човек“.

[11] Включително със скритото иронично „спомняне“ на Евгениевото „фармасонство“ – срв.: „По-късно се говореше, че заминал за Франция; при това някои по-досетливи и просветени добавяха, че никога нямало да се върне, защото станал член на масонската ложа в Париж и тя го определила за свой нравствен съдия в Америка“. (Българският превод на „Кой е виновен?“ се цитира по изданието от 1981 г.).

[12] Срв.: „Всеки се стараеше да покани новодошлия в дома си, за да се похвали, че го познава лично, и да си спечели правото десет пъти да подхвърли в разговор: „Виж, когато Белтов беше у дома... ние с него...“ – и в заключение, както си му е редът – някоя невинна клевета“.

трудно е да приемем, че тя рефлексира „болната“ социална душа, т.е. традиционните разбирания за семейна вяра и чест, срещу които ще се противопоставя Белтов.

Как да се интерпретира това свръхприсъствие на познати мотиви в сюжетоизграждането на романа? Защо свежото аналитично виждане на действителността и открито показаната социална паразитност на помешчико-чиновническата Русия, с което писателят доразвива набелязаната от Пушкин и Гогол линия в изображението на руската провинция, е съпътствано от наивни, псевдо-истински излияния на чувства и разочарования? Играта с трафарета, като специфична проява на пародийност, не е актуална за стилистиката на целия роман, а предимно за първата част. Вярно е, например, че Дмитрий Круциферски е пародия на Ленски[13], но не може да се каже, че Белтов е пародийно снизяване на Онегин. Без какъвто и да е намек за пародийност Херцен целенасочено контаминира в портрета на героя си познати черти от Чацки, Онегин и Печорин. Ако се абстрахираме от въпроса за писателските му способности, се вижда – обобщавам го възможно най-неутрално[14], – че клишето му позволява да доведе до една по-широка аудитория важната за него „висока“ идейна „мисъл“[15]. В „Кой е виновен?“ единствено идеологията не е клише, но тя се нуждае от езиците на шаблонното, за да бъде легитимирана пред масовия читател.

Роман-идеология

„Кой е виновен?“ заявява желание да бъде разрешена „онегинската ситуация“. Отново след „Герой на нашето време“ писател се изправя пред въпроса „А дали все пак не е възможно *тази* любов да има щастлив край...?“ И отново отговорът е отрицателен. Но не в потвърждението на Пушкиновото заключение е смисълът, а в неочаквания извод, който

---

[13] **Andrew**, J. Narrative & Desire..., с. 189.

[14] Държа да подчертая този момент, тъй като в противен случай ще трябва употребата на клишето да се осмисля стилистично като израз на целенасочена стратегия, в което се съмнявам. В никакъв случай не бих нарекъл Херцен „слаб писател“. Но неговото призвание е в свободата на разгръщащата се собствена мисъл, необременена от ограниченията на художествената условност. Затова е силен в публицистиката и мемоаристиката. Ако се възползвам от онова разграничение между „гений“ и „талант“, което Белински прави в последната си статия, мисля, че най-коректно по отношение на писателството му е да кажем, че е „обикновен талант“.

[15] Развитието на „натуралната школа“ може да се осмисли и като стремеж за превеждане на „високото“ критическо изискване за „реализъм“ на езика на „ниския“, популярния вкус. Така започва процес на белетризация на литературата, осигуряващ достъп до естетиката на Гогол (вж. **Созина**, Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001.). Известното „Всички излязохме изпод „Шинела“ на Гогол“ е своеобразна метафора-илюстрация на тенденцията. От тази гледна точка Херценовата употреба на клишето е една от нейните прояви.

следва от преповтарянето на известното.

Лермонтов, както видяхме, преработва Онегин така, че да изяви още повече недостатъчно отчетливия му „маскюлинизъм". А Херцен, обратно, дееротизира тялото като забравя свенливо либертинския сюжет в студентските години на Белтов. В чувствата си към Любонка той е честен, искрен, морално чист. Някога зад изтънчените маниери и язвителна словесна предизвикателност към околните се криеха „тъмни" страсти, сега високият интелект се допълва от „нежна чувствена душа". Това неосантименталистко прередактиране на Лермонтовото „демонично" редактиране на Онегин, това мелодраматично онаивностяване на телесното, с което започва отчетливото феминизиране на „новия герой", е изкуствено у Херцен.

От ретроспективно въведения разказ за последната среща на Белтов с учителя Жозеф в Швейцария узнаваме, че във възгледите на героя е настъпила промяна, че той е твърдо решен да служи на обществото. След завръщането му се оказва, че той отново не е в състояние да доведе до успешен край замисленото, той е все същият повърхностен дилетант, какъвто е бил всякога, и отново скуката надделява над красивите планове, благородните намерения и възторжените обещания. Смислов център на втората част, която интенционално трябва да представи деятелността на „новия герой", става зараждането на любовта. В развитието *единствено* на тази тема Белтов проявява непосредствено някаква действеност при разгръщането на сюжета. Тогава излиза, че протеклата през интертекстуализацията семантична трансформация на тялото, уж заради новата идеология, се е състояла и заради метасюжетната памет на Онегинския свръхсюжет, или, с други думи – възможността да бъде разкрита идеологията на „новия герой" се оказва зависима от разрешаването на „онегинската ситуация". Да видим кулминацията на тази сцена, която в Херценовия роман протича в парка. Ще цитирам само заключителните думи:

– Но кажете ми тогава защо – грабна ръката ѝ Белтов и я стисна здраво, – въпреки че бях измъчен, с душа, преизпълнена от любов и желание за изповед, аз нямах сили да дойда при жената, която обичам, да я хвана за ръката, да я погледна в очите и да говоря... и да говоря... и да сведа уморено глава на гърдите ѝ... Защо тя не можеше да ме посрещне с онези думи, които бяха на устата ѝ, но които не се отрониха от нея.

– Защото – отговори Круциферска с някакво отчаяно усилие, – защото тази жена принадлежи на друг и го обича... да, да! Обича го с цялото си сърце.

Позицията на Татяна е повторена. Но истинският, важният, отговор започва едва след цитирането на познатия фабулен контур. Ако

Пушкиновият сюжет завършва с финалните реплики на героинята, из-под необяснимото мълчание на Онегин се ражда неочакваното продължение на Херценовия:

– Представете си, именно такъв отговор не съм очаквал, а сега ми се струва, че в същност друг не би могло да има. Но все пак моля ви, кажете, трябва ли непременно да обърнете гръб на един само от съчувствие към друг, сякаш любовта в човека е дозирана?

Дали въпросите са отправени само към паметта на литературата? Те акумулират един читателски опит, от рецепционното преживяване се е зародила негацията срещу идеологията на „стария" морал. Какво възпира жената да обича и двама едновременно? Защо любовта на съпруга ѝ да има повече право, а „любовта на друг, искрена и дълбока, да бъде онеправдана?". Отново изборът на жената е поставен на изпитание, сюжетът застива в очакване на нейното решение. В случая то е обагрено с емоционалността на мелодраматична чувственост:

– Зная, паднах в очите ви, но вие забравяте, че аз съм обикновена и слаба жена. – И сълзите ѝ потекоха.

/.../ Дълбоко трогнат, Белтов взе ръката ѝ и я сложи на гърдите си; Круциферска усещаше ударите на сърцето му, усещаше горещите му сълзи върху ръката си /.../ И в самата нея /.../ такъв смут цареше в главата ѝ, сърцето ѝ така преливаше от чувства, че в някакъв неосъзнат порив тя се хвърли в прегръдките му и сълзите ѝ обилно закапаха /.../ Почти в същия миг се чу гласът на Семьон Иванович.

– Къде сте?

В този кулминационен момент на споделена взаимност текстът забравя за героинята, а забелязва Белтов през семантично преобърнатия спомен за Печориновата пресъхнала душа:

Белтов бе опиянен от щастие; заспалата му душа бе отново възкръснала с всичките си сили. Любовта, въздържана досега го завладя напълно, той чувстваше неизказано блаженство в цялото си същество...

След което също толкова неочаквано и изкуствено[16] със забързан сю-

[16] Същевременно и идейно противоречиво. Защото, от една страна Херцен се стреми да избяга от двусмислената смиреност на Лермонтовата Вера пред покоряващата духовна сила на мъжа и, за да убеди читателя в искреността на „естествения", т.е. природно чист, неомърсен от каквато и да е рационалност, порив на героинята си, несъзнателно я застави да цитира ... емблематичния жест на Карамзиновата бедна Лиза при срещата ѝ с Ераст в гората. От друга страна, за разлика от „коварния прелъстител" Ераст, както и от „прикрито демоничните" Онегин и Печорин, Белтов е толкова честен, че читателят дори е предупреден да не дири в чувствата му „други" помисли – но дори и той, с цялата си „честност и искреност", след като се прибере с наслада ще пие шампанско, за да отпразнува (безсъзнателно, разбира се) опиянението на победителя-мъж, на оня, който е постигнал най-мечтаната победа: *тя* да признае *неговото* превъзходство.

жетен ритъм взаимоотношенията между героите приключват. И сякаш за да бъде финалът още още по-знаков в смисловата си неустановеност, над него увисва стряскащият въпрос на повествователя: *кой е виновен.*

Именно неговата активност в наративната структура с постоянен съпътстващ коментар[17], формира истинския идеологически проект. Кой е виновен, пита той – и отговаря: *всички и никой.* Не само Белтов е виновен за разрушеното семейно щастие на Круциферски, но и обстоятелствата, предопределили трагичната му скиталческа съдба; виновни са и Негров и Глафира Львовна, подтискали духовните пориви на Любонка и възпрепятствали възможността тя по-рано да срещне силна натура като Белтов; виновен е и Дмитрий Круциферски, спрял интелектуалното си развитие и поради това неспособен да прозре новите идеи; виновен е и доктор Крупов, който, въпреки че е съзнавал духовното различие между Дмитрий и Любонка, не се е противопоставил на брака им и т.н., и т.н.

Това обяснение би било приемливо, ако „квази-трагичният край на сюжета“[18] не бе манипулативно подготвен от повествователя още от самото начало на произведението като лишава персонажите от правото им на собствена морална позиция[19]. Тази идея на Светлана Грение подсказва интересна възможност за интерпретация и на клишето – авторът напъхва героите си в готови шаблони и сюжетни схеми и така предрешава действията и постъпките им, които след това... санкционира. През семиозиса на сантименталната чувственост, например, Дмитрий Круциферски през цялото време тенденциозно е поставян в слабата позиция на страдалец и жертва. Внушенията, че Любонка е със силен характер и че Белтов е с изключителен дух са само словесни твърдения, които първоначално се появяват в речта на повествователя, след това се повтарят от персонажите като взаимноразменен поглед за другия, а не следват от непосредствени сюжетни действия на самите герои. Не е ясно, с други думи, как те биха се държали извън означаващото ги клише и властта на повествователя.

Поставянето на идейния проблем – „кой е виновен?“ – въвежда семантична граница между сюжета и света на повествователя, която не е сюжетно-наративно аргументирана. Особено отчетливо се проявява неяснотата на знака на дистанцирането по отношение на Белтов. Погледът му към младостта на героя е ироничен, но към „зрелия“ Белтов той изпитва съчувствие, стреми се да внуши на всички в повествова-

[17] **Вердеревская**, Н. А. Русский роман..., с. 62–63.

[18] **Andrew**, J. Narrative & Desire..., с. 191.

[19] **Grenier**, S. Herzen's Who Is to Blame? The Rhetoric of the New Morality. Slavic and East European Journal 39, 1995, с. 14–28.

ното, че героят е с огнена душа и изключителен ум. Завърнал се с амбицията да извърши нещо полезно, Белтов не прави дори и минимален опит да покаже внушаваната от повествователя негова готовност за велики дела. Набелязаният вероятен сблъсък между него и чиновничеството, отрицателно настроено срещу предложението за всякакви административни промени, е нереализиран. В резултат на което майсторски изграденият като пластика колективен портрет на чиновничеството остава изолиран като самостоятелен „очерк", той не е интегриран функционално в основния сюжетен поток. Сюжетът създава представа за безцелното пилеене на героя, неспособен да постигне дори една нормална, „естествена", любов. В смисловото пространство на Пушкиновия роман „онегинската ситуация" органично израства от основанията на предшестващото сюжетно развитие. Съобразявайки се с необходимостта именно на вътрешна сюжетна връзка и Лермонтов неслучайно въвежда ретроспективния спомен за някогашната близост между Печорин и Вера като аргумент за взаимната настойчивост за сегашната им среща. А тук сюжетната логика е изместена от приписаната на жената мъжка представа за покоряващата сила на нейната непринуденост и чистосърдечност, неустоимо завладели съзнанието и чувствата на Белтов. Вместо да осъди неговото социално бездействие и втурване в идиличния мир на Круциферски заради егоистичното му щастие[20], финалът изненадващо го въздига в жертва и последствията от действията му се превръщат във всеобща вина.

Така светът на сюжета, означаващ в литературен план конкретна интертекстуална активност, се оказва в същото време подчинен на определени извънлитературни идеологически цели на автора. Между литературоцентризма на сюжета и идеологическата центробежност на повествователния дискурс, обаче, се очертава определена структурна разноречивост[21]. Тя става особено видима, когато се проецира върху акта на интертекстуализация на „Евгений Онегин". От полза би било да се съпостави отново с Лермонтов, но с една важна уговорка. В интерпретацията си на Онегин Херцен несъмнено се влияе от Лермонтовия прочит на Пушкиновия роман, допълван едновременно и от тълкуване-

[20] С твърде недвусмислен жест на егоистичното скрито мъжко доволство завършва тази сцена: „Всъщност радостта му скоро се примеси с неловкост, с някакво ново чувство, което го караше да мръщи чело; но когато се завърна в къщи и заповяда на Григорий да сервира с вечерята и бутилка шампанско, тази неловкост се удави в него и радостта зазвуча още по-силно".

[21] За първообраз на тази наративна организация може да се приеме нарушената наративност на последната глава на поемата „Мъртви души", където между другото публицистичният глас на повествователя е сетивизиран посредством типологично сходен комуникативен механизъм на оголено риторично питане: „На къде пътуваш ти, Русийо?"

то на Белински... за Печорин. Не можем да сме сигурни кой Онегин Херцен всъщност мисли в своя диалог с чуждия текст – „мълчащият", т.е. оригиналният, или „проговорилият" чрез посредничеството на Лермонтовия „превод", дали не се вслушва повече в характеристиките на Белински за Печорин, когато говори за богатата натура на Белтов, за безпокойството на неговия дух, за неговата сила и воля и пр., а може би смесва всички гледни точки в странна интертекстуална калейдоскопичност. С по-голяма сигурност можем да твърдим, че едновременно със сближаването той се и отдалечава от Лермонтов, доколкото удвояването на Онегин в Печорин и в Белтов е с абсолютно противоположни основания. За Лермонтов „казусът Онегин" е литературно уравнение, осмисляно изцяло в полето на литературата *заради* литературата и тълкувано с литературни средства, диалогизирането е реакция на творческо несъгласие с първообраза. При Херцен то е израз на идеологическо недоволство и цели да придаде на първообраза идеологически стойности. Лермонтов държи да се долови близостта, която ще открои правилното в различието, докато у Херцен се подчертава отдалечаването, преодоляването чрез допълването. В прочита си той изкривява първообраза с цел да превърне интерпретацията в повод за обвинение срещу социалната система. Затова разграничителната референция в този продължителен процес на интертекстуализация е не при Лермонтов, чийто диалог остава в семантичния контекст на оригинала, а при Херцен, у когото удвояване – разграничение явява ново състояние. С тази преднамерена онегинизация на сюжета у Херцен Пушкиновият герой умира два пъти: веднъж с изкривяването на неговия знак чрез естетическото му снизяване и мелодраматизиране, втори път с подмяната на знака при насилственото му превръщане в идеологически тип. Скъсването с „Евгений Онегин" настъпва с въведения филтър на „вината". Гениалността на Пушкин е, че отстранява от финалната сцена всичко, което би наклонило моралните везни в нечия полза. А „виновен без вина" е манипулативно-двусмислена риторическа фигура, доколкото зад „жертвите", по презумпцията на „вината", би следвало да се очертае и силуетът на „врага", което улеснява появата и на идеологическото обвинение.

Традиционно се приема, че Херценовият герой обобщава чертите на определен социален тип, идентифициран в парадигмата на „излишния човек" и отнасян към поколението на дворяните-либерали от 40-те години – трагически разпнато между желание за социални реформи и неспособност да се предприемат каквито и да са действия за реализирането им. Само че въпросът е дали изобщо е коректно да се смята, че създаваният от писателя литературен персонаж референциално съот-

ветства на „социалния тип“, в не по-малка степен той е и литературен конструкт, плод е и на литературни стратегии на преднамерено диалогизиране на онези открояващи се произведения, които задават важните тенденции в развитието на руската литература до момента. Обособяването на двата дискурса прави възможно да се усети как в романа съсъществуват едновременно два героя. Единият е сюжетният Белтов, у когото лесно се откриват познати черти от предходните литературни персонажи. Паралелно той е съпътстван от „друг Белтов“, присъстващ в съзнанието на повествователя. Именно при „втория Белтов“, „идеалния“, се вижда, че той възниква и като необходимост да се обединят идейното слово на Чацки, с красивото тяло на Онегин, с психологизма на Печорин в ново идеологическо състояние. Според интенциите на автора този *идеологически човек* е огнена натура, устремена към действия, срещу чиято енергичност се възправя стената на тъпата бюрократщина и той е принуден да бездейства, от доброволното му самоизолиране в скуката произтича дълбокият му драматизъм. В потвърждение, че авторът именно така мисли своя герой, често се посочват следните редове от писмото му от 14 юни 1862 г. до неговия син: „Белтов затова се мята от ъгъл в ъгъл, защото социалната деятелност, към която той се стреми, намира външни препятствия. Той е пчела, на която нито ѝ позволяват да прави килийки, нито да носи мед“. Видяхме обаче, че заявеният проблем като непосредствено представено сюжетно действие в творбата отсъства. В „действителния живот“ на фикционалния дискурс „сюжетният Белтов“ се проваля, защото му липсва *своя идея*, а е заставен да намери изход за една изначално неразрешима ситуация. При това, докато иманентният ѝ знак еднозначно я полага в дискурса на *етичното*, авторът очаква от героя си да произведе от нея значения в дискурса на *социалното*. Натискът, който повествователният ред оказва върху фикционалния, показва, че като сюжетна фигура Белтов е повече функция на една идеологическа необходимост, той е изкуствена фикционална личност и измислен идеологически герой.

С „Кой е виновен?“ се затваря набелязаната в комедията на Грибоедов „От ума си тегли“ тенденция литературата да се насочва към актуалното съвремие. Тя продължава да се лута в стремежа си да създаде сюжет, чрез който да проблематизира социалното. Целта на Грибоедов е не да интегрира идеологическото в „класическия“ любовен сюжет, но да предостави на бъдещето възможността да намери сполучлив изход от дилемата „любов и/или идеология“. Със съзнанието за необходимостта да вмъкне в романа си съдбовната за своето време граница „декември 1825 година“, Пушкин избира да не изневери на художествените

закони, защото ясно долавя противоречието между „ранния“ и „късния“ Онегин, и предпочита да отведе „идеологизирания Онегин“ в съпътстващия текст на „Откъси от пътешествието на Онегин“, където очевидно той вече е друг герой, на когото, за да реализира значенията на идеологическото, му е необходим съвършено нов сюжет. И Гогол ще премине през сходни колебания за смисъла на художествената цялост, но ще потърси изход било като „компромисно“ отстрани любовта от сюжета, било с кардиналното извеждане на идеологическото от света на фикционалното. За своя идеологически човек Херцен също не успява да създаде адекватен сюжет. Той манипулативно преобръща езиците на интимното и заговаря чрез неговата проблемност за социалното. При него художественото е изначално подчинено на идеологическия замисъл, литературата в „Кой е виновен?“ вече се разбира не като художествена-естетическа ценност, а като злободневна идея и разказ за тази идея. Ето в реда на този важен преход от съмнението през убедеността, че е необходимо човекът да се изправи пред болезнените идейни въпроси на деня романът е важен за формирането на канона. Откритото идеологическо говорене превръща слабия художествен текст на „Кой е виновен?“ в творба авангардна за ситуацията на 40-те години на XIX век. Точно това оголено назоваване на болния социален проблем прави възможно, през един изчерпан като инвенции любовен сюжет, да се съвместят минало и съвремие и да се изведат проекции към бъдещето, доколкото то е призвано да поднесе неизвестния отговор на поставения *идеологически* въпрос.

НИКОЛАЙ ЧЕРНОКОЖЕВ

Там, на/в Балкана. Калейдоскопна картина от един роман

В средата на 50-те години на XIX век сър Джон Ратклиф, един от псевдонимите на Херман Гьодше, издава четиритомния роман „Севастопол“[1]. Запазена марка на Гьодше са „съвременни историко-политическите романи“. Такъв е и романът „Севастопол, като още на титулната страница е уточнено, че става дума за оригинално издание на английски и немски („englische und deutsche Original-Ausgabe“). И изборът на псевдонима, и подчертаването, че текстът излиза на английски и немски, говорят не само за обмислена рекламна и маркетингова стратегия, но и за „осигуряване“ на читателя на възможността да проникне в потайностите на вражеския лагер и във високите загадъчни политически сплитове.

Тук обаче няма да представям Гьодше и дори съзнателно ще прескоча възможния несъмнено интересен разказ за него, понеже, със скриването зад псевдоним, той видимо предпочита да отсъства. Ще отбележа само, че неговият роман е изключително обемен не само като брой страници, но и като стремеж за обхватност на различни светове, а координатите в някакъв смисъл са зададени още от заглавието на първата част „Сена и Босфора“ (Гьодше не назовава отделните книги „томове“, а „части“). Втората е озаглавена „Пробуждането на народите“, третата – „От Силистра до Севастопол“ и четвъртата – „Севастопол“, като името не е изписано като в заглавието на романа – Sebastopol, а Ssewastopol.

Както се вижда от заглавията на частите, най-вече третата може да има отношение, да се докосва до българските земи и българите. Ще си позволя да се вгледам в един малък откъс, в една глава от третия том, която в много аспекти е показателна за начина на боравене с Балканите в популярните сектори на немскоезичната литература от XIX век. Така, макар в третия том само периферно да става дума за българите, може да се каже, че пътят „от ... – до ...“ на първо място е пълноценно пътуване, а не просто придвижване, и превежда персонажите през непознати места, среща ги със странни от определена гледна точка хора (срещите, особе-

[1] **Goedsche**, H. Sebastopol. 4 Bände, Berlin 1855–1857.

но ако са придружени от някакви себепредставящи непознатите разкази, могат да се окажат факторите, които превръщат отделния персонаж в представителен за някакъв регион или народност), включва ги в интересни събития, дарява ги с незабравими преживявания. В случая обаче ме интересува един малък, на фона на координатите, зададени от амбициите на романа, а и от заглавието на тома, въпрос, който може да се обгледа пак в едно заглавие – заглавието на една от главите в тома: „Мадара". Точката по пътя от Търново до Шумен става изключително интересна именно в посоката на представяне на особени измерения на въобразяването на балканското (ориенталското), чрез фигурите на българи и турци, хайдути и еничари, и чрез фигурализациите на женското.

Ще си позволя да предам главата резюмирано, макар и дългите, втъкани в нея индивидуални разкази, да са показателни не само за нагласата да се разказва, да се овладява времето със слово (да се забравя сегашността), и не само защото примамливите отклонявания от главната проблемна полоса могат да уплътняват ориенталското и балканското, но и защото могат да поглъщат малкото и не особено ясно очертано българско. Освен това индивидуалните разкази са и отделни животи, самостоятелни съдби, сплитащи се по странни логики една с друга, които, при променяне на йерархичната повествователна подредба, винаги могат да бъдат изведени напред, да бъдат централно разположени, което обаче почти не се случва, и от тази гледна точка подобни разказвания, особено когато не са функционално стегнати в относително малка по обем наративна структура, са обречени по-късно на забрава от страна на читателя. Така, независимо от това, че временно привличат, поглъщат вниманието на непосредствено слушащите, както и на читателите (и ги освобождават от собствените им истории), тези разкази остават маргинални, а в някакъв смисъл са и със статута на екзотична украса на европейското биване в не особено добре познатия като непосредствено изживяване свят.

(Позволявам си само да припомня, че българската възрожденска белетристика също се осъществява, постига себе си, чрез трупане на индивидуални разказвания още от „Нещастна фамилия" на Друмев. Терапевтичният разказ е търсен, важен е и за говорещия и за слушащия. Формулата „Кажи, за да ти олекне" е често явяваща се не само в текста на Друмев, но и в множество други произведния като тези на Каравелов, а дори и в поемата „Кървава кошуля" на Жинзифов.)

Главата „Мадара" е от около 30 страници[2], от които първите пет резюмират военните действия, като още в първата бележка под ли-

[2] **Goedsche**, H. Sebastopol. 4 Bände, Band 3, Berlin, 1856, c. 101–142.

ния на стр. 102 е посочено: „Нашите читатели, които нямат под ръка карта, могат да си спомнят, че ...“ Подобно указание следва да се мисли като сигнал за начина на включване на читателя/наблюдателя в значимите събития, като знак за това, че този читател не е потопен само и единствено в напрегнатостта и занимателността на някакви случки, а е сериозно и ангажирано проследяващ военните действия, тъй като е осъзнал тяхната съдбовност, и че именно на този читател всичко трябва да бъде максимално прецизно съобщено и онагледено. (От друга страна обаче, картата може да изпълни ролята на блокираш читателската съпричастност фактор.) Подобна нагласа – и на пишещия и на четящия – може да обясни редица особености на разказването и в текстовете на други немски автори, използвали времето и местата на Кримската война в свои художествени произведения, акцентуването върху голямата историческа рамка, както и върху истинността на малки, нямащи отношение към хода на войната, но представителни в много измерения случки.

Така към края на стр. 105 се стига до изречението:

> След като с настоящото доописахме военните действия в тяхната цялост до май, подхващаме отново нишката на своя разказ.

Този похват на прекъснато-подхванатия разказ е характерен за определени разказвачески нагласи (особено през XIX век), а най-представителните му прояви в българската литература може да бъдат открити в „Под игото“.

От своя страна, месец май е видян през оптиката на „узнаването“ и „незнанието“, белязващи „нас, живеещите на Север“ и подчертаващи „различността на Юга“[3] с неговата сетивна, чувствена изпълненост, с плътността на наситения с прекрасности свят. Ние от Севера сме далеч от „блаженствата и чудесиите“ на месеца, защото си спомняме, че той започва с der Hexentag auf dem Blocksberg (буквално „ден на вещиците на Блоксберг“): това е обозначаването на последната неделя преди първи май; Блоксберг е най-високият връх в Харц, а фразата се свързва и с Валпургиевата нощ във „Фауст“ на Гьоте). Докато в Юга блаженството струи отвсякъде, а „мекият въздух на синьото небе изпълва сърцата“. Но разбира се общата представа за Юга, която е идеална, стереотипизирана и дори клиширана, се сдобива и с известни свои конкретизации, когато обективът на разказването се фокусира върху „суровата дива местност“ на прохода към Търново, високо в планината – буйна дива

[3] Културната значимост на опозицията Север-Юг е особено плодотворно разгръщаща се през европейския XIX век, когато творците от Севера отиват, потапят се в Юга, за да разпалят вдъхновението си и да се вгледат в културните си корени.

растителност, кипяща, спускаща се малка река, колосални скални блокове и накрая огън, около който има неколцина мъже и две жени.

Осем или девет от дивите фигури, които седяха около огъня, удобно разположени с чибук в уста и пускащи от време на време шишето с раки в кръг, видимо принадлежаха според облеклото и въоръжението си към свободните жители на планините, смелите и неуморими врагове на турците, хайдутите, с белите вълнени стегнати горнища и с разделената на две дълги плитки коса на тила. Толкова повече правеше впечатление сред тях, видимо намиращ се в приятелски отношения с тях, фигурата на един стар мюсюлманин, в сини широки, стигащи до коляното дрехи и червени чорапи, синьо, със свободни ръкави яке и висока, разширяваща се в горната част бяла шапка, с дълъг червен тюрбан. Който беше посещавал Константинопол преди юни 1826, познаваше добре облеклото, – то беше на ченетчйери или яничари, на старите, страховити войни на империята.

От страната на булук-баши или капитана на хайдуците седяха двама европейци, доктор Веланд, лекарят в лазарета на Видин и един френски офицер, капитан Депюи, от ескорта на сераскера ...[4]

Разказването, което владее огромните обеми на инфромираност и знание, може да завърже в един възел различните времена, може на сцената на повествуването да се явяват фигури от миналото (отпреди четвърт век), не само посредством разкази за тях, а във визуалната им непосредност, в театралната/визуалната им буквалност, може да разположи в екзотиката на балканското и ориенталското един до друг, в кръга около огъня, всички тези посочени вече персонажи, като ситуирането им по този начин предполага разказването да се върти в кръга, както и шишето с ракията. Естествено, точката (точките) на познатост са европейците, които са известни на читателя със своите имена. Освен това, тъй като малко по-късно става ясно, че хайдутите са българи, са интересни два дребни детайла: 1. бялата горна дреха на хайдутите (Rock, т. означава и „пола“, но в речника на Грим е дадено пояснение, че когато става дума за мъжка дреха, то това понятие се отнася до горна, стегната около тялото дреха със свободни ръкави[5]; 2. прическата на хайдутите – разделената на две дълги плитки коса на тила. Ако бъде оставена настрана целесъобразността на бялото за хайдушкия живот (всекидневие), както и наличността на такава прическа, то е показателно, че разказвачът търси някакви похвати на открояване, на подчертаване на особеното и различното и на екзотичното. В

[4] При превода на български език съм си позволил да оставя някои понятия в немското им звучене, както например „Rakih“ – „раки“ вместо „ракия“.

[5] Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 14, Sp. 1092, 63. – Der digitale Grimm. Version 12–04, 2004 bei Zweitausendeins.

това отношение са значими всякакви възможни препратки към други екзотични фигури на борещия се за свободата си местен човек, а в описването на цялата група и „бялото“ и „плитките“, са част от общата живописност, кулминираща в представянето на стария еничарин. Като цяло, склонността на разказвачите, особено когато действието се развива в непознати места, към оформяне на живописни (в буквалността и обикновеността на улавящата погледа шарения) композиции може да се проследи у много автори. А във връзка с плитката като част от мъжката прическа привеждам една илюстрация, публикувана през 1866 г.[6]:



Bulgarische Trachten. Von Tschichkoff.

Illustr. Welt. 15. XI. 85

След това става ясно как двамата офицери, тръгнали към Шумен, са заведени от продажно заптие в ръцете на хайдутите, „дивите синове на планината“, но вместо да бъдат ограбени, когато са пленени капитанът (der Capitano) на хайдутите задава въпроса:

– Ти си франкският хеким-баши, който живя в странноприемницата (Lokanda) на словака Алеко при Видин? – попита капитанът (der Capitano).

– Да. Познаваш ли ме?

– Аз често съм те виждал, когато ти не ме виждаше, и зная, че ти си българин[7] и наш приятел. Аз съм Михаел Милойе, зетят на ханджа Гавра,

[6] Илюстрацията е наречена „Български носии“, посочено е и името на илюстратора – Tschichkoff (Чихков). Тя е придружаваща текст от „Илюстрован свят“, който има заглавие „Иулет до Турнова в България“ с автор Петер фон Старо, който е бил по това време лекар в Букурещ. Вж: **Starow**, Peter von. Ein Ausflug nach Turnowa in der Bulgarei. // Die illustrerte Welt. Blätter aus der Natur und Leben, Wissenschaft und Kunst zur Unterhaltung und Belehrung für die Familie, für Alle und Jeden. Vierzehnter Jahrgang. Stuttgart. 1866.

[7] Тук „българин“ се употребява в смисъла на „християнин“. Текстът вече е посочил този смисъл на етнонима.

чийто хан се намира пред/извън портите на Видин, и зная, че при тежка болест си стоял до майката на моята жена и си говорил за ханджата пред валията на Видин. Поздравявам те, братко, тебе и твоя спътник, вие сте на сигурно място под закрилата на Милойе и няма да отхвърлите неговото гостоприемство.

И независимо от желанието да продължат пътя си, те приемат гостоприемството на „водача на хайдутите" и след едночасов преход, стигат във високата планина мястото на временния лагер на четата, където е само „Маруца, сега жена на войводата", и жената на един друг хайдутин.

Скоро беше приготвено ядене, състоящо се от неизбежното национално ястие, гаурт (Gaourt) (изцедено кисело мляко) и от половината от една изпечена в яма между камъните овца.

За разлика от облеклото, кухнята, ястията не привличат внимание с особености и обилие – всекидневното хранене е сведено (както се вижда и от други текстовете, създадени по същото време и описващи Балканите в периода на дунавските операции на Кримската война) до „мамелиг", определяна ту като блудкава „царевична каша", ту като „царевичен хляб". Но така или иначе, става дума за храната на раята, на робите, а в случая и на хората извън закона – хайдутите.

Следва разказ за военните действия (българите изразяват радостта си от успехите на своите приятели русите), за противопоставянията между Омер паша и Риза паша (тук идва вметнатото: „гяурът ще пусне гяурите в страната ни", основаващо се на мълвата, че Омер паша е получил огромна сума, за да не се противопоставя на руските войски), европейците разказват за своите далечни страни, а лекарят, който е немец, „се възползва от случая, за да научи по възможност най-много за нравите и обичаите на народа, сред който го е довела съдбата".

Така той съзира човека с набраздено от белези лице, който говори италиански и е видял много свят. Когато го пита различни неща докторът узнава,

че той е един от онези кираджии (Kiradschia's), обикновено родом българи, които преброждат всички провинции като агенти, амбулантни търговци или спедитори на големите търговци и осигуряват стоки на определени търговски къщи чак в Сирия и дори в Кавказ със своите балкански коне или камили (.....). Тези хора се отличават с изпитана честност; по-скоро можеше да бъде отклонено слънцето от неговата орбита, отколкото кираджиите от пътя на правото, това означава онова право, което се смята за такова сред тези народи, защото те със същото удоволствие купуват и пласират „честно" придобитата плячка на разбойниците, което естествено според нашите понятия би се разглеждало като укривателство.

Но освен познаването на света, кираджиите също така знаят всичко, пълни са с истории за дворцовите интриги в Сърбия, Молдавия и Влашко, за клюките в двора в Кайро, за пашата в Багдад и за вождовете на друзите и маронитите, за диви разбойнически нападения и битки в Кубан или в безлюдните арабски пустини – накратко, те са загадъчните предсказвачи (das Orakel) на селските люде и „провидението" (die Vorsehung, тук в смисъл на „очи и уши") на скитащите се наоколо в Балкана, както и в Ливан, „свободни", от които купуват награбеното, а им доставят барут, оръжие и други потреби. В този смисъл кираджията е фигура на общностните, на локалните (балкански и ориенталски) информационни трансфери, на помнене на актуалности от различни части на империята, които са толкова отдалечени една от друга, че в очите и ушите (кираджията е производител и съхранител на разказа и функционално подобен на просяците-певци) на уседнало живеещия човек могат да попаднат в сектора на въображаемото, на знаенето на сложния, загадъчен, непознат и непознаваем за европейците свят. И не е случайно споменаването, че човекът говори и разговаря на италиански, независимо от това, че лекарят знае относително добре турски. Впрочем приключенските романи не обръщат внимание на езиковите бариери – след като някой е в някакъв (не негов) свят, то той по дефиниция общува активно и пълноценно и посредством езика.

Пазван, кираджията, беше от една седмица при бандата на Михаел Милойе и неговата доверчивост спрямо всички нейни членове показваше, че той е чест ... добре дошъл гост. Той искаше утре сутрин да тръгне с чужденците и да придружи последните до Шумла, и разказваше сега за кеф (Keff, обяснено под линия: Das türkische dolce farniente: турското dolce farniente) около огъня за своите странствания.

Но следва разказ, в който Пазван не е наблюдател, а автобиографично повествуване, отговарящо на въпроса защо го наричат „Пазван, едноухия". Това, че „франките" са съзрели неговия белег, не е убягнало от острия му поглед и, след като лекарят и офицерът го помолват, той започва своя разказ.

В скалните клисури на Балкана наред с глигана, елена и вълка живее и мечката (на немски език всички тези животни са от м.р.) и за многобройните пастири в нашата земя тя е най-опасното диво животно. Тя е враг на българите, защото когато разкъса някое говедо или кон, то българинът трябва да го възстанови на спахи.

Пазван и неговият братовчед Велико пасели стада на северните склонове на Балкана, „където се спуска Осма, на един ден път от Терново, светият град на страната, където са гробовете на нашите последни

крале". И една вечер братовчедът Велико предлага да вземат наградата за отстрела на мечката, която причинява неволи не само на пастирите, и чието леговище той случайно е открил, но ако Пазван се закълне да не казва никому другиму: „Аз му се заклех в Света-Хората..." („Ich schwor ihm dies bei der Sweta-Horata..."). Наградата, давана от управата на пашалъка (von der Regierung des Paschaliks), е 50 пиастра, а и мечата кожа е скъпа, така че младежите решават, че биха могли, подобно на стари ловци, да се справят сами, като тези илюзии разказвачът Пазван отдава на буйната им младост.

Следва отмъкването на бащината пушка (Пазван), осигуряването на барут и куршуми, (Велико) и двамата тръгват към геройството и наградата, като преди това напълват пушката с всичкия задигнат барут, слагат двата куршума и я допълват догоре с чакъл.

Следва обстоятелственият разказ на Пазван за мечия лов – за намирането на двете малки мечета, за скриването от завръщащата се майка, за страховете и неумението да се стреля (само едната предна лапа на мечката е простреляна), за бягството на Велико, за това как самият Пазван се преструва на умрял, защото е чувал, че мечките не закачат мъртвите, за това как със здравата си лапа мечката търкаля тялото му към ръба на пропастта, за откъснатото ухо от задната лапа на висящата на скалите мечка, в чийто гръб Пазван се е вкопчил, преди да скочи върху израсналото в скалите младо дръвче, за спасението от ранената женска, която пада в пропастта (тук е вметната скептичната забележка на Михаел Милойе за напразното бръщолевене на жените), за ухото на Пазван, отрязано в Константинопол, защото е удрял в кантара клиентите си мюсюлмани (а Пазван отправя проклятие към хлевоустите и хващайки ханджара си, изразява съжаление, че това не го казва някой мъж, за да му изтръгне клеветническия език). След всичко това, по молба на френския офицер, който се интересува от лов, Пазван продължава повествуването за завърналия се мечок, който цяла нощ дебне на ръба на пропастта, а с настъпването на деня привежда в изпълнение един план: започва да бута камъни, с цел да убие Пазван, който тук споменава следното: „и нека никой не ми казва, че мечката няма разсъдък, поне колкото турчин" („und es sage mir Keiner, daß der Bär nicht Verstand hat, mindestens so viel wie ein Türke"). И така, докато се стигне до спасението, дошло с бащата на героя и организираните от него съседи, както и до наказанието за своеволното младежко безумство.

На репликата на Милойе: „Жалко, че не си станал ловджия!", Пазван отговаря, че явно бог е поискал така, а и когато по-късно е стрелял по мечки, никога не е изпитвал онзи първи страх, но пък винаги си е спомнял

за пердаха, който баща му му е хвърлил и добавя: „Той беше истински българин, дано светците са добри с него/са милостиви с него“. („Er war ein ächter Bulgare, mögen die Heiligen gut mit ihm sein“). (По-рано героят е споменал колко е платил на попа, за да разбере от свещеника, че баща му е рая.). „Истинският българин“ е разпознат в бащата, чиято заслуга е пушката (не трябва да се забравя, че в немски пътеписни и художествени текстове почти винаги се подчертава, че раята няма право да носи, а и да притежава оръжие) и който организира спасяването и създава наказанието.

И ако в повествованието донякъде се очертават контури на българите и българското, то може да се каже, че те са все пак периферизирани, разхвърляни в детайли, засенчени са от разказа „лов на мечки“, осъществил се, за да разберат европейците кога и как Пазван е загубил ухото си. Българите и техният свят се появяват чрез и през фигурите на хайдути, ханджии, пастири и кираджии, а това са персонажи на свободното движене, на необхванатостта в социално плътни пространства, на прехождания, на смяна на места, а и на преодоляване на граници. Иначе казано, българското не е видимо в населено място, в култивиране на общностни и обществени сфери и пространства.

Показателно обаче е осъществен преходът към следващата история – тази на еничарина. Кираджията е споделил, че така е искал бог, а веднага след него еничаринът изрича:

> „Валлах!“ каза яничарът, „какво помага оплакването, когато всички ние ще трябва да умрем. Смъртта беше по-близо до мен, отколкото до теб и аз ѝ се изплъзнах. Съдбата пожела и сега седя върху моите отминали дни, когато бях земевладелец и имах къща в Константинопол, и пуша с гяурите![8]

И преди френският офицер отново да помоли за разказ за края на еничарството, защото иска да узнае нещата по-детайлно, отколкото са били съобщени по вестниците и разказани в книгите, пред читателя е открoена същностна черта на балканското/ориенталското отнасяне към света – фатализмът. Смиреността, но не в християнския смисъл на понятието, пред върховна воля, пред съдбовна предопределеност е основополагаща характеристика на ориенталеца – на това обръща внимание и Ханс Вахенхузен още в пътните си бележки „От Видин до Стамбул“, публикувани през 1855г., когато говори за турските войници.

Така в Ориента и на Балканите се отнемат активности, блокират

[8] „Wallah!“ – sagte der Janitschar, – was hilft es, zu klagen, wir müssen Alle sterben. Mir ist der Tod näher wie Dir gewesen, und ich bin ihm entgangen. Das Schicksal wollte es und da sitze ich auf meine alten Tage, der ich ein Länderbesitzer war und ein Haus in Constantinopel hatte, und rauche mit den Djaurs!“

се устреми, конституира се общност на хора, белязана от пасивното, но не винаги съзерцателно насочване на погледа към света наоколо или към вътрешния свят. Сякаш затова и разказът на стария турчин започва меланхолично, както посочва повествуването, а за меланхолността като характеристика на българското светоотнасяне говори и П. Р. Славейков:

> Кротък повидимому, мълчалив и повече меланхолик, отколкото отворен и весел, той [българинът] ся поразпуща и развеселява само от очарованията и прелестите на природата и пак обича да го не обезпокоява никой за нищо и тогава си е блажен[9].

Разбира се, конкретната меланхолност на разказвача има своите лични основания, сред които са болката от незарасналата за тридесет години рана, упадъкът на империята и предаването на страната в ръцете на „джаурите".

Както разказът на Пазван, и този разказ започва с представяне:

> Знаете ли кой говори с вас, чужденци? Мелек-Ибрахим, ода-баши (обяснено под линия: *лейтенант*) на загранджите от 64-та орта[10] на светия Стамбул.

Дългият разказ за унищожаването на еничарите през 1826 г. е изключително интересен, защото ако разказът на Пазван идва отвътре на природния балкански живот с показаната в него ловкост и пъргавина при надделяването на първичните природни (в случая – животински) сили, то разказът на Мелек-Ибрахим описва другия полюс на живота в империята – този в Стамбул и то в тези сектори, който са пронизани от съдбовността на случващото се, които предопределят бъдещето не само на отделния човек, но и на цялата Османска империя. Разбира се гледната точка на разказвача е подчертано антимодернизаторска – той се чувства предаден, пожертван и отхвърлен, т.е. лишен от своя свят, не толкова като възможност за властване, а лишен от приватните сфери: от дом, деца, жени, имот и т.н. От тази гледна точка в парадоксалната картина от началото на „подетия отново разказ" е намерен още един пункт на близост между седящите около огъня хора – по един или друг начин, по една или друга причина те всичките са бездомни, безприютни, лишени от важни ценностни опори. Но повествователят не се вглежда в дълбочината на тези общи за тях места, в причините

---

[9] **Славейков**, П. Р. Оправдание и светявание. Македония, г. II, бр. 6, 9, 10, 11, 16 и 27. I., 3 и 10.II. 1868 г. // **Славейков**, П. Р. Съчинения в осем тома. Т. 6, 49.

[10] Обяснено под линия по следния начин: „Еничарите се разделят на четири главни поделения, всяко от които се състои от определен брой орти или подразделения". („Die Janitscharen zerfielen in 4 Hauptabtheilungen, deren jede eine Anzahl Orta's oder Unterabtheilungen zählte").

и основанията на случилото се (кираджията Пазван не споменава как и защо е станал кираджия), а оставя евентуално самите читатели да търсят и намират сходности и различия. Все пак следва да се напомни, че тези хора са срещнати от попътната случайност, техните разкази са дребни детайли в мащабната картина, която е амбициран да изгради романът на Гьодше.

Така разказът на Мелек-Ибрахим представлява проследяване на изчезването на неговия свят в буквалността на опожаряването, разграбването, продаването в робство на семейството му и т.н. А когато неговият свят изчезва, и самият той изчезва от Стамбул. Често в неговото разказване се среща думата Kismet/съдба – тази съдба, която му разкрива доброто и злото си лице. А когато той е готов за смъртта,

> една приятелска ръка ми помогна да се изправя и ме поведе далеч. Беше Пазван, кираджията, който сега седи до мен. Неговата коса тогава беше черна, кожата му младежка и гладка и макар той да беше дшаур (Dschaur) имаше все пак сърце на правоверен.

И старият еничарин добавя, че две години преди мига, когато благодарение на Пазван избягва смъртта, е спасил кираджията от „зли албанци", след което са се сприятелили. След погрома над еничарите кираджията го скрива, грижи се за него и го извежда от града: „седемдесет зими лежат на главата ми, но ако живея още седемстотин, сърцето на Ибрахим, еничарина ще остане благодарно на Пазван, българина".

И по-нататък разказът продължава така:

> Старият еничар млъкна меланхолично и задими големи облаци от своя чибук. Той беше може би единственият, все още останал от онази някога така страховита дружина, ужасът на Европа. Неговият приятел кираджията все още в крепка мъжка възраст и около петнадесет години по-млад от него, му подаде шишето раки. – „Било е твоят Kismet (Такъв ти бил късмета), приятелю Ибрахим, – кой може да го промени?"

А на въпроса дали знае какво се е случило с неговата жена, Ибрахим споменава, че е чул, че „преди време в Мадара била починала стара жена, чието имущество носело знака на 64-та орта…"

Това изречение е преходът към следващата част, а по същество с него се стига до заглавието на самата глава, до описването на мястото Мадара през някакви инфромации за него, през пълзящите легенди. Така, в чисто структурен план, текстът се приближава постъпателно, през различни разкази и случки, до ядрото на съответната част, а магически прелъстителните фигури на източни красавици, накарват най-вече французина на забрави всичко, което е изслушал до този момент.

– Целта на следващото ни еднодневно придвижване е прочутото село Мадара? – попита френският капитан.

– Така е. Селото лежи встрани в планината, но вие ще пътувате по-сигурно, когато съм с вас – каза кираджията.

– Ай, *Ventre bleu*! – засмя се Депюи, не бих избегнал и по-труден заобиколен път, за да посетя прочутото гнездо на амазонките. Вие знаете неговата история нали, докторе?

– Аз не съм толкова щастлив.

– Тогава се подгответе, докторе, и междувременно пратете на палача цялата прекалена срамежливост и целомъдрие. Мадара е раят на турските жени на този свят и жертвено място за мъжете. Това е единственото място в цяла Турция, където жените могат да бъдат жени и да се любят, ако желаят, без същевременно да се страхуват да не бъдат убити в чувал или обезглавени. Мадара е Кападокия на старите амазонки и замъкът на Власка за момите на Бохемия. Дявол знае дали правата на селото не са разписани още от стари езически времена, едно обаче е сигурно, че нито християнин, нито турчин не се опитва да наруши привилегиите на това странно убежище. Това е една женска държава в умален вид. Натам бягат всички жени и момичета от цяла Турция, които са се отскубнали от някой ужасен баща или съпруг. Когато са прекрачили границите на тази малка империя, те са нейни свободни гражданки до своята тридесета годишнина. Нито един човек, дори самият султан, не може да ги изиска обратно, но също така и те не могат от този момент насетне да напускат доброволно своето убежище. С тяхната тридесета годишнина приключва времето на наслади и свобода, по-възрастните трябва, ако не искат да напуснат селото, да изпълняват дейностите на прислужници и за своите по-млади сестри да чистят, перат, готвят, пекат, да сеят и да прибират реколтата, откъде да зная още какво! Накратко, сигурно е, че млади красавици и стари жени в Мадара има достатъчно!

Колкото и странно да е това отклонение, то несъмнено е проява на базисната разказваческа нагласа – да се създава максимално плътен свят чрез разказване и разкази, чрез описване на (материални) наличности, лежащи далеч от читателя, и този привидно плътен образ да е изживян, дори и може би най-вече сетивно, от разказвача или от някой от разказващите персонажи. Привидната плътност на разказвания свят е резултат от рязката смяна на начина на гледане към него, от фокуса, от прехода от отдалеченост към пределна близост.Тази Мадара, на която в романа е наречена отделна глава, е показателен детайл за начина на вграждане на някакви (български, балкански) места в немскоезичните, а и не само в тях, популярни романи от XIX век.

На първо място немскоезичният читател може да разгърне справочници и енциклопедии, за да узнае нещо повече за събитията и местата,

а в конкретния случай, ако не узнава нещо повече, то поне намира потвърждение на разказваното в книгата. Не бива да се забравя, че Гьодше вижда своя читател и с карта в ръка, за да може да следи военните действия. И ако за събития като Кримската война и предшестващите локализирането на военните действия сблъсъци на Дунава се знае много, защото множество действащи лица са не само на военната сцена, но и по страниците на различни издания, то не всички места на действието са така добре представени. Съобщенията за военни действия, които са ментално, когнитивно, представно далечни – Балканите са и не са в Ориента (те могат бъдат „европейски (наш) Ориент", както ги назовават някои пътешественици), но пък войната си е ориенталска, възточна – и все пак пространствено относително близо, изпълват страниците на периодиката с нови, непознати, загадъчни и екзотични имена. Редица издания залагат и на визуализирането на местата, т.е. появяват се портрети (в слово и щрих) на най-важните действащи лица, изрисувани са и някои запомнящи се, впечатляващи местности и места.

Името „Мадара" не е сред тези места, то не е централно военно положено – то посочва друг, несегашен и невоенен свят. Но в контекста на една предишна руско-турска война името „Мадара" се споменава в книгата. „Картини от Турция" (1833) на Максимилиан Хайне, брат на големия немски поет и лекар в руската армия. Той споделя, че „приличието му забранява да изброи всички лесни красоти и епикурейски привилегии на това село" Мадара (Modara), където за благото на моралността, но найвече за благото на големия шуменски гарнизон, са се стекли красиви деца от цяла Румелия и Анадола и живеят ръководени „от наистина републиканско-патриархални закони"[11].

В енциклопедията „Zedler"[12] (първата половина на XVIII век) информацията за Мадара е кратка и пространствено ориентирана – „град на 4 мили от Константинопол", което е традиция и в рамките на първата половина на XIX век. През петдесетте години, обаче, се появяват речникови статии, които имат пряко отношение към романа на Гьодше/Радклиф.

Все пак е добре да се спомене, че статия „Мадара" в предназначената за дами десеттомна енциклопедия, излязла между 1834 и 1838 г., няма[13]. И ако това отсъствие може да се обясни с основанията на Максимилиан Хайне, то е още по-интересно, че статия „Мадара" не съществува и в издадения през 1828 г. „наръчник за читатели на вестници" – „Евро-

[11] **Heine**, M. Bilder aus der Türkei, nach eigener Anschauung skizzirt von Maximilian Heine. St. Petersburg. Im Verlage von J. Brieff. 1833, 123.

[12] Grosses vollständiges Universal-Lexikon, aller Wissenschaften und Künste ..., 1732.

[13] Damen Conversations Lexikon (1834–1838). http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834.

пейска Турция“[14]. В първото издание на енциклопедия „Herder“ (1854) и в четвъртото на енциклопедия „Pierer“ (1857) статиите са следните.

Херцер: Мадара, преди войната от 1828 до 29 село източно от Шумла, населявано от около 2000 избягали по различни причини турски хубавици, които там имали свободен път и ще да са водили един напълно еманципиран живот, поради това, че не липсвали и посещения на чужденци[15].

Пирер: Мадара, село източно от Шумла в България, до Правади, населявано само от (около 2000) жени, които са избягали от своите мъже или родители и тук намират по закон свободно място. Жените наистина оставали мохамеданки, но ходели незабулени. Когато някой чужденец влезел в тяхната област, цялото женско ято се стичало насреща му и танцувало около него, докато той си изберял другарка. Последната го взимала със себе си в своя дом и го задържала често със седмици. Тук е победата на 13 юни 1829 на русите под командването на Дибич над турците, командвани от Решид паша[16].

Не привеждам статиите, за да бъде констатирана добросъвестността или недобросъвестността на писателя, нито като някаква форма на основание да се преоценява читателското доверие в тези информационни, просветни и културни институции, каквито са били и са енциклопедичните речници в немскоезичния свят, а и не само в него. Известно е, че немалко от писателите, които са „изобразявали“ непознати светове, са се ползвали именно от такъв тип издания. (Както е показвано, един от тези активни писатели потребители на знанията на енциклопедиите е и Карл Май.) По този начин се пренася, отзвучава, тиражира знанието в жанрово различни издания, това знание бива укрепвано в и чрез повтарянето му в художествени[17] и нехудожествени текстове, то се напластява и когато любознателният читател отво-

---

[14] **Thielen**, Maximilian Freidrich. Die europäische Türkei. Ein Handwörterbuch für Zeitungsleser. Wien, 1828.

[15] http://images.zeno.org/Herder-1854/K/big/herder-1854-004-0060.png: **Madara**, vor dem Kriege von 1828 bis 29 Dorf östlich von Schumla, von ungefähr 2000 aus verschiedenen Gründen entlaufenen türk. Schönen bewohnt, die hier eine Freistätte hatten und ein gänzlich emancipirtes Leben geführt haben sollen, daher es auch nicht an Zuspruch von Fremden fehlte.

[16] http://images.zeno.org/Pierer-1857/K/big/pierer-1857-010-0678.png: **Madăra**, Dorf östlich von Schumla in Bulgarien, am Pravadi, nur von (ungefähr 2000) Weibern bewohnt, welche ihren Männern od. Eltern entlaufen sind u. hier eine gesetzliche Freistätte finden. Die Weiber blieben zwar Muhammedanerinnen, gingen aber unverschleiert. Sobald ein Fremder ihr Gebiet betrat, eilte ihm der ganze Weiberschwarm entgegen u. umtanzte ihn so lange, bis er sich eine Gefährtin wählte. Diese nahm ihn mit nach Hause u. behielt ihn oft wochenlang. Hier Sieg den 13. Juni 1829 der Russen unter Diebitsch, über die Türken unter Reschid Pascha.

[17] Както е известно, масовата култура разчита особено на авторитета на художествените текстове, за утвърждаване на една или друга теза, позиция, възглед. Сръчното американско писане днес е типологически аналог на писането на Гьодеше, Вахенхузен, Карл Май и др. автори на немскоезичния XIX век.

ри енциклопедия, за да провери нещо, то той го открива в стегнатата му добросъвестна (научна) представеност.

Някои от речниковите статии могат да се окажат „конспекти“ за разкази, новели и романи, а някои могат да бъдат възприети и като „резюмета“ на повествователни разгърнатости. Конкретно статията от „Pierer“ (1857) може да бъде хипотетично разглеждана и през двете оптики. Показателно е обаче как на определени равнища се осъществява взаимопроникване на речникова и художествена инфромация, как „сухите“, не подлежащи на усъмняване в тях, факти са изместени или отместени от някаква история, от занимателен и привлекателен сюжет, който, от друга страна, има своята генеалогия, ако читателят се довери на думите на френския офицер.

Разбира се, в четириромния роман на Гьодше е налице и иронизиране на едни от стереотипизираните характеристики на немци и французи – немецът лекар не е така възторжен, докато французинът военен е буквално обладан от нетърпение да се потопи в магическия свят на загадъчното село – немската подреденост, целенасоченост, рационалност се разподобява от френската галантност, чувствителност и вятърничавост[18], и то като се има предвид, че авторът на романа е „англичанин“.

И така, френският офицер разполага Мадара в различни времеви и културни типологии, нещо, което в статията в „Pierer“ липсва – той мимоходом отбелязва: „Мадара е Кападокия на старите амазонки и замъкът на Власка за момите на Бохемия“.

Две полагания на предстоящата история – отиването на чужденците в Мадара – са заявени, а те, от своя страна, активират от една страна цялата европейска културна памет, свързана с античната (елинската) митология, с текстовете на Херодот, с явяванията на жените-войни в изкуството и т.н.; а от друга, една славянска легенда от предхристиянски времена, която е представена в „Pierer“ (1857):

> **Власта (Власка)**, чешка бунтовница от VIII век, приятелка на херцогиня Либуше; според преданието вдигнала заедно с много жени и момичета, за да не бъдат повече под господството на мъжете, въоръжено въстание, в което всички те за една нощ убили своите мъже, синове и приятели. Те се отправили и срещу крал Пршемислав и издигнали срещу Вишерад една крепост, от която натворили много беди. Чехите обсадили жените в крепостта, но били отблъснати. След като В. подчинила голяма част от страната, издала закон, че ще бъдат отглеждани само момичета, а на момчетата трябва да се избожда дясното око и да им се отсичат палците, за да не могат да си служат с оръжие. От това народът толкова се възмутил, че всички се зами-

[18] За немско-френските стереотипни представяния и представи има внушителна поредица изследвания.

слили напълно сериозно за унищожаването на женската власт; с хитрост се удало да отслабят войската на жените и В. паднала в една битка. Легендата за това въстание, предавана под името Чешка война на девиците, не се споменава никъде в най-старите местни и чужди исторически извори, така че най-малко не може да бъде исторически обоснована. Извор за по-късни обработки е романистът Хайек; сред по-новите се отличава Власта на К.Е.Еберт, чешко национално героическо стихотворение, Прага, 1829. Ван дер Велде я е превърнал в роман под заглавие „Чешката девича война“[19].

Разбира се, от гледна точка на изживяването на самото предстоящо пребиваване в Мадара, което ще бъде също така разгърнато на немалко страници, речниковата статия е един мрачен и зловещ разказ[20].

Всъщност в репликата на френския капитан са проектирани определени въобразявания на свят на жени, в който мъжът е наслаждаващ се гост. Споменаването на Каподокия и замъкът/крепостта на Власка, макар да би трябвало тези имена да са много по-свързани с активиране на образа на жената безжалостен войн, сякаш цели да сведе войнското до ремарка, за да може погледът на мъжа да съзре не жена в доспехи, а жадно желаеща ласките му женска фигура. Всъщност споменаването на имената може да бъде и знак за властопритежаване, т.е. за притежаване на знание и възможност чрез знанието светът да бъде подреждан. Освен това, обаче, имената на местата чертаят една ос, простираща се от югоизток на северозапад, в чиято среда, в гънките на Балкана е магическото място Мадара, обитавано все пак от жени нехристиянки. Но явно Мадара е място, където вярата няма значение – маргинализирана е за сметка на зададените по природа удоволствени възможности на тялото, както ще се види и в текста на Гъодше.

---

[19] „**Wlasta (Wlaska)**, böhmische Rebellin im 8 Jahrh., Freundin der Herzogin Libussa; erregte der Sage nach mit mehren Weibern u. Mädchen, um nicht mehr unter der Herrschaft der Männer zu stehen, einen bewaffneten Aufstand, in welchem dieselben in einer Nacht alle ihre Männer, Söhne u. Freunde umbrachten. Auch gegen den König Przemislaw zogen sie u. erbauten dem Wischerad gegenüber eine Burg, von welcher aus sie viel Unheil anrichteten. Die Böhmen belagerten die Weiber daselbst, wurden aber zurückgeschlagen. Nachdem W. sich einen großen Theil des Landes unterworfen hatte, gab sie das Gesetz, daß nur Mädchen aufgezogen werden, den Knaben aber das rechte Auge ausgestochen u. beide Daumen abgehackt werden sollten, damit sie keine Waffen führen könnten. Darüber wurde das Volk aber so empört, daß sie mit allem Ernst an die Vernichtung der Weibermacht dachten; durch List gelang es das Heer der Weiber zu schwächen u. W. blieb in einem Treffen. Die Sage von dieser Empörung, unter dem Namen Böhmischer Mägdekrieg überliefert, wird nirgends in den ältesten einheimischen u. auswärtigen Geschichtsquellen erwähnt, kann also wenigstens nicht historisch begründet werden. Die Quelle für die spätern Bearbeitungen ist der Romandichter Hajeck; unter den neuern zeichnen sich aus K. E. Eberts Wlasta, ein böhmisch-nationales Heldengedicht, Prag 1829. Van der Velde hat sie unter dem Titel Der böhmische Mägdekrieg als Roman behandelt“. // Pierer's Universal-Lexikon, Band 19. Altenburg 1865, S. 312.

[20] Статия „Власта“ има в пососчената вече дамска енциклопедия, както и в енциклопедията „Хердер“. Вариант на мази легенда е разказан и в: *Алоис Ирасек*. Старинни чешки предания. С., 1978.

Така Мадара се оказва от една страна място на женската свобода в една мюсюлманска страна, странен остров[21], търсен от мъжете пристан и, ако читателят се абстрахира от възрастните прислужници, място, много сходно с тиражирани в този тип книги мохамедански представи за рая. В този смисъл Мадара става място и име на желаното от мъжа женско, обобщен проектив на мъжкото желание. Или казано с думите на Депюи: „цялата френска армия ще ми завижда, ако съм прекарал наистина и истински една нощ в Мадара". Така, подканени и от Милойе, франките се отдават на съня, а може би и на сънищата за Мадара. А самият път, по който са поели заедно със зората, начинът, по който е описан югът, е несъмнео път-предусещане на телесната наслада.

Те бяха превалили върха на Балкана и се намираха тъкмо – макар и все още във високата планина – на южните склонове на последната, които вече бяха погалени от меките ветрове на егейско море, и на които розата, гроздето, миртата и смокинята вреят с буйна плодовитост. Яздейки надолу сред сурови скални маси, следвайки хода на един планински поток, пред тях внезапно се отвори широка планинска долина с цялата буйна растителност на дълбоко лежащата местност Загора. Обградена от високи планини и пазена от суровите високопланински бури, тя лежеше там в своето зелено великолепие, преията с нейната почти човешки бой висока трева, буйни житни поля, пазени от живи плетища от мирти и смокини, по платаните и дъбовете устремени нагоре ластарите на гроздето, просторни градини от рози и благоуханни билки, лъх на сладострастни ухания и нежна хубост над целия Еден!

Мадара!

Това беше колонията на турските жени, онази толкова рядко достигана от пътешестващите в Балкана вълшебна страна.

От височината, на която спряха, можеха да виждат състоящото се от многобройни, скрити в зеленина и изящно построени къщи село и загадъчните обитателко събрани на групи – в кристалния планински поток да извършват вечерното измиване, да яздят на бодри коне наоколо из долината, или да се реят през полята, да вият венци от дъхави цветя – всички пъстри облекла на Ориента, носещи се цветни одеяния, красотата, блестяща в своята незабуленост в лъчите на светлината.

Очарователна Мадара! Оазис в женския и любовния живот на Ориента!

Към пътниците се отправя група въоръжени жени, които, сле като разпознават Пазван, уточняват с него ритуала по допускането на мъже в селото.

[21] В традицията на островизиране на различните, включително и женските, светове трябва да се посочи един роман от първата четвърт на XX век: **Hauptmann**, G. Die Insel der Grossen Mutter oder das Wunder von Île des dames. 1924.

– Поздрави на теб, кираджи Пазван, на теб и на твоите спътници, – каза водачката на процесията. Те могат да влязат в свещените граници на Мадара и да разчупят хляба заедно с нас, ако поискат да се подчинят на нашите закони. Кажи ни, ако твоите приятели са свободнородени мъже, които сами искат правото да бъдат наши гости?

– Те са, о ханъм, освен един беден нубийски роб.

– Той може да дойде с господаря си под условие. Жените на Мадара ще му откажат своите тела, но не и своя хляб. Приятелите ти готови ли са да изпълнят нашия закон?

Кираджията огледа към своите спътници, смеейки се.

– Ше го направят, светлина за очите ми!

– Тогава сте добре дошли и нека вашето влизане бъде благословено!

Водачката стреля във въздуха, придружителките ѝ следват нейния пример, новината се разпространява мълниеносно и първо женската стража, а след нея и пътниците се спускат към селото. Това поведение на жените-войни е идентично с непрестанното гърмене във въздуха на албанците, което по думите на пътеписци и военни кореспонденти, струва толкова много на турското правителство.

Когато пътниците заобиколиха един гъст храсталак, който беше отнел за известно време гледката към селото, от входа на селото към тях се задаваше една странна, изненадваща процесия, много на брой млади и красиви жени или момичета, някои, удрящи тамбурин или чинели, други, ръсещи от фино изплетени кошници пътя с рози и всички, пеещи една българска песен, която със своите своеобразни меланхолични тонове им казваше добре дошли (ги приветстваше).

Посрещането продължава с обкичване на конете с цветя и венци, като са описани различните начини на изживяване на изглеждащото сякаш магическо попадане сред триста-четиристотин красиви жени. В тази част разказването се забавя, вглежда се в детайли, без да стига до подробна описателност, която се явява само в отделни моменти. След настаняването и банята, идва време за кафе, шербет и плодове, както и на разпалено наргиле. И понеже „всеки франк минава в Ориента за хекимбаши или лекар“, а кираджията съобщава, че единият от новодошлите е виден лекар, то той е затрупан с всякакви медицински въпроси.

С удар върху голям гонг (леген) е възвестено началото на вечерята – пилаф, гответи с подправки птици или пълнени с кайма краставици... Показателно е, че Гьодше отново, както и в описването на вечерята в Балкана при хайдутите, е лаконичен по отношение на сложените на трапезата ястия. А пълнените с кайма краставици са вероятно резултат на някакво недоразбиране. След яденето, по време на което френският офицер „се оставя да бъде хранен като някой сибаритски паша“,

идва времето на лулите и кафето, както и на танците.

Когато храненето свърши и отново бяха взети в ръка лулите и кафето, при което кръгът от жени правеше компания на мъжете, започна танцът. От редиците наоколо излязоха обкичени с цветя момичета, хванаха се една за друга с белите си кърпи и затанцуваха танца в кръг около стоящата в средата корифея или водачката на танца, докато пееха импровизирани песни на турски, гръцки или български език, а други удряха тамбурина или малко тъпанче. Тогава една или друга грабваше гуслата, заставаше в кръга на своите другарки и пееше в монотонна декламация стихотворение пълно с копнеж и любов, с меланхолия и сладострастен полъх, в което се вплиташе чуруликането на славея, който пееше от върховете на самотните или растящи на групи, разпръснати из долината кестени, дъбове и кипариси, съблазняващи тонове. Розите дъхтяха своето ухание в наситения с миризми вечерен въздух, светещи мали бръмбърчета искряха през храстите и се носеха наоколо като звезди с крила.

Ясен смях на сребърни, младежки женски гласове стихват, заслушани в „монотонното говорене на някоя масалдши (Masaldschi) или разказвачка на приказки", а между танците се разиграват не толкова дискретно ритуалите на ухажването или по-точно казано на заявяване на предпочитания от страна на гостите, които са все по-опиянени, а тяхното опиянение идва и от „златното, сладко, меко вино, отглеждано по височините на Балкана и отвъд по хълмовете на Влахия, тъмната пурпурна кръв от Галиполи, черният гроздов сок от Олимп, мекото ухание от Бруса и жаркият огън от Хиос и вулканите на Санторин".

Нощта настъпва и вакханалията отстъпва място, на уединяването и отдаването на други страсти в местата за отдих, като всичко е обобщено така: „О, Мадара, сладка фантастична Мадара, поетически оазис в мръсотията на Ориента!" („O, Madara, süßes phantastisches Madara, poetische Oase im Schmuz des Orients!").

В описването на наслади на тялото, разказът следва немеца, чието изживяване е дотолкова романтично-идеално, дотолкова телесността не може да погълне духовната сближеност с невидимата в мрака жена, че накрая той подарява пръстен, който сестра му му е дала[22], който му е скъп, за да си спомня неизвестната красавица за него, когато той вече е далеч от нея, така както той ще си спомня за нея. Така един до друг застават възможният визуален спомен (защото жената е видяла мъжа) и споменът за нещо въобразено, за нещо загадъчно и останало невидяно в мрака, защото след екстатиката на сливането на телата,

[22] В края на романа жената ще се обозначи именно чрез този пръстен, ще се яви, носейки на ръце неговото дете.

двамата остават прегърнати, разговарящи и любещи се чрез думите. В този смисъл е симптоматично френското отношение към прекарана-та в Мадара нощ и заявеното желание на капитан Депюи да предложи, „напук на всяка цензура, едно съблазнително описание в *Moniteur*“ , за да добави след това, че те са „истински дяволски жени, пред тях една парижка гризетка е обикновена весталка“.

Несъмнено тук заработват стереотипите, свързани с представите за „френското“ и „немското“ отнасяне към света, разполагането на мъжете в непознатия свят и т.н., но за това вече стана дума. Не случайно героят немец е сериозен, любознателен и чувствителен, а французинът е лекомислен, своенравен и разгулен. Но тези общи характеристики на исторически формиралите се стереотипи са изследвани неведнократно.

Напуснали Мадара, героите се връщат не само към своя път към Шумен, но и към историята на Ибрахим и разпитват кираджията Пазван какво е научил в селото, а той показва писмо и ковчеже, които покойната жена е оставила за него. Самото писмо е датирано „на петия ден на месец зилкадé в година хиляда двеста шестдесет и девета“ („Am fünften Tage des Monats Zilkadé, im Jahre Zwölfhundertundneunundsechszig“), а под линия е посочено – „1 юли 1853“ – и започва по следния начин: „До Пазван, кираджията, българин и навеки проклет християнин!“ и указва как да се постъпи с наследството и т.н.

Така персонажите на Гьодше оформят подредеността на света, съграждат образ на ориенталските Балкани, а европейците биват омагьосани не само от словото на изтока, но и от източните, някои останали невидими, красавици.

И в това отношение страниците на главата „Мадара“ са показателни за образа, който популярната литература на западна Европа може да предлага на своя читател – образ на определен тип културна единеност на различностите в рамките на всекидневното; на преодоляване, маргинализиране или неотчитане на/несъобразяване с явно много съществени (тъй като биват непрестанно напомняни и дори подчертавани) противопоставяния; на постигната хармоничност извън социалната регулираност, защото персонажите са „отвъд“, в Балкана, странно събрани, пъстро групирани в композицията на описаното, а това може да бъде пъстротата, притъпяваща остротата на погледа и възможността му да проникне в дълбините на източния живот. Защото тази единеност и повърхностна оцелостеност явно е функционално удобна в приключеския роман или в политическия трилър, но от друга страна, литератури като българската, например, настояват на подчертаването на несмесваемостта, на невзаимопроникваемостта на културите, те

работят за разподобяване, като фундамент на себеопазването. А доста често (без да абсолютизирам с някакво „винаги“) погледът отвън и погледът отвътре не само имат различни перспективи, но и виждат съвсем различни неща.

АННА АЛЕКСИЕВА

(Анти)романтически реплики на/за Възраждането

В този текст ще разгледам някои литературноисторически рефлексии върху романтизма през Възраждането, търсейки отговор на въпроса какво активизира тяхната антитетичност, очевидната им идеологическа несъвместимост, водеща до сериозна разколебаност и убегливост на българския романтически дискурс.

Всъщност, неговият дебют през 40-те години на XIX век в поезията на Н. Геров, П. Р. Славейков и Д. Чинтулов изглежда многообещаващо, най-вече защото се свързва с налагането или предчувствието на тенденции, които впоследствие ще се окажат продуктивни за българското литературно развитие. Линията на сантиментално-романтическата меланхолност, откриваема в немалко текстове на Н. Геров и П. Р. Славейков, в които прозира образът на кахърния влюбен, всякога съзерцателен, угнетен, пред прага на смъртта („На света меланхолно живеях, / от дете в пелени / и до тез младини, / на тъга всякий ден, / всякий ден нажален / пред смъртта за живот не милеях..."[1]) по-късно ще стане емблематична за естетическите конвенции на модернизма от края на XIX и началото на XX век. Линията на революционната романтика, макар и да не получава подобаваща публичност по времето на Д. Чинтулов, Н. Геров и П. Р. Славейков, тъй като бунтовните им песни остават в ръкописи, по-късно се разгръща в творчеството на Г. Раковски, Ст. Стамболов, Хр. Ботев и др. Пак през 40-те години на XIX век, под влияние най-вече на руската романтическа поезия, у нас се въвеждат и утвърждават нови жанрови форми (например поемата или модният за времето жанр на посвещението, който веднага предизвиква асоциации с текстове на Пушкин и Лермонтов); извършват се сериозни трансформации в плана на израза (битово-патриархалната лексика например отстъпва място на нова куртоазно-ритуална стилистика); въвежда се ново стихосложение – силаботоническото, което започва да се конкурира, а постепен-

[1] **Славейков**, П. Р. Сълза. // *Смесна китка или годишно периодическо списание*. Букурещ, 1852, с. 134.

но и измества по-разпространения до този момент неметричен стих[2]. През следващите десетилетия се появяват и издържани в романтически дух теоретизации относно „отличителните свойства на поета"[3], който се разпознава по своя „поетический гений", „висока чувствителност и дивно въображение", а също и по ненадминатия си „поетический ентусиазъм (възторг, изстъпление), който отвлича поета от моя свят и го занася в сферата на идеала, дето той намира извора на поетическите идеи"[4].

През 60-те и 70-те години на XIX век в областта на драматургията, като причастен към романтическото, би могъл да се мисли вкусът към неочакваните обрати, силните страсти, изображенията на миналото („Иванку, убиецът на Асеня I" или историческите драми на Д. Войников). За знаци на сантиментално-романтическата рефлексия в полето на белетристиката обикновено се посочват авантюрните елементи, патетичната реторика („Нещастна фамилия"), гробищната атмосфера (обгръщаща например началото на повестта „Злочеста Кръстинка", което вплита в тягостна заедност порутената стара църква, призрачните гробове и стърчащите над тях камъни – „почернели, позеленели, ощърбени"[5]), усещането за трагична съдбовност (маркирало дори заглавията на отделните глави в „Изгубена Станка" – „Жално писмо", „Тъжовни минути", „Над майчин гроб", „Пет гроба", „Злочестите", „Три жертви", „Надгробно слово" и т.н.), обръщането към фигурата на съпреживяващия, чувствителен читател (на когото в „Ученик и благодетели", да кажем, се задават въпроси от типа на „Като си си помислял това, читателю, ти с глас си заплакал, нали?"[6]).

Тези естетически модели се утвърждават не без връзка с някои преводни и побългарени текстове, вписани до голяма степен в режима на романтическото. Разбира се, поради липса на канон, на усет за йерархичност на литературните стойности, текстовете на автори от равнището на Бернарден дьо Сен Пиер и Кристоф Шмид се оказват предпочитани за

---

[2] Според Рая Кунчева, при неметричния стих „сричковата дължина варира, а определители на стиха са графичното изграждане на отделния ред и съседната граматична рима" (**Кунчева**, Р. Стихът като възможност за избор. С., УИ „Св. Климент Охридски", 1988, с. 12.).

[3] **Войников**, Д. Ръководство за словесност. // Българска възрожденска критика. С., Наука и изкуство, 1981, с. 353.

[4] **Войников**, Д. „Черен арап и хайдут Сидер". Героическа епопея от г-на Н. К. // Българска възрожденска критика. С., Наука и изкуство, 1981, с. 111.

[5] **Блъсков**, Ил. Злочеста Кръстинка. // Избрани произведения. Т. II. Хемус. С., 1940, с. 3.

[6] **Друмев**, В. Ученик и благодетели, или чуждото си е все чуждо. // **Друмев**, В. Художествено творчество. Критика. С., Български писател, 1976, с. 229.

превод. Постепенно обаче, ведно с интереса към „Изгубеное дете“, „Любовник, или неговите в Цариград от любов приключения“, „Павел и Виргиния“ и т.н., се забелязва и обръщане към творчеството на Пушкин, Лермонтов, В. Юго, Ал. Дюма, Шилер, Хайне, Байрон, Е. По и др. Както изглежда, произведенията на превежданите автори са били в състояние на разколебават границите между фикция и реалност, да провокират следване на литературни модели, идентифициране с определени романтически герои. „Пловдивските търговци – пише Л. Каравелов в „Записки за България и за Българите“ – са се пленили от премъдростта на французките нравоописатели до такава степен, щото всеки из тях избрал по един от романтическите херои и присвоява името му. Така например синът на „стария разбойник“ Гюмюш-Герданът се нарекъл Монте Кристо, синът на Димитрака – Хенрих IV, кокона Маньонка – Кралица Марго и т.н. Стараели се да подражават на своите оригинали“[7].

През 1852 г. в „Смесна китка“ на П. Р. Славейков е поместен превод „Из Оссияна“, като насочването към подобен текст, последвано по-късно и от изобретяване на български мистификационен модел („Веда Словена“), опитващ се да възмезди „незавършеността“ на развоя, да генерира минало, което по една или друга причина не се е състояло, до голяма степен е индикация за принадлежност към движението на романтическия национализъм, обхванало Европа след средата на XVIII век. Известно е, че тогава, най-вече под немско интелектуално влияние и концепцията на Хердер за „народния дух“, чиято неповторимост може да бъде (пре)открита в народното творчество, се задейства романтическият копнеж по възстановяване и съживяване на реликвите от миналото. В случаите, когато тези реликви са неналични, те биват изфабрикувани, изведени от резервоара на културната памет и вплетени в процеса по изковаване на съгласувана национална митология и символика. В този процес охотно участват историческите дисциплини, чиято главна задача на българска почва се състои в това, „да узнай ученият свят, че българи са първи и най-стари жители в Европа“[8], че те „еще преди кръщения си знаели да пишат и четат“[9], докато другите (европейски) народи „били са (...) съвсем безкнижници“[10]. В помощ на историята работи и етно-

---

[7] **Каравелов**, Л. Записки за България и за българите. // Събрани съчинения в девет тома. Т. IV. С., Български писател, 1966, с. 466.

[8] **Раковски**, Г. Ст. Кратко разсъждение върху тъмние и лъжовние начала на коих е основана стара повесност всех европейских народов. // Съчинения в четири тома. Т. IV. С., Български писател, 1988, с. 143.

[9] **Раковски**, Г. Ст. Отговор на богословская гръцка брошура. // Съчинения в четири тома. Т. III. С., Български писател, 1984, с. 257.

[10] **Раковски**, Г. Ст. Горский пътник. Повествителен спев. // Съчинения в четири тома. Т.

графията, която също съдейства за моделирането на древния облик на общността, акцентувайки върху „уникалната“ ѝ идентичност. „Неповторимостта“ на българското може да бъде разчетена в народните носии, обреди, годишни празници и особено в словесния фолклор, смята Л. Каравелов, достигайки до извода, че „две книги имаме за светът и само из тия книги можем да изучим народният си език, народът си, неговата история и неговият дух – тия книги са безценните сборници от народни песни, които са събрани от Миладинова и Верковича“[11]. Разбира се, освен модела *translatio* (осъществен в истински ценната според Каравелов дейност по събиране и класифициране на културното наследство), романтическата възхита от миналото поражда и тенденцията *imitatio*, която води до съзнателно подражание на старината, до заимстване на мотиви, образи и стилистики от авторитетния образец. С тази тенденция може да бъде обяснен плеоназменият, нарочно архаизиран дискурс на Раковски, който би трябвало да създаде усещане за приемственост с „високата“ старобългарска традиция. В този план могат да се мислят и стилизациите на К. Миладинов, някои от текстовете на Р. Жинзифов и Н. Козлев, които се стремят да заявят принадлежност към народнопесенния модел.

Романтическият ентусиазъм, който съпровожда опитите за систематизиране, (ре)конструиране и уподобяване на старината, обикновено се редува с контрастното, но също така романтическо усещане за носталгия, предизвикана от печалния облик на западащите артефакти от миналото. Реликвите на т. нар. народна култура, средновековните здания и ръкописи, носещи все още знаците на някогашното българско величие, са подложени на разпад, предизвикан в немалко случаи от безмилостния ход на времето („люто и всесъкрушително (...) на световния дела вредително!“[12] в представите на Г. Раковски), но много по-често от враждебни похищения, мислени като особено пагубни за културното наследство („Градове и цветуща селища / турци от азийски пустини / в черни притвориха гробища!“[13]). Мотивът за руините, така обикнат от лириката на западния (пред)романтизъм, у нас се вплита в една устойчива поетическа схема, според която вечер, на лунна светлина

I. С., Български писател, 1983, с. 232.

[11] **Каравелов**, Л. „Новобългарска сбирка“ от Райка Жинзифова. // Българска възрожденска критика. С., Наука и изкуство, 1981, с. 90–91.

[12] **Раковски**, Г. Ст. Ах ти, време... // Съчинения в четири тома. Т. I. С., Български писател, 1983, с. 435.

[13] **Раковски**, Г. Ст. Горский пътник..., с. 265.

(„и този вечер, о светликава луна...“[14]), обзет от непреодолима печал („душевно много наскърбен“[15], „отчаян (...) разля се в сърдце мое черноязлъчна влага“[16]), лирическият субект се отправя към рушащите се руини, които събуждат „спомена“ за някогашната свободна държава и се явяват убежище, алтернатива на неприемливото настояще („Смисли за тази Трапезица, / за този старий, наший град, / той българска е бил столица, / и скрива прадедния прах!“[17]). Вглеждайки се в умиращите артефакти, лирическият говорител се опитва да сътвори памет за националното минало, да превърне пейзажните особености в мнемотопи, руините – в паметници на идентичността.

Поривът за съживяване на старината, за възкресяване на културното наследство, на „народната култура“ (която за П. Бурдийо иначе е проблематичен конструкт, „мътна работа“[18]) обикновено прераства в движение за преначертаване на геополитическата карта. Неслучайно романтическият мемориален изблик, обхванал интелектуалния елит на Възраждането, прелива в желание за революционни действия, чиято цел е промяна на политическото статукво. Идеята за бунтовна активност с трайни политически последици е откроима още в лириката от 40-те години на XIX век (в песните на Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков), когато обаче попада в рамките на една имплицитна, „тайна“ публичност, докато споменатата лирика остава в ръкопис. Так през този период бунтовната реторика неизменно маркира бъдеща модалност, пожеланост, проектираност в предстоящето, но не и „станалост“ (затова и Чинтуловото възвание „Стани, стани, юнак балкански“ има характера на агитация, на очакване за *предстоящо* пробуждане). През 60- и 70-те години на XIX век бунтовният дискурс вече работи в режима на сегашността („Аз *вече* пушка нарамих / и на глас тичам народен...“) и се вплита в една характерна героична ритуалност (включваща например такива драматични жестове като вдигането на „кървава напивка“ насред бурята-революция или себеразрушителни изявления от типа „Без страх от турчина комита съм (...) / правдата си да диря излязох, / въ-

---

[14] **Славейков**, П. Р. И този вечер, о светликава луна... // *Смесна китка или годишно периодическо списание*. Букурещ, 1852, с. 129.

[15] **Чинтулов**, Д. Възпоменание. // Стани, стани, юнак балкански. Стихотворения, речи, писма, спомени за Добри Чинтулов. С., Български писател, 1986, с. 13.

[16] **Раковски**, Г. Ст. Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца българина в лет 1853. // Съчинения в четири тома. Т. I. С., Български писател, 1983, с. 423.

[17] **Чинтулов**, Д. Възпоменание..., с. 14.

[18] **Бурдийо**, П. Казани неща. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, с. 159.

жето на врата си сам метнах!“[19]), която по-късно ще бъде назована революционен романтизъм.

Разбира се, не бива да се мисли, че 60-те и 70-те години на XIX век, при все че фигурират в културната памет като „бунтовни десетилетия“, протичат единствено под знака на революционния ентусиазъм. В немалко текстове от този период се забелязва дистанциране от революционната идеология в посока на някакви, да кажем, просветителски пристрастия, както се вижда от следната програмна статия на списание „Читалище“ от 1870 г.: „Оръжие, оръжие“ известява ни се, че викали пламенни някъде разпалени патриоти, на които милото Отечество се намервало в критическо положение. „Книги, книги“ викат и трябва да викат от всяка страна на Отечеството ни любителите на просвещението. Сладък глас и утешителен за един народ, който си върши тъй тихо и тъй законно общественото си възраждане чрез науката!“[20].

Модусът на романтическото бунтовно говорене обаче, първоначално в текстовете на емиграционния интелектуален елит, а после и в следосвобожденските йерархизации на културните стойности, придобива характеристиките на престижен дискурс. Романтическата радикалност, изразена в екстремни действия и екстазни нагони към отвъдното, бива разчетена като идеологически коректна, а формулата „свобода или смърт“, решена по-скоро като „свобода *и* смърт юнашка“, се превръща във висока мяра за национално достойнство.

Други аспекти на романтическия модел обаче, схващани като антитетични на революционната сюблимност, биват подложени на унищожителни критики и дидактични заклеймявания. Очевидно е, че част от тези критики идват от страната на един също романтически режим на говорене, който обаче, съобразявайки се с новосформираните зони на каноничното, залага на бунтовните обертонове и се дистанцира от любовно-сантименталните. Така Вазов заявява решителна готовност да отхвърли романтическите „песни любовни, тихи, безгрижни“, за да адмирира революционно-ангажираните (но пак романтически) запявания („ази ще пея песни свободни“[21]).

В други случаи антиромантическият дискурс е активиран от все по-налагащия се реалистичен уклон, от изискването за миметизъм, според което „сичките творения, които не са верни на естеството и на

---

[19] **Бачо Киро** (Петров), Аз един Бачо Киро съм... // Българска възрожденска поезия. С., Български писател, 1980, с. 459.

[20] Обявление. *Читалище*, 01 октомври 1870, бр. 1.

[21] **Вазов**, И. Новонагласената гусла. // Съчинения. Т. I. Стихотворения. С., АИ „Проф. Марин Дринов“, 1995, с. 25.

действителността, трябва да бъдат чужди за нас“[22]. Дискредитира се въображаемото и фантазменото, илюзорността в литературата, като особено опасни са ситуациите, когато „лъжата преминава от романите в живота“[23] и театрализира, изкривява гротескно бита[24]. При това този бит трябва да бъде изобразяван не чрез предпочитаните от романтиците непознати и екзотични реалии, а чрез традиционните знаци на родното, защото „колкото по-естествено и по-вярно е изобразен българският живот, толкова повече е по-съвършено и по-драгоценно и самото литературно произведение“[25]. Антиромантическите реплики са особено чуваеми по отношение на определени поведенчески модели, припознати като „блудкави преструвки“, като „маймунства“, които с драстичната си маниерност и неестественост са „направили живота на една комедия“[26]. Сантиментално-романтическият уклон, твърдят определени критически възрожденски езици, е ирелевантен на българското, подрива неговите идентичностни устои, деформира традиционния етичен порядък, вменява нови, неприемливи роли и проповядва бягство от действителността, което по-същество е бягство от делото, от обществено-политическите ангажименти. Ето защо в десетилетията около Освобождението произведенията, странящи от модела *vita activa* в посока на една по-контемплативна версия на романтическия модел, преобладаващо биват поместени в полето на идеологически и естетически неприемливото.

---

[22] **Икономов**, Т. Поезията на природата и нашите нужди. // Българска възрожденска критика. С., Наука и изкуство, 1981, с. 186.

[23] Пак там, с. 187.

[24] Прекрачването на границите между литературата и живота е особено свойствено за жените, смята Т. Икономов, но като цяло залитането по „един живот фантастически“, усвояването на зловредните модели, които романтическата литература предлага, се е превърнало в масова практика:
„За да възпява героини с тънки кръстове и с високи ръстове, като *южните топли* (курс. навсякъде е от Т. И.), лъжливата поезия е докарала работата до там, щото сичките са повярвали в хубостта на тънките кръстове и сички са почнали да търсят тези кръстове. Жените си исхабиха здравието и потомството, за да добият тънчини с пристягания. Естественото устройство не е добро за тези фантазери и трябва непременно да се промени чрез усакатяване. От същото място е излязло и предпочитането на малките нозе, които са също един сакатлък, когато са достигнани до неестествен начин. Но най-смешното от подобните мнения е мнението, че бледният цвят на лицето и пусталината са знак на умствени достоинства и на умственно работяние. Никой не е смеял да се яви в обществото с росно и кръвено лице, без да спечели името *селянин* или *дебеляк*. Секий се мъчил да се направи бледен, за да рекат за него, че работи с ума си и е человек, който мисли; макар за тая жълтина да е нужно да се пие оцет, или да се кади с треви и бурени“. (**Икономов**, Т. Поезията..., с. 187).

[25] **Каравелов**, Л. Опишете действителния живот. // Българска възрожденска критика. С., Наука и изкуство, 1981, с. 176.

[26] **Икономов**, Т. Поезията..., с. 187–188.

Антиромантическите реплики, разбира се, не са българско изобретение, както настоява студията на Боян Пенев „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“, която се спира обстойно на немалко критически (предимно френски) гледни точки, според които романтизмът е „болест на самотността“, която „руши човешката личност“, „парализира способността за мислене“ и като цяло е плод на една „патологична психика“[27]. Окачествявайки подобни позиции като „твърде повърхностни наблюдения и пристрастни схващания“[28], Б. Пенев разглежда романтизма не като доктрина, а като темперамент, като „особена чувствителност“, която от сферата на личностните преживявания преминава в литературата. Макар в разбиранията на изследователя славянските версии на романтизма да фигурират като отражения на авторитетния западноцентристки романтически модел, макар говоренето за тях да е предимно говорене за „подражания“, „влияния“ и „въздействия“, те имат собствена ценност, защото постепенно се ориентират към изобразяване на регионални специфики и местни сюжети. Проявявайки предпазливост по отношение на едностранчиво причисляване на даден автор към определени направления и литературни школи, в други свои изследвания Б. Пенев все пак говори за елементи на романтически историзъм в съчиненията на Паисий и йеросхимонах Спиридон, за сантиментализъм в ранната поезия на П. Р. Славейков, за биографична изключителност при Раковски, чиято романтическа мисъл „не знае граница – носи се волно в стари и нови светове, навред открива следи на минала, забравена слава (...), губи се в страшни фантазии, превръща историята в легенда, в мит“[29].

Възгледите на Б. Пенев в известна степен са репрезентативни за начина, по който литературноисторическите изследвания до 40-те години на XX век осмислят спецификата на романтическия модел. Всъщност, още през 90-те години на XIX век, след като е заклеймила тяснопатриотичната нагласа на възрожденските интелектуалци (която влиза в противоречие с изискването за универсалност на изкуството), естетическата програма на кръга „Мисъл“ реабилитира определени техни търсения, в които прозира спецификата на романтическото – например интересът към фолклора или предпочитанието към недостижимите, извънмерни фигури (емблема за които е тази на Ботев, защото „живот

[27] **Пенев**, Б. Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури. // Год. СДУ, Ист.-фил. ф-т, т. 34, 1938, с. 19.

[28] Пак там, с. 22.

[29] **Пенев**, Б. Българската литература. Кратък исторически преглед. С., Хемус, 1945, с. 161.

и поезия у него са едно“[30]). През следващите десетилетия романтическият модел е включван (успешно или не) в периодизационни схеми и типологии, сред които може да се открои литературната история на Божан Ангелов, който разглежда почти цялата възрожденска литература под знака на романтизма, като я вмества в главите „Начало на нашата политическа и книжовна романтика върху почвата на историография, езикознание и фолклор“ и „Разцвет на българската политическа и литературна романтика“[31]. Българското възраждане е плътно свързано с Романтизма и в разбирането на Ал. Филипов, който обръща специално внимание на т. нар. „народностна идея“ и на романтическия историзъм в делото на Паисий Хилендарски, припознавайки ги за важни съставки на романтическия модел[32]. В своята „Българска литература (1880–1930)“, обособявайки книжовната продукция по направления (романтизъм, реализъм, новоромантизъм, символизъм), Ив. Радославов вижда проявленията на романтизма в творчеството и личността на Раковски („безогледния революционер и без остатък романтик“[33]); на П. Р. Славейков („дух романтичен, стремящ се към звездите, не взирайки се в почвата под краката“[34]); разбира се, в „оригинално[то] и самобитно (...) Ботево вдъхновение[35]“. А след Освобождението – в произведенията на Вазов и К. Величков, формирали се под „влиянието на французите“[36] и техния романтизъм; в текстовете на авторите от кръга „Мисъл“, включени в графата „новоромантизъм“, който не е някакво отклонение от разглежданата стилова формация, а само друга нейна версия с предимно немска генеалогия („Новоромантизмът се пои от същите източници на вдъхновение, само че у Вазов това бяха французите като Юго и Ламартина, а у представителите на новоромантизма – немците: Шилер, Бюргер, Айхендорф и поетът на „късната“ романтика Хайне“[37]).

В годините след края на Втората световна война, белязани със знака на тоталитаризма, литературната критика е на мнение, че буржоаз-

---

[30] **Славейков**, П. П. Българската поезия. Електронно издателство LiterNet, 07.01.2002. http://liternet.bg/publish4/ppslaveikov/kritika/poezia.htm.

[31] **Ангелов**, Б. Българска литература. Част II. Исторически очерк на новата българска литература от Паисия до днес. С., Печатница „Едисон“, 1923.

[32] **Филипов**, Ал. Учител на национално съзнание. // *Отец Паисий*. 6, 1933, № 8–9.

[33] **Радославов**, Ив. Българска литература (1880–1930). С., 1935. Цит. по трето допълнено издание. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 18.

[34] Пак там, с. 19.

[35] Пак там, с. 21.

[36] Пак там, с. 30.

[37] Пак там, с. 80.

ната наука неоснователно преувеличава ролята на романтизма, манипулативно хиперболизира ценността му за българския литературен процес. През разглеждания период социалистическият реализъм се налага като универсален изобразителен метод, според който изкуството трябва да отразява „формите на самия живот", да има познавателна функция, която, разбира се, клони към комунистическото познание, да представя задължително положителни герои, които по пътя на превъзпитанието постепенно формират своя правилен комунистически мироглед, за разлика от буржоазните си антиподи, които всякога са идеологически неприемливи, поради което биват разобличавани и наказвани. Без съмнение антимиметичната природа на романтизма, неговата субективност и прицеленост към фантазното се разчита като империалистическа упадъчност, от която литературата трябва своевременно да се дистанцира.

Първият пробив в наложения антиромантически дискурс се осъществява през 1957 г., когато в СССР се провежда дискусия по въпросите на реализма, на която се утвърждава разбирането, че макар и да крие несъмнени недостатъци, романтическият художествен метод не бива да бъде подценяван, защото подготвя появата, разчиства пътя на реалистичното направление[38]. Легитимирането на романтизма чрез реализма се използва като стратегия за относително необезпокоявано, но и винаги премерено говорене за спецификата на низвергнатото литературно направление. В първия български опит за неговото реабилитиране – студията на Петър Динеков „Проблемът за романтизма в българската литература до Освобождението", излязла година след споменатата дискусия, например се казва, че „ако трябва да се говори за литературно направление с трайно значение, това е реализмът, (...) от друга страна, реализмът на нашата революционна литература не може напълно да се разбере и вярно да се характеризира, без да се държи сметка за революционната романтика като важна негова съставка"[39]. Така, чрез реторически отиграния подход да утвърждава едно, а в крайна сметка да говори обстойно за друго, студията на П. Динеков някак

[38] След тази дискусия, следвайки убеждението на съветските си колеги, че „романтическото изображение е една от формите на утвърждаване на истината на социализма" (*История русской советской литературы*, т. I, М., 1958, с. 43), сам Тодор Павлов отбелязва, че „не е изключено дори в СССР и други социалистически страни отделни автори, било в даден период от своето творческо развитие, било в цялото си творчество, да се окажат романтици, т.е. да стоят на позициите на романтизма и особено на прогресивния романтизъм" (Вж. **Павлов**, Т. Реализъм и романтизъм. // *Народна култура*, 1958, бр. 27 и бр. 29).

[39] **Динеков**, П. Проблемът за романтизма в българската литература до Освобождението. // Възрожденски писатели. С., „Захарий Стоянов", 2007, с. 99–100.

успява да открои романтическите тенденции в българската доосвобожденска литература, видени през аспектите на историзма, идеализацията на миналото и революционния уклон, през някои прославянски, фолклористични и мистификационни търсения, през спецификата на определени проторомантически явления като сантиментализма, през славянски аналогии, критически рефлексии, а също и контраотговори на романтическия ентусиазъм. Прави впечатление стремежът непременно да се изтъкне „прогресивният характер" на българския романтизъм, проектиран в националноосвободителните импулси срещу „феодалнокрепостническия строй и чуждото иго", в характера на романтическия герой – „преди всичко хайдутин", чужд на байроновските индивидуалистични типажи, в „бодро[то] оптимистично настроение"[40] на родните романтически творби, непознаващи реакционния песимизъм и меланхолност. Така, удържайки докрай дискурса на идеологическата коректност, текстът на П. Динеков все пак успява детайлно да открои определени аспекти от спецификата на едно проблематично културно явление, което през разглеждания период или е заклеймявано като морално опасно, или е маргинализирано, подложено на постъпателно обеззначаване.

Още по-ентусиазиран в решимостта си да реабилитира направлението, пренареждайки канони и йерархии, е Кръстьо Генов, който в книгата си „Романтизмът в българската литература", появила се през 1968 г., отбелязва, че разглежданият художествен метод пръв издига „глас на отрицание и протест срещу капиталистическата експлоатация и потисничество, родени от лоното на налагащия своето господство буржоазен строй"[41]. Разбира се, в своя консервативно-реакционен вариант, смята авторът, романтизмът се характеризира с пасивност и съзерцателност, с натраплива склонност към всичко старинно и, което е още по-неуместно, към всичко средновековно; с вкус към индивидуалистична затвореност и самотност, който в крайна сметка довежда до дистанциране от всякаква социална активност и възжелаване на небитието. Прогресивно-революционният романтизъм, какъвто е българският обаче, се отличава със страстен порив към колективна героика, с идеализиране на миналото, но всякога от перспективата на бъдещето, с оптимистично светоусещане и вкус към „простонародната реч" и култура и, разбира се, с „подчертана насоченост към реалността". Подчертавайки политкоректните аспекти на романтизма, текстът на Кр.

[40] Пак там, с. 118.

[41] **Генов**, Кр. Романтизмът в българската литература. С., Издателство на БАН, 1968, с. 6.

Генов не само че прави опит да се презастрахова срещу възможни методологически упреци, но и придобива увереност да потърси романтически елементи в народното творчество, в старата българска литература, в текстовете на почти всички възрожденски автори от Паисий до ранния Вазов, за да стигне, в заключителната глава на книгата, до разглеждане на т. нар. „социалистическа романтика" в творчеството на В. Андреев, В. Ханчев, А. Босев и др.

Подходът на Кр. Генов среща сериозни възражения по линия на смесването на понятията „романтизъм" (като литературно направление) с „романтика" (като общ белег на човешката менталност, проявяващ се в различни социокултурни ситуации), което в крайна сметка довежда до тезата за „романтизъм без брегове", която редица изследователи като Боян Ничев, Илия Конев, Емил Георгиев и др. намират за исторически неправдоподобна. Изхождайки от разбирането, че патетичните опити за реабилитация на направлението могат да бъдат също толкова неефективни, колкото и целенасочените дискредитиращи усилия, Ванда Смоховска достига до печалната констатация, че „на романтизма у нас не му върви"[42]. Това е така, смята авторката, защото дори и по-благосклонните изследователи мислят романтизма като тенденция, като естетически аспект, а не като пълноценно културно явление. Проблемността е разчетена най-вече като идеологически детерминирана. В твърдението на Смоховска имплицитно се съдържа разбирането, че идеологическият натиск неминуемо проваля, блокира добросъвестността на критическите рефлексии, подчинявайки ги на една официозна нормативност, недопускаща алтернативни дискурси.

Значи ли това, че присъствието на идеологически кодове в даден литературноисторически текст решително намалява информационния му потенциал? Макар и с известна предпазливост, бих отговорила поскоро отрицателно, доколкото лишени от идеологичност литературноисторически построения няма, както няма мислене за направления и периодизационни схеми, освободено от оценъчност. Още повече, че въпреки политкоректната матрица, говоренето за романтическото (дискредитиращо или утвърждаващо, или пък утвърждаващо, преструвайки се, че дискредитира) не прекъсва през целия социалистически период, а през 70-те и 80-те години на XX век, когато се забелязва отчетливо формализиране на идеологическата санкция, се появяват някои теоретични (и претендиращи за фундаменталност) изследвания, засягащи и въпросите на романтизма през Възраждането, като книгата на

[42] **Смоховска**, В. Национално своеобразие на литературата на Българското възраждане. С., ИЦ „Боян Пенев", 2003, с. 137.

Б. Ничев „Увод в южнославянския реализъм", в която романтическият тип изображение се разчита през платоновата концепция за „отражение на отражението", или книгата на Ил. Конев „Литературни взаимоотношения и литературен процес", която предприема компаративистичен и типологичен прочит на романтическите тенденции през XIX век. И двете изследвания, пряко или косвено, са повлияни от книгата на Г. Гачев „Ускоренное развитие литературы", в която цяла глава е посветена на „литературната формация в стадия на чувствителността" и по същество се спира на проявленията на проторомантизма (сантиментализма) в доосвободенската литература.

По всичко личи, че не строгата санкция на партийната критика е основната причина в говоренето за романтическото да се прокрадват определени колебливости, пролуки и липси. Ако беше така, след 1989 г. институционализираната периодизация на българската литература най-сетне би се разгърнала по направления и школи, обособявайки романтизма като отделен период[43]. Вместо това тя се стабилизира като делене на стара, възрожденска и нова литература, тоест запази почти без изменение[44] класификационните си принципи, утвърдени още през 90-те години на XIX век в първия университетски учебник по литературна история на Ал. Теодоров-Балан[45]. Разбира се, не липсваха опити и за изковаване на периодизационни схеми, отчитащи смяната на отделните стилови формации. Пример за подобен подход е книгата на В. Смоховска „Национално своеобразие на литературата на Българското възраждане", в която възрожденският литературен развой е разчетен през спецификата на направленията (както се вижда от отделните глави на текста: „Идеите на Просвещението и позитивизма като основа на но-

---

[43] Впрочем, деленето по направления изглежда съвсем безпроблемно за редица славянски литератури, чиито периодизационни разкази все още се случват чрез преминаване през Средновековие, Ренесанс, Барок, Просвещение, Романтизъм, Реализъм и пр. Съвсем актуално е впечатлението ми от Белградския университет, където имах възможността последователно да се запозная с преподавателя по романтизъм – Мило Ломпар, и с колегата му, водещ лекции по реализъм – Душан Иванич. Устойчивостта на тази типология се запазва и при преподаването на славянски литератури в българските университети, където изпитните конспекти неизменно включват въпроси от типа: „Барок и бароков славизъм", „Просвещение", „Романтизъм – обща характеристика на романтизма при славяните", „Реализъм в славянските литератури" и т.н.

[44] Изменението, както може да се предположи, е вмъкването на т. нар. „възрожденски период", който и в историята на Ал. Теодоров-Балан, и в тази на Б. Пенев фигурира като „нова литература". Веднъж наложен обаче, периодът на Възраждането прояви удивителна устойчивост, удържайки на немалко методологически атаки (вж. напр. **Везенков**, Ал. Очевидно само на пръв поглед: „Българското възраждане" като отделна епоха. // Балканският XIX век. Други прочити. С., Рива, 2006), което отново е знак, че веднъж институционализирано, едно явление е канонично труднопоклатимо.

[45] **Балан**, Ал. Т. Българска литература. Пловдив, 1896.

вото светоусещане", „Сантиментализмът на българска почва", „Има ли романтизъм в литературата на Българското възраждане?", „Романтик ли е Ботев", „Реализмът в литературата на Българското възраждане" и т.н.); или книгата на Св. Игов „История на българската литература", която също дели възрожденското време на „Просвещение", „Романтизъм" и „Реализъм", като в графата „Романтизъм" включва автори като Г. Раковски, Н. Геров, Д. Чинтулов, П. Р. Славейков и др.

Тези подходи обаче по-скоро не получиха подобаваща канонична легитимация. Както отбелязва Св. Игов, дали „поради своеобразието на националното културно-историческо развитие", или „поради известен национален литературоведски изолационизъм – българската литературна наука още не се осмелява да обособи Просвещението и Романтизма като двата главни последователни етапа в литературното развитие през Възраждането. Дори когато някои изследователи подчертават наличието на Просвещение (Ил. Конев) или Романтизъм (Кр. Генов) в българската литература, тези концепции и когато имат обоснован научен характер (Ил. Конев), не се вписват в общата периодизационна схема и историческа картина на българския литературен процес"[46].

Тези концепции, бих продължила, не се превръщат в представителен разказ за българското литературно развитие, защото срещат сериозна съпротива от една друга (а както изглежда, и по-институционализирана) гледна точка, която отказва да мисли родния литературен развой като смяна на направления и школи, а по отношение на романтизма предпочита да говори за неналичност и отсъствие, отколкото за разгърнатост и обособеност като естетическа формация. Тази гледна точка, която впрочем прозира в повечето изследователски позиции, най-отчетливо е формулирана в „Тезиси по история на новата българска литература" от Н. Георгиев, който твърди, че „през XIX век българската литература не минава през класицизъм, сантиментализъм и романтизъм нито ускорено, нито с нормална скорост – през тях тя изобщо не минава", че „приликите на някои групи творби с едно или друго направление не означават, че то е действало и се е осъществило като разностранната идейно-художествена категория, каквото е направлението"[47]. Тази концепция изключва вписването на романтическото в периодизационни схеми, канони и типологии и макар колебливо да допуска наличието на известни романтически елементи, тенденции

---

[46] **Игов**, Св. История на българската литература. С., Сиела, 2001, с. 191.

[47] **Георгиев**, Н. Тезиси по история на новата българска литература. // Мнения и съмнения. По дирите на едно литературоведско чергарство. С., Литературен вестник, 1999, с. 395.

и нюанси в литературния развой, отрича разгръщането им в цялостна естетическа и идеологическа парадигма, очевидно откроима в други европейски и славянски културни традиции.

Както се вижда, „на романтизма у нас не му върви", най-вече заради разполовеността му между очертаните антитетични изследователски позиции. Едната (мислеща развоя като история на стиловите формации) изисква преводимост на литературното развитие, съпоставимост с други европейски / славянски литератури (не случайно привържениците ѝ са предимно слависти), съизмеримост с някакъв гранд наратив, който безпроблемно легитимира претенцията и „ние" да имаме свой романтизъм, реализъм и пр. Другата позиция (неприемаща литературноисторическа периодизация по направления) изглежда постулира автономия на националното развитие, клони към идеята за невписаност в някакви универсални схеми и културни типологии и като следствие от пропагандираната непомерност и различност се отказва от възможността да имаме и „ние" романтизъм, реализъм и т.н. И двете тенденции съдържат потенциала за разгръщане в по-крайни, по-драстични версии, които в първия случай могат да прераснат в неудовлетвореност от периодизационни изоставания, да се развият в концепция за ускорено развитие и наваксване спрямо даден еталонен модел; а във втория случай, хипотетично, да се радикализират в определена конспиративна насока, съзираща насилственост в причисляването към подобни образцови (хегелиански, европоцентрични, славяноцентрични и пр.) схеми и като последица от това – неизбежно посегателство срещу самобитността на родното.

Разбира се, най-обнадеждаващо би изглеждало усилието да се конструира такава „литературна история, която нито се разтваря в своята „световна" версия, изтривайки всички различия, нито се отказва от идеята за сравнимост и съпоставимост"[48]. Доколкото обаче изковаването на подобна история е все още в рамките на някаква утопичност, на проектираност в предстоящето, на българския романтизъм не му остава друго, освен да продължи да бъде разполовен между своите „про" и „анти" реплики.

[48] **Кьосев**, Ал. Да мислим без периоди. // Индигото на Гьоте. С., Фигура. 2008, с. 285.

НЕДКА КАПРАЛОВА

Библейските антропогонични митове: симетрия и инверсия

Проблемът за женското познание и особеното наказание, наложено на жените за неговото притежаване, е специален обект на книга I *Битие* от Библията. Със самото си начало свещеният за християните текст поставя този проблем и това със сигурност не може да е случайно.

Специалистите отдавна са обърнали внимание на факта, че в *Битие* са разказани два антропогонични мита и точно те са обект на моя интерес.

Тези митове са обект на непрестанни изследвания. Що се отнася до хронологичното им определяне, в науката са застъпени две гледни точки. Според Милена Кирова, която обобщава направеното преди нея,

> по-старият (по-рано създаденият) от тях е втори по място. Той започва във Втора и продължава в Трета глава на Битие. Обикновено се нарича *яхвистка* (по името, с което текстът нарича Бог – Йахве) версия, разказана на фолклорен език и със стиловите особености на етиологичните легенди. Много учени предполагат, че е създаден между X и IX век пр. Хр., може би по времето на Давид и Соломон. Другият текст е доста по-късен, сътворен между V и IV век пр. Хр., най-вероятно след периода на Вавилонското заточение. Нарича се *елохистки* (от употребата на думата Елохим за Бог). Приписва се на автора, условно назован *елохист*, или група свещеници теолози, които работят по написването и компилирането на библейския текст. В този разказ (1:26–29) Бог създава човека на шестия ден, след всички други аспекти на Сътворението. Тук мъжът и жената се появяват едновременно, из една обща проява на творческия импулс: „И сътвори Бог човека по Свой образ, по Божий образ го сътвори; мъж и жена ги сътвори".

За Милена Кирова, основавайки се на първия мит, е очевиден „егалитарният характер на Сътворението по отношение на половата различност между първите хора: те се появяват не само едновременно, но и напълно еднакви"[1]. Като приемам напълно това твърдение, ще си позволя да не се съглася с хронологията на възникване на двата мита. Според мен, и в това

[1] **Кирова**, М. Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария завет. С., УИ „Св. Климент Охридски", Стигмати, 2005, с. 25.

отношение се присъединявам към мнението на Макс Вебер[2] (и други изследователи), първият, елохистският мит, е по-стар, а вторият е от времето след заточението на еврейския народ. Основание за това твърдение ми дава именно подчертано равнопоставеният характер на сътворението, който съответства на менталност, в която отсъства идеята за мъжко превъзходство – водеща за патриархалния културен модел. От друга страна, този хермафродитен аспект на сътворения човек, разполовен впоследствие на „мъж и жена", е много по-архаичен и е характерен за религиозното мислене от много по-ранен етап. Както посочва М. Кирова, две групи причини обясняват този факт:

> Липсата на женско божество в староеврейския пантеон залага необходимостта Бог да помести в себе си аспекти на двата пола. [...] Първата [причина] има специфика с историко-религиозен характер. В юдейската митология неизбежно се вместват реликти от още по-древно религиозно наследство, за което по принцип се смята, че е имало преобладаващо матерналистична ориентация от времето на късния неолит. От друга страна, тук попадат все още живи мисловни и ритуални практики, свързани с хетеросексуалния характер на божествената природа в съседните митологии на Древния Изток (египетска и асиро-вавилонска например). Втората група причини има по-скоро онтологичен произход. Релацията мъжко-женско е иманентно конструктивна на библейския текст. Тя е част от реда на основополагащите антиномични представи, в които става възможен „естественият" ред на света, т.е. има не само антропогоничен, но и космогоничен характер. Мъжко-и-женско означава „всичко" в архаичното мислене, пълнота на света; в този смисъл единството на двете противоположности представя целостта и съвършенството на космичния ред в неговата завършеност и така се отнася пряко към идеята за божественото[3].

Веднага след този първи мит, в който човекът е създаден равнопоставено като мъж и жена „образ и подобие Божие", следва вторият. В него картината е съвсем различна и такава равнопоставеност не само че липсва, но е заложено йерархизиране на половете.

Внимателният анализ ми позволява да определя двата мита като **симетрични и инверсни**. Първият мит е съвсем кратък (Битие 1:26–29). Но в него трябва да се обърне внимание на няколко момента. Според този мит, Бог създава човека накрая, след като е създал всичко останало – земя, небе, растения и животни. Той го създава по свой образ и подобие: „27. И сътвори Бог човека по Свой образ, по Божий образ го сътвори; мъж и жена ги сътвори". Тук няма никакво противопоставяне мъж/

---

[2] Вж. **Weber**, M. Le judaïsme antique. Paris, Plon, 1970.

[3] **Кирова**, М. Библейската..., с. 26.

жена, напротив, има пълна равнопоставеност. Нещо повече, Бог създава човека, за да бъде господар: „28. И благослови ги Бог, като им рече: плодете се и множете се, пълнете земята и обладайте я и господарувайте над морските риби (и над зверовете), над небесните птици (и над всякакъв добитък, над цялата земя) и над всякакви животни, които пълзят по земята“. И освен че човекът е създаден, за да господарува, за него няма никакви забрани – нито сексуални („плодете се и множете се“), нито хранителни: „29. И рече Бог: ето, давам ви всякаква трева, що дава семе, каквато има по цялата земя, и *всякакво дърво, чийто плод е дървесен и дава семе* (подч. мое – Н. К.) – това ще ви бъде за храна“. Всъщност забрана има, по-точно ограничаване на храната само до растителна. Но няма забрана да се ядат плодовете на конкретно дърво. Точно обратното е във втория антропогоничен мит, с който започва глава 2 на *Битие*. Според този разказ, в началото са създадени само земята и небето: „5. и всякакво полско храсте, което го нямаше още на земята, и всякаква полска трева, що не бе още никнала; защото Господ Бог не пращаше дъжд на земята и нямаше човек, който да я обработва. [...] 7. И създаде Господ Бог човека от земна пръст и вдъхна в лицето му дихание за живот; и стана човекът жива душа“. Важно е да бъде отбелязано, че тук никъде не се споменава, че човекът е създаден по образ и подобие на Бога. Той не е създаден и да господарува, напротив: „15. След това Господ Бог взе човека (когото създаде) и го посели в Едемската градина, да я обработва и да я пази“ – човекът във втория мит е създаден, за да работи, да обработва Божия рай. И веднага следва забраната, свързана с дървото на познанието: „16. И заповяда Господ Бог на човека и рече: от всяко дърво в градината ще ядеш; 17. а от *дървото за познаване добро и зло* (подч. мое – Н. К.), да не ядеш от него; защото в който ден вкусиш от него, бездруго ще умреш“. Тук трябва да отбележа нещо много важно, а именно – забраната да се яде от дървото на доброто и злото е дадена **към мъжа**. По това време, според мита, жената още не е създадена. Следователно, за нея няма такава вербализирана забрана. Това сигурно не е случайно, още повече в контекста на целия досегашен анализ. Може да се допусне, че точно защото за жената няма забрана, змията идва при нея. Но тук в тандема змия – жена се изкушавам да видя отглас от стари представи за връзката на жената с познанието, изобразено като змия. И така, змията изкушава жената в глава 3 на *Битие* така: „4. [...] не, няма да умреме; 5. но Бог знае, че в деня, в който вкусите от тях, ще ви се отворят очите, и *ще бъдете като богове, знаещи добро и зло*“ (подч. мое – Н. К.). Тук ще си позволя да видя в този текст упрек срещу Бога, създал неразумни хора, незнаещи що е добро и зло, а запазил познанието само за себе

си. И ще обърна внимание на факта, че змията изкушава жената, която от своя страна **преценява ползата** от предлаганото ѝ знание и **взема решение**: „6. *Видя* жената, че дървото е добро за ядене и че е приятно за очите и *многожелано, защото дава знание* (подч. мое – Н. К.), взе от плодовете му и яде, *па даде и на мъжа си, та яде и той*“ (подч. мое – Н. К.).

„Змията, пише М. Кирова, е животно с подчертано амбивалентен характер в древните близкоизточни митологии, където може да символизира живота, смъртта, мъдростта, природата, хаоса, плодородието“[4]. И с известна ирония основателно отбелязва, че „въпросът защо змията заговаря жената, а не мъжа, винаги е бил повод за дебати и крайни мнения относно „женската същност“[5]. Интересни и точни са наблюденията на М. Кирова и за връзката между змията, жената (Ева) и библейската екзегетика: „Ако змията е най-комуникативното и най-съобразителното същество, логично е, че ще пожелае с друго „подобно нему“ (поне такъв е принципът, по който Бог създава Ева в 2:18) да общува. Жената, от своя страна, очевидно познава заповедта на Бог, но тя не се задоволява само да я цитира (такава, каквато я срещаме в 2:16–17), а я допълва и конкретизира с фразата „и не се докосвайте до тях“. Това на практика е първият коментар на библейски текст; с Ева започва традицията на библейската екзегетика; можем да я наречем „майка на теологията“. Нека сега да погледнем по-внимателно нейната реакция след думите на змията. Тя вижда, че дървото е добро за ядене, приятно за очите и многожелателно, защото дава знание. В Библията, както и в цялата патриархална традиция, погледът е в привилегировано положение спрямо другите сетива. *Виждам* е синоним на разбирам, вниквам, съзнавам [...] Глаголът отвежда към понятието за истина и към способността на човека да я постигне“[6].

Много проникновен е и коментарът на М. Кирова за смисъла на постъпката на жената, който се чете между редовете на този йерархизиращ половете мит: „Фразата „И видя Бог, че това е добро“ се среща осем пъти само в Първа глава на *Битие* – тя придружава всеки акт на сътворителните усилия. След Йахве Ева е първото същество, което постига познание за смисъла на нещата чрез метафората на погледа – на практика преди още да е изяла плода на познанието. Може да се каже, че жената е „средоточие на потребността от познание“ в природата на земните същества. Може би ненапразно някои изследователи виждат филологическо оправдание на връзката между Бог/Йахве и Ева в лингвис-

[4] Пак там, с. 42.

[5] Пак там.

[6] Пак там, с. 43–44.

тичната близост на техните имена. Ще посоча за пример теорията на френския структурален лингвист Филип Амон. Според тази теория в двете имена се повтаря онова, което може да бъде означено със структуралистичния термин *фонетичен актант*, т.е. „постоянна група от фонеми, отличаваща се със стабилност и повторителност". В нашия случай фонетичен актант е групата hv в имената Yahveh и Hava: „Всеизвестно е, че именуването в библейския текст е много важен сигнификативен жест, който обикновено свързва една конкретна фигура с нейните най-постоянни и характерни качества, а така също и с функциите, които е призвана да изпълнява в даден сюжет".

Следвайки тази напълно основателна логика в анализа, М. Кирова стига до следващото много точно наблюдение:

> Действието, което извършва Ева има четири свързани помежду си аспекта: виждане (спонтанно познание), преценка на възможната употребимост (практическа полза – „добро за ядене"), наслада („приятно за очите" – отделно трябва да обърнем внимание на този пръв естетически акт) и копнеж по знание (усъвършенстване на примитивната „земна" природа). [...] Можем да разберем какво е накарало Елизабет Кейди Стентън, всеизвестната авторка на *Библия за жената* от края на XIX век, да напише: „Непредубеденият читател трябва да бъде впечатлен от храбростта, достойнството и висшата амбиция на жената. Змията не се опитва да я отклони от нейните задължения чрез лъскави скъпоценности, богати дрехи, лукс или наслада, а с обещанието за знание, за мъдростта на боговете. Подобно на Сократ или Платон нейните умения за разговор [...] са блестящи и тя успява да събуди у жената тази силна жажда за знание, която простите удоволствия да събира цветя или да си говори с Адам не успяват да задоволят"[7].

Двата антропогонични мита, с които започва Библията, не само са симетрични и инверсни като структура, но и като внушение, в семантичен план те са във взаимна противопоставеност. Вторият мит поставя жената в по-долна позиция – тя е виновна, че е престъпила забраната, заради нея хората са наказани и т.н. Но дали това наистина е така? Може би по-скоро става въпрос за тълкувателни напластявания, довели до това убеждение, докато непредубеденият съвременен прочит на този текст може да открои други смисли и даде основание за други интерпретации. Основателно М. Кирова коментира въпроса за материала, от който е създадена Ева, така:

> Кой от двата материала изглежда по-ценен? Този, който е „пръст" (думата получава ясни негативни конотации още в следващата глава и още по-

[7] Пак там, с. 45.

вече в по-късни пророчески текстове), или този, който е „плът", обживяна от проявите на Божията благословия? [...] Този глагол „създаде" (2:22) в действителност носи различен смисъл от онова „създаде", което текстът е използвал за появата на Адам (2:7). В първия случай действието на Бог имплицира грънчарска образност, във втория – архитектурен градеж. [...] Възможно е да заключим, че „женското" създание представлява по-висша форма на творчество, защото изисква по-сложен материал и по-диференцирани човешки усилия. Това обаче е само друга интерпретация. По-вероятно е, че текстът има съзнание за известно развитие в усилията на Богатворец и ги успоредява с развитието на това, което познава от човешката еволюция. Във всеки случай създаването на Ева изисква по-комплексни, ако не и по-сложни, усилия поради спецификата на използвания материал (жива плът), необходимостта да се отстрани временно вече създадения Адам и стараението да се получи същество различно и все пак нему подобно[8].

В „грехопадението" жената е активният участник, мъжът е пасивен и не само това, той се оправдава с жената за това, което е извършил. Когато Бог пита Адам: „11. ... кой ти каза, че си гол? Да не би да си ял от дървото, от което ти забраних да ядеш?", мъжът отговаря: „12. [...] жената, която ми даде Ти – тя ми даде от дървото и аз ядох". Напълно основателно М. Кирова определя присъствието на мъжа в сюжетното действие на елохистския мит като „невидимо":

> Той не се „вижда" обаче не защото го няма (като аспект на телесно присъствие), а защото не прави нищо през цялото време, в което Ева извършва комплекс от взаимно свързани действие: рефлексивни, естетически, теологически и т.н. Според това, което четем, без да тълкуваме, Адам остава мълчалив и пасивен наблюдател на ставащото; присъствието му се изчерпва със способността да яде...[9]

От особен интерес в изследването на интересуващата ме проблематика са наказанията, които Господ налага на провинилите се, и особено на жената и на мъжа. „16. На жената рече: ще умножа и преумножа скръбта ти, кога си бременна; с болки ще раждаш деца; и към мъжа си ще тегнеш, и *той ще господарува над тебе* (подч. мое – Н. К.). 17. А на Адама рече: загдето си послушал гласа на жена си и си ял от дървото, за което ти заповядах, като казах: не яж от него, – проклета да е земята поради тебе; с мъка ще се храниш от нея през всички дни на живота си; 18. тръне и бодили ще ти ражда тя; и ще се храниш с полска трева; 19. с пот на лицето си ще ядеш хляба си, докле се върнеш в земята, от която си взет; защото пръст си и в пръст ще се върнеш". Господ наказва

[8] Пак там, с. 36–37.

[9] Пак там, с. 47.

Адам, задето е престъпил заповедта му, и го наказва страшно, при това в наказанието на Адам изрично се казва, че е наказан, защото е послушал жена си и е ял от забраненото дърво. Става очевидно, че тази заповед е била изрична само за Адам. Никъде в наказанието на жената не се казва защо точно е наказана. Но пък нейното наказание е още по-страшно. Не защото ще ражда децата си в болка. По-страшното е, че мъжът ѝ ще господарува над нея. Това е голямото наказание на жената – тя губи своята независимост; на приказно равнище – цар-девица престава да е цар и става съпруга на Иванчо-глупака. И освен това библейският антропогоничен мит много точно указва защо – защото е дала на мъжа да вкуси от дървото на доброто и злото, защото му е дала достъп до познанието, което извисява човека до боговете. „Поведението на Ева, пише М. Кирова, е всъщност типично за една група митологични фигури, всеобщо разпространена. Това са героите, способни на *hubris* – онези, които престъпват нормите и закона с дързост, плашеща боговете, и биват жестоко наказани“[10].

И последен момент в този мит, на който искам да се спра, е изгонването от рая. В текста е казано: „23. Тогава Господ Бог го изпъди от Едемската градина, да обработва земята, от която бе взет. 24. И изгони Адама“. Изгонен е Адам, библейският текст не казва, че и жената е изгонена. Разбира се, могат да се правят различни тълкувания – мъжът и жената са една плът, освен това тя е наказана той да господарува над нея и от само себе си се разбира, че наказанието се отнася и до нея. Само че съмнителното тук е в това, че трябва да се разбира от само себе си, защото в митовете нещата никога не се разбират от само себе си, те са назовани, експлицирани.

Двата антропогонични мита в *Битие* не са в равностойна позиция. С течение на времето в масовото съзнание трайно се уталожва един вид симбиоза – това, че човекът е създаден по Божи образ и подобие, от една страна, като обаче надделява представата за неравнопоставеното положение на мъжа и жената, наложена от втория мит. „Популярните християнски възгледи, пише М. Кирова, проявяват ясна нагласа да забравят егалитарния характер на Сътворението в *Битие* 1; вторият разказ поглъща първия, прави го невидим в полето на моралистичните оценки и предписания. Задълбочените мислители обаче винаги са запазвали усещането за значещо напрежение между двата текста и са създали по-изтънчени версии на неговото обяснително усвояване. Още Филон Александрийски внася хипотезата, че в *Битие* има два разказа за Сътворението, защото в действителност е имало (нужда от) две Сътворе-

[10] Пак там, с. 45.

ния. Едното, описано в *Битие* 1, представя създаването на нетелесни, духовни човешки същества, истинско „подобие Божие". Второто (*Битие* 2–3) разработва появата на телесните същества и тук вече жената се сдобива с вторичен онтологически статут"[11].

В този статут мъжът „господарува", а жената се подчинява. И отново ще цитирам М. Кирова, с която напълно се съгласявам, когато пише:

> „И той ще господарува над тебе". Така се учредява институцията на родовите (gender) отношения в патриархалния свят. [...] Родът е учреден в разпределението на социалните роли, в подялбата на битовото пространство, в йерархията на семейните отношения. [...] Това е моментът, за който Н. Фрай твърди: „След като Ева взема инициативата, в резултат на грехопадението, превъзходството на символично мъжкото отразява превъзходството на полово мъжкото в човешкото общество и Бог предрича, че това ще бъде основната последица на изгонването от райското състояние"[12].

С втория мит се легитимира патриархалното статукво. Според мен, той отразява процеса на смяната на матриархата от патриархата (колкото и недоказано да е съществуването на матриархален строй), на смяната в означаването на културното присъствие на жената и на мъжа в социума, процеса на борбата за надмощие, свързана с притежанието на познанието.

Тази подчинена позиция на жената не винаги е била очевидна и още в ранните векове на християнството е смущавала авторите. Така например Климент Александрийски настоява, че „мъжете и жените са еднакво съвършени и трябва да бъдат подлагани на еднакво поучение и дисциплина. Защото името „човечество" е общо за мъжете и жените; и за нас „в Христа" няма нито мъжко, нито женско"[13].

Не съм обаче сигурна, че мъжете „страдат" от своето „господаруване", както смята М. Кирова, когато пише:

> Йерархията на земните същества е принципно нарушение на хармонията в техните отношения. Няма никаква логика да не допуснем, че ако едното е станало нещастно в резултат на това нарушение, то и другото не би се чувствало по същия начин. „Господарството" на мъжа е точно толкова наказание, колкото и робското положение на жената в сравнение с щастието на равноправните отношения[14].

---

[11] Пак там, с. 55.

[12] Пак там, с. 52.

[13] Пак там, с. 29.

[14] Пак там, с. 53.

За съжаление ми се струва, че „щастието на равноправните отношения“ е само пожелана утопия. „Мъжкото господство“ (по израза на Пиер Бурдийо) е факт в продължение на столетия и не мисля, че мъжете страдат от него. По-скоро това е обществен порядък, налаган с много усилия и узаконяван в течение на векове от официалната християнска църква, свидетелство за което са многобройните канони, приемани на различни църковни събори, които последователно го установяват, както и запазените, особено в католическата църква, наставления и разпоредби.

МИЛЕНА КИРОВА

Матриархатът и неговите бащи. Марксизмът, еволюционистката антропология и „Женският въпрос“ от втората половина на XIX век

През 1880 г. Карл Маркс се запознава (вземайки назаем от свой приятел, антрополога Максим Ковалевски) с една книга, неотдавна излязла в Съединените Щати. Това е „Древното общество“ от Люис Хенри Морган, който ще стане известен като „баща на американската антропология“. Прочитът улучва точното време в научното развитие на Маркс, тогава шестдесет и двегодишен. Той му дава повод да подреди и обобщи знанията, които е натрупал върху историята на човешкото общество, в антропологическа перспектива. Маркс усърдно преписва, преразказва и прави забележки по текста на Морган в специална тетрадка с очевидното намерение да задълбочи наблюденията си в самостоятелен труд. Енгелс открива тетрадката в архива на своя приятел едва след смъртта му през 1883 г., разчита я и постепенно се оказва обсебен от идеята да продължи работата по натрупания материал. Минават само три месеца и на бял свят се появява „Произход на семейството, частната собственост и държавата“. И макар че Енгелс разточително отдава дължимото на записките, наследени от неговия приятел, новата книга се превръща в едно от най-важните достижения на собственото му научно наследство. С нея се финализира цяла поредица от антропологически проучвания, които той публикува в продължение на 23 години (между 1861 и 1884); най-голямото ѝ предизвикателство е хипотезата за матриархалната предистория на човешкото общество, която ще постави силен отпечатък върху развитието на три различни области: антропологията, марксизма и феминизма.

И преди, и след прочита на „Древното общество“ Маркс пише рядко по проблемите на жените. За него, както и за Енгелс, женското съсловие е обект на внимание само доколкото умее да участва в две други – и много по-важни – социални структури: семейството и работническата класа. Жените се превръщат в герои на техните съчинения само когато

става въпрос за история на семейството и за политическата стратегия на класовата борба.

Както често се отбелязва от тези, които пишат предговори към съчинения на ранните социалистически автори, решението на „Женския въпрос" съвпада напълно с решението на Социалния въпрос. Като част от семейството, жената е обречена на робство, защото – както Маркс отбелязва в своята тетрадка: „съвременното семейство съдържа в зародиш не само робството (servitus), но и слугуването (serfdom). Нейната позиция ще се промени само тогава, когато обособеното семейство престане да бъде основната икономическа единица на обществото"[1]. Тук авторът ясно възприема семейството като градивен елемент на съвременното му общество. Този вид архитектурна символика набира още повече сила в трудовете на немския социалист Фердинанд Август Бебел. Неговата изключително популярна книга „Жената и социализмът" разгръща метафората на дома като затвор. Жената в съвременното буржоазно домакинство е заградена от стените на дома, който ѝ пречи да стане самостоятелна и независима личност. Древният библейски символ *бет ав*, къщата на бащата, изплува в публичното пространство като новия „куклен дом". И щом сме си спомнили вече за Ибсен и за неговата много известна по същото време пиеса „Куклен дом" (1879), трябва да осъзнаем, че се е оформила една символична асоциативна верига: семейство – (като) дом – (на) робство; именно чрез нея се обяснява съдбата на жената. Не е чудно, че както Бебел, така и Енгелс пишат за необходимостта жената да се избави от „къщата и кухнята", ако иска да придобие индивидуалност и социална позиция.

В терминологията, с която социалните науки от втората половина на 19 век артикулират Женския въпрос, можем да забележим и друга метафора, основана в символизма на Еврейската Библия. Сякаш следвайки пророческата традиция да се описва падението на древния Израел като „блудство", и Маркс, и Енгелс превръщат явлението проституция в алегория на обществените пороци, характерни за тяхното време. Нещо повече – и двамата изглеждат обсебени от представата за проституция, стигайки дотам, че я вплитат в метафоричната образност на науката политическа икономия. Според Маркс например традиционната, или сексуалната проституция, типична за нравите на западноевропейското общество в 19 век, представлява синекдоха на една друга – и много по-обща – проституция. Тя засяга отношенията между работническата класа, която е принудена да продава труда си, даже себе си, и буржоата-работодатели, които го купуват на срамно ниска цена. Понятието,

[1] **Marx**, K. The Ethnological Notebooks of Karl Marx. Assen: Van Gorcum, 1974, с. 119.

което Маркс и Енгелс противопоставят на проституцията (като ежедневна действителност и като метафора на социалните отношения), има силно романтичен характер – любов, „индивидуалната сексуална любов", която според тях се превръща в причина да се създават семейства едва след Средните векове.

Въпреки скованата викторианска благопристойност на тяхното време, бащите на марксизма обсъждат сексуалността открито и с положителен тон. Заедно с Дарвин, чиято теория възприемат като необорима истина, те вярват в животинското минало на човешкия вид. Определяйки нравствените характеристики на човека в предговора към *Grundrisse*, Маркс използва една много известна фраза на Аристотел: *zoon politikon*: „Човекът е в буквалния смисъл zoon politikon"[2]. Инстинктите, включително сексуалните, са част от човешката природа. И макар че се налага да бъдат потискани и превъзмогвани в публичното пространство, в частния живот на хората те не трябва да бъдат отричани и отхвърляни. Описвайки човешкото бъдеще, когато жените ще бъдат свободни и тяхната позиция в обществото коренно ще се промени, Енгелс обръща специално внимание на сексуалната свобода. В неговата визия жените ще могат да задоволяват своите сексуални нужди открито, дори ако това доведе до появата на незаконородени деца. Защото, пише Енгелс в разгара на викторианското време, „така ще изчезне онзи страх за „последствията", който днес е основният нравствено-социален, а и икономически фактор, възпрепятстващ младото момиче да се отдаде изцяло на човека, когото обича". И без да се колебае, още по-смело:

> Така постепенно ще се увеличи безпрепятственото извършване на полов акт и в същото време ще се зароди по-толерантно публично мнение, когато става въпрос за представи като моминската чест и женския срам.[3]

Трудно е да повярваме, че тези идеи – безспорно изключителни за своето време – са били приемани (а още по-малко възприемани) по еднакъв начин от всички жени. Около тях витае аурата на публичен скандал, а жените от средната класа трябва да са ги схващали като подходящи единствено за морала на жените от работническата класа. Дори водещи представителки на социалистическото движение избягват да обсъждат наличието на сексуални проблеми (типичен пример е поведението на Клара Цеткин).

Нека сега се върнем отново във времето, когато Маркс, водейки си

---

[2] **Marx**, K. Grundrisse. // K. Marx and F. Engels. Collected Works. Vol. 28. New York: International Publishers, 1986, с. 11.

[3] **Engels**, Fr. The Origin of the Family, Private Property and the State. New York: International Publishers, 1972, с. 139.

бележки по „Древното общество“, се опитва да подреди цялата човешка история в една завършена и затворена антропологическа схема, разглеждайки жените като важен субект на обществения прогрес. Поточно казано, за Маркс жените (в тяхната цялост) представляват алегоричен пример за група хора, потискани в продължение на много дълъг период от време; тяхната ситуация му помага да онагледи идеята си, че историческите и обществените фактори неизбежно се пресичат. Точно тази идея играе централна роля при разработването на диалектико-материалистическата визия за историята.

В годината, в която умира Маркс (1883), излиза друга важна книга, която отново поставя жените в центъра на своите исторически обобщения: „Жената и социализмът“ от Август Бебел. Още на следващата година се появява съчинението на Енгелс „Произход на семейството, частната собственост и държавата“. Всички тези книги обаче имат свой основополагащ предходник от 1861 г.; това е „Майчиното право“ („Das Mutterrecht“) на Йохан Яков Бахофен, когото останалите автори усърдно цитират. Вече можем да забележим, че за двадесетина години се е формирала цяла линия на научна приемственост и взаимно влияние: Бахофен – Морган – Маркс – Енгелс – Бебел. В нейните граници се конструира и аргументира един общ модел за историческото развитие на човешкото общество, получил името *теория на матриархата*. Ще се опитам сега накратко да изведа няколко основни положения, които характеризират тази теория и ни дават възможност да говорим за самостоятелна, обособена система от антропологически наблюдения. Независимо от оценките, които ще се появят по-късно, трябва да се има предвид, че петимата автори притежават смелостта да се противопоставят на традицията в социално-историческото мислене от средата на 19 век, а хипотезата, разработена от тях, се превръща в мощен източник на влияние върху социалните науки през следващия, двадесети век.

И петимата автори разбират семейството като основна структурна единица на обществото, а неговия прогрес – като мярка за прогреса на цялото общество. В предговор към четвъртото издание на „Произхода“ Енгелс безкомпромисно ще напише:

> Преди началото на 60-те години [на 19 век] за история на семейството не можеще да се говори. Историческата наука в тази област беше изцяло под влиянието на Петокнижието. Патриархалната форма на семейство безпроблемно се възприемаше като най-древна. Тя (без полигамията) се идентифицираше със съвременното буржоазно семейство така, сякаш семейството никога не е преживявало някакво историческо развитие.[4]

[4] Пак там, с. 75.

Петимата автори са пионери на социалните науки, защото за пръв път историзират семейството, откройват различни форми и фази в неговото развитие през различни епохи, стараят се да формулират причините за възхода и падението на всяка форма. Наистина, според тях тези форми и фази притежават универсален характер, те са характерни за обществата навсякъде по света: от библейските евреи до индианците ирокези, от древните келти до аборигенските племена в Австралия... Историцизмът на матриархалната теория носи един от родилните белези на времето, в което се появява: той има глобализиращ характер, обвързан е с вярата, че може да съществува една-единствена „голяма" история на човешкото развитие по целия свят. В това отношение и петимата родители на идеята за матриархата принадлежат към традицията на постпросвещенските мислители, които произвеждат „истините" за обществото чрез своя собствен дискурс.

Все пак различните автори използват различна терминология, за да опишат предисторическите форми на обществен живот. Морган например говори за семейство дори когато описва очевидно не-семейни или пред-семейни форми на колективен живот (матриархалния клан и груповото обвързване със семейни връзки.) Всички обаче се обединяват в употребата на един термин, на една идея, когато трябва да се върнат много далече назад във времето, достигайки до самото начало на потребността от колективен живот: *първичната орда*. Според Морган тя е съществувала в епохата на „неограничена сексуална свобода"; Бебел я определя като „първата човешка общност", съществувала някога; Енгелс е особено експлицитен в нейното разбиране, като използва определението „майчина орда".

В стараението си да избягат от морализма на викторианските исторически представи теоретиците на матриархата прегръщат охотно натуралистичната хипотеза за развитието на човешкия свят. Всички те живеят и творят в сянката на великия Дарвин и на неговата теория за естествената еволюция на видовете. Неслучайно най-голямата похвала, която Енгелс намира за социално-историческите възгледи на Люис Морган, е сравнение именно с утвърдения принос на Дарвин:

> Преоткриването на матриархалните кланове има същото значение за антропологията, каквото има Дарвиновата теория на еволюцията за биологията и Марксовата теория за принадената стойност в политическата икономия[5].

Антиморалистичната, натуралистична тенденция като нов тип

[5] Пак там, с. 83.

нашата група възприемат – поне на теория – жената като независим и равностоен участник в публичния живот. И в същото време пак всички неуморно възпроизвеждат най-типичните митологични клишета за „природата на жената", разпространени в тяхното време. На никого дори не минава през ум, че е възможно да съществуват някакви типично женски качества на сексуалното поведение. В опита си да представи мъжа и жената социално еднакви Бебел епитомизира тази тенденция. Обсъждайки сексуалното поведение на древногръцкото общество, той (не без упрек) споменава хомосексуалните практики сред мъжете там. Именно тези практики, а не някаква (аналогична на мъжката) вътрешна потребност кара жените на Древна Гърция да им подражават: „Щом като мъжкото население се пристрастило към педерастията, женското паднало в обратната крайност: то се отдало на любов между представителки на собствения си пол"[10].

Нека да видим сега как от описанията на древния свят се ражда самата идея за историческия матриархат. Да не забравяме, че става въпрос за онази ера, в която „цели групи мъже и цели групи жени взаимно са се притежавали", по думите на Енгелс[11]. Пръв Бахофен отстоява възгледа, че сексуалният промискуитет изключва всяка сигурност на бащинството и следователно произходът в подобни условия може да бъде проследен само по майчина линия. След него всички изразяват убеждение, че до патриархализирането на семейната единица, т.е. през двата ранни периода – на „дивачеството" и на „варварството" – единствено женската линия е била познавана и признавана; такава система на произход те наричат ***матрилинейна***. И петимата автори употребяват – по-рядко или по-често – термина, въведен от Баховен, ***майчино право*** (Das Mutterrecht), макар че единствено Енгелс осъзнава неговата неточност. В „Произхода" той споменава, че фразата е по-скоро лошо избрана, тъй като „в тази първа фаза на обществото все още не може да се говори за *право* в юридически смисъл"[12]. С появата на частната собственост и особено с натрупването на материални блага матрилинейната организация на клана постепенно отстъпва място на патрилинейната; заедно с това се налага патриархалната структура на обществото.

От казаното дотук вече можем да разберем защо антропологическата теория за матриархата от втората половина на XIX век ще бъде определена в по-късно време като „еволюционистка": тя представя развитието на човешкото общество в стегната поредица от ясно очертани, после-

[10] **Bebel**, A. Woman..., с. 35.

[11] **Engels**, F. The Origin..., с. 100.

[12] Пак там, с. 106.

дователни периоди, дефинира характерни особености на всеки период, анализира причините за неговия възход и за неговия упадък, търси връзки между два съседни периода, вярва в последователността и закономерностите, които движат замяната на един период с друг. И всичко това – обгърнато в общата рамка на „единствения" тип развитие, което човечеството е преживяло, валиден за обществата по целия свят.

Матриархатът е онзи цивилизационен модел, който предхожда патриархата, той се свързва с епохата, която ранните автори наричат *дивачество* (savagery), археолозите – *палеолит*, а пък антрополозите от по-късно време – цивилизация на лова и събирачеството. Той продължава стотици хиляди години, докато се стигне до епохата, известна като *неолит*, или *общества на скотовъдството и растениевъдството* (при нашите автори според терминологията на Морган – *варварство*), заемайки, макар и в процес на промяна, първите петдесет века от нея. Основните черти на матриархата са: колективна собственост, естествено разделение на труда, взаимопомощ и равенство във всички сфери на човешкото съществуване. Тази епоха на „примитивната естествена демокрация" (Енгелс) спокойно може да бъде разбрана като „въображаемата златна ера"[13] на човечеството по целия свят. Марксистки възпитаната изследователка Евелин Рийд я описва в откровено утопични понятия:

> Първобитното общество е било основано върху главните принципи на свободата и равенството за всички; то е представлявало сестринство за жените и братство за мъжете в племенната комуна, наречена от Морган и неговите съмишленици *епоха на примитивния комунизъм*[14].

Именно в тази епоха, която се е характеризирала с всеобщо равенство и оскъдица на материалните блага, жените според антрополозите-еволюционисти са имали важна обществена роля и дори са заемали доминираща позиция в организацията на все още синкретичното публично-и-домашно пространство. Комунистическата организация на дома е била материална основа на женското господство, твърди недвусмислено Енгелс[15]. Той, както и Маркс, твърдо вярва, че половото равенство може да бъде реалност само в онези форми на брак, които са предхождали патриархалната моногамия.

Без да използва термини като „материална основа" или „комунистическа организация", все пак швейцарецът Бахофен е този, който пръв

---

[13] **Reed**, E. Introduction in F. Engels. The Origin of the Family, Private Property and the State. New York: Pathfinder Press, 1972, с. 12.

[14] Пак там, с. 10.

[15] **Engels**, F. The Origin ..., с. 113.

дователни периоди, дефинира характерни особености на всеки период, анализира причините за неговия възход и за неговия упадък, търси връзки между два съседни периода, вярва в последователността и закономерностите, които движат замяната на един период с друг. И всичко това – обгърнато в общата рамка на „единствения" тип развитие, което човечеството е преживяло, валиден за обществата по целия свят.

Матриархатът е онзи цивилизационен модел, който предхожда патриархата, той се свързва с епохата, която ранните автори наричат *дивачество* (savagery), археолозите – *палеолит*, а пък антрополозите от по-късно време – цивилизация на лова и събирачеството. Той продължава стотици хиляди години, докато се стигне до епохата, известна като *неолит*, или *общества на скотовъдството и растениевъдството* (при нашите автори според терминологията на Морган – *варварство*), заемайки, макар и в процес на промяна, първите петдесет века от нея. Основните черти на матриархата са: колективна собственост, естествено разделение на труда, взаимопомощ и равенство във всички сфери на човешкото съществуване. Тази епоха на „примитивната естествена демокрация" (Енгелс) спокойно може да бъде разбрана като „въображаемата златна ера"[13] на човечеството по целия свят. Марксистки възпитаната изследователка Евелин Рийд я описва в откровено утопични понятия:

> Първобитното общество е било основано върху главните принципи на свободата и равенството за всички; то е представлявало сестринство за жените и братство за мъжете в племенната комуна, наречена от Морган и неговите съмишленици *епоха на примитивния комунизъм*[14].

Именно в тази епоха, която се е характеризирала с всеобщо равенство и оскъдица на материалните блага, жените според антрополозите-еволюционисти са имали важна обществена роля и дори са заемали доминираща позиция в организацията на все още синкретичното публично-и-домашно пространство. Комунистическата организация на дома е била материална основа на женското господство, твърди недвусмислено Енгелс[15]. Той, както и Маркс, твърдо вярва, че половото равенство може да бъде реалност само в онези форми на брак, които са предхождали патриархалната моногамия.

Без да използва термини като „материална основа" или „комунистическа организация", все пак швейцарецът Бахофен е този, който пръв

---

[13] **Reed**, E. Introduction in F. Engels. The Origin of the Family, Private Property and the State. New York: Pathfinder Press, 1972, с. 12.

[14] Пак там, с. 10.

[15] **Engels**, F. The Origin ..., с. 113.

въвежда идеята за матриархалното общество; на него принадлежи ключовият термин ***майчино право***, по-късно заменен от Морган с ***гинеократия***. В предговора към своя „Произход" Енгелс възхвалява Бахофен за това, че добре е описал условията на онзи живот, в който жените са имали социален статус, по-висок от статуса им във всяко друго време. Истината обаче е там, че Бахофен никъде не говори за политическа власт на жените; не жена е била водач на описаната от него „хетеристко-афродистична орда". Много подобно на Фройд половин век по-късно, Бахофен определя нормалния водач на примитивната орда като „могъщ мъжки тиранин, който – главно чрез силата си – е можел да се възползва от всяка жена в групата"[16]. Всъщност Бебел е този, на когото дължим най-красноречивото описание на женската политическа власт в примитивните кланове:

> ...жените са били истинските водачи и организатори на този вид семейни общности; поради това те са се радвали на голямо уважение в дома си и са имали решаваща дума в делата на целия клан... Жените са били съдии, решавали са възникналите конфликти и често са изпълнявали религиозните церемонии като жрици[17].

Тази иначе убедително построена картина изглежда подозрително близка до историята за съдията Девора, разказана от библейската книга *Съдии*.

По подобен начин антропологическите изследвания на Морган са силно повлияни от това, което авторът е видял – или поне си е мислел, че вижда – в затвореното общество на индианците ирокези. Бахофен, от своя страна, почти изцяло разчита на примери от древната литература като източник на исторически и етнографски факти. Що се отнася до Маркс и Енгелс, те съзнателно се опитват да не изграждат научни идеи върху литературни факти, в същото време обаче нямат достъп до първичен, или теренен антропологически материал. Когато Енгелс все пак пристига на Балканите и обикаля част от земите на югозападните славяни, той вярва, че е открил безспорни следи от някогашния матриархат във високия авторитет, който има жената-стопанка в тамошните села. Повечето антрополози днес са склонни да мислят, че в този случай става въпрос за специфика на патриархалния балкански модел.

Обвързвайки антропологическата си хипотеза за развитието на обществото с марксистката политическа икономия, Енгелс описва икономическия механизъм, който променя матриархалния свят, превръщайки

---

[16] Цит. по: **Campbell**, J. Introduction in J. J. Bachofen. Myth, Religion and Mother Right: Selected Writings of J. J. Bachofen. London: Routledge & Kegan Paul, 1967, с. XXXI.

[17] **Bebel**, A. Woman..., с. 24.

го в патриархален: **появата на частната собственост**. (В действителност той заимства тази идея, както и много други неща, от съчинението на Морган.) Когато обществото започнало да произвежда блага в излишък спрямо непосредствените си нужди за оцеляване, мъжете развили своята (очевидно природно заложена) нагласа към властване, изместили жените от ръководните им позиции и започнали да осигуряват (мъжките си) наследници с притежание на имущество. На този етап именно матрилинейният произход бил заменен от патрилинеен; Енгелс го формулира впечатляващо като „световната историческа победа над женския пол". Тя се случва бавно и постепенно в продължение на първите пет хиляди години от ерата на неолита.

Сред най-любопитните особености на теорията за матриархата е вярата, че представата за (едно много далечно) минало може да проработи като модел за (едно много далечно) бъдеще. Утопизмът нахлува на преден план от две различни посоки: ретроспективна и проспективна, които се допълват взаимно до цялостен, всеобхватен модел на обществеността развитие. Епохата на матриархата, наистина, е била бедна откъм материални блага и културни ценности, „хоризонтът е бил малък и тесен, животът – примитивен"[18], но човешките отношения тогава са почивали върху сътрудничеството и взаимната помощ, „преобладавал мирът", обществото било устроено по егалитарен начин, разделението на труда било естествено, принципът на колективната собственост изключвал действието на разрушителни нагони като ревността и чувството за притежание. Ако към всички тези чудесни качества на обществения живот прибавим сега добре развита цивилизация и висок жизнен стандарт, ще получим...комунизъм, разбира се. Неслучайно Енгелс упорито използва термина „комунистическа организация на домашното стопанство", за да опише архаичните форми на обществен живот. В своите „Тезиси върху Фойербах" Маркс още през 1845 г. заявява, че „земното" (т.е. патриархално-буржозното) семейство трябва да „бъде подложено на теоретична критика и на практическо революционно преобразуване". Така разрушаването на традицията изминава пълен кръг и се оказва завръщане към онези форми на социално устройство, които са я предхождали. Цикличното време – понякога осъзнато от авторите, друг път не – доминира и определя историзма на теорията за матриархата. „Краят на социалното развитие ще изглежда като началото на човешкото съществуване, твърди Бахофен съвсем недвусмислено. Първоначалното равенство ще се завърне. Великата схема на съществуването поражда и обема всички човешки дела". Именно оттук – от него-

[18] Пак там, с. 24.

вите мистични, художествено изразени възгледи за Вечния кръговрат и богинята-майка – ще се развие голямата школа на митологическата антропология, сред чиито представители най-лесно ще разпознаем Карл Юнг, Робърт Грейвс, Джоузеф Кембъл, Мирча Елиаде...

И все пак Бебел е авторът, който разгръща най-цветущия утопичен портрет на бъдещето като завърнало се минало и на социалистическата жена като наследница на древния матриарх. В това едва ли може да се открие нещо учудващо: водач на Германската социалдемократическа партия, Бебел е сред най-убедените пропагандатори на Маркс-Енгелсовите идеи през последната четвърт на 19 век. Много важен обаче е фактът, че „Жената и социализмът" е сред най-влиятелните книги в Европа за периода от публикуването ѝ чак до Първата световна война (за три десетилетия, между 1883 и 1913 г., когато Бебел умира, тя претърпява над петдесет издания на различни езици). „Това не беше просто книга, това беше събитие", пише Клара Цеткин; написана на „прост и земен език"[19], тя осигурява социалистическото движение с теоретична основа за решаването на Женския въпрос. Последната глава по-специално е посветена изцяло на задачата да се изгради детайлизирана картина на живота, който ще води социалистическата жена. Тя ще бъде „социално и икономически независима...свободна, другар на мъжа, господарка на съдбата си. Образованието ѝ ще бъде същото като образованието на мъжа... Ще може да разгърне и упражнява умствените си качества и всичките си умения...". Сякаш за да не остане и сянка от съмнение кой е протомоделът на тази картина, Бебел добавя:

> В това отношение социализмът не създава нищо ново. Той само възстановява на по-високо равнище на цивилизацията и в съчетание с нови социални форми онова, което е съществувало на по-примитивен обществен етап, преди частната собственост да завладее обществото.[20]

В тези цитати ясно се вижда, че еволюционизмът на матриархалната теория, за който често се пише, има митологичен характер. Чрез него става възможно да се представи прогресът на обществото като развитие напред и нагоре, от една страна, основано в митологичната визия на Златната ера, от друга страна. Това обяснява и лесното смесване на мистично-любителски трудове като този на Бахофен с марксистката история на човешкия свят. И въпреки всичко теорията за матриархата е била мощно средство за решаване на Женския въпрос в края на XIX – началото на XX век. Тя е била неразделима от

[19] **De Leon**, D. Introduction in Bebel. A. Woman Under Socialism. New York: Schocken Books, 1975, с. VII.

[20] **Bebel**, A. Woman..., с. 342.

социалистическото движение по онова време и е привличала към него както по-смелите жени, така и по-свободомислещите мъже. С нейното влияние (като част от марксическото наследство) можем да си обясним и важни аспекти на политиката към жените в Съветския съюз и в източноевропейските държави след 1944 г. В крайна сметка не друг, а Маркс е написал прословутата фраза: „Степента, в която са еманципирани жените, представлява естествена мярка за цялостната еманципация на едно общество“[21]. Още преди Първата световна война и Ленин е възприел изцяло Маркс-Енгелсовата теория на историческия материализъм, а „Произход на семейството, частната собственост и държавата“ – като неопровержима истина. През 1919 г. той изнася лекция в Свердловския университет и пак настоява, че това съчинение на Енгелс представлява „един от основополагащите трудове на съвременния социализъм; всяко изречение в него трябва да се възприема с пълно доверие“[22]. Тези думи са пряко отражение на Лениновото убеждение, че социалистическата жена трябва да бъде изведена от оковите на дома, че застиналите патриархални традиции на домашното стопанство трябва да бъдат разчупени чрез генерален процес на колективизация във всяко възможно отношение. Когато социализмът се превръща в тотална политика на много страни, матриархалната теория попада в двусмислена позиция. От една страна, тя не се артикулира в контекста и терминологията на оригиналната ѝ поява; от друга страна – нейното присъствие в маркс-енгелс-ленинското наследство оказва продължително въздействие върху държавната политика за решаване на Женския въпрос. Затова и постигнатите в социалистическата епоха граждански и икономически завоевания на жените имат двусмислен, понякога до парадокси, характер: социалистическата жена е икономически поробена (както впрочем и мъжът), домашно потисната (поради консервирането на базисни патриархални традиции) и в същото време равноправна по отношение на образование, право на работа и участие в гражданския живот.

За разлика от теорията на ранния и от практиката на късно съзряващия социализъм антропологическата наука още с началото на 20 век тръгва по пътища, които я водят все по-далече встрани от еволюционистката методология и особено от хипотезата за историческия матриархат. Учени като Франц Боас в САЩ и Алфред Радклиф-Браун в Англия, макар и представители на различни течения, оглавяват съпро-

[21] **Marx**, K. The Holy Family. // K. Marx and F. Engels. Collected Works. New York: International Publishers, 1975, с. 196.

[22] Цит. по: Reed, Evelyn, с. 7.

тивата срещу модела на Бахофен-Морган-Енгелс. Най-общи са възраженията срещу универсалистския характер на този модел, срещу опита да бъде наложена една всеобщо валидна схема за развитие в целия свят. Използваната в него периодизация (дивачество-варварство-цивилизация) също така се оказва бременна с нови проблеми, не на последно място заради прогресисткия си характер. Еволюционистите виждат развитието на човешкото общество по права линия, преместващи се етап след етап в една строго установена схема, към все по-големи завоевания в областта на цивилизацията и разума. Явно или скрито, така винаги се стига до изразяването на оценки за „по-високо" или „по-ниско" развитите общества, а оценките неизменно са основани в съвременните представи за „добро" и „лошо" развитие.

Методологическите възражения срещу матриархалния модел обикновено са подкрепяни от множество примери за фактологични грешки в трудовете на петимата автори. Макар и в по-късно време, датският антрополог Петер Ааби например опровергава тезата за „естественото разделение на труда" по схемата, която чертаят Морган и Енгелс във времето на „дивачество" и на прехода към „варварската" епоха[23]. Според две антроположки с феминистка ориентация, Кейт Янг и Оливия Харис, свидетелствата от времето на палеолита не подкрепят идеята, че може да съществува връзка между ловуването и събирането на храна като основни начини на прехрана, от една страна, и високия статус на жените, от друга страна[24]. Освен това тяхната теренна работа в матрилинейни общества е показала, че наследяването там се извършва от мъж към син на сестра му, а не от майка на дъщеря. Американската антроположка Джудит Браун преразглежда етнографските свидетелства за живота на индианците ирокези (основен източник на информация за написване на „Древното общество"), като открива важни пропуски в наблюденията и произволни интерпретации в заключенията, направени от Морган[25]. И т.н., и т.н... Но все пак – въпреки слабостите и грешките, въпреки митологичните умозаключения, въпреки прогресисткия патос, в който отдавна не вярваме, теорията за матриархата продължава да бъде обсъждана (особено в пресечната точка на марксистки и феминистки подходи), дори нещо повече: продължава да съблазнява нови учени като начин за обяснение на явления от истори-

[23] **Aaby**, P. Engels and women. // Critique of Anthropology. Vol. 3, 9/10, 1977, с. 27–28.

[24] **Young**, Kate and Olivia Harris. The Subordination of women in crosscultural perspective. // Mary Evans (ed.). The Woman Question. London: Fontana, 1982, с. 468.

[25] **Brown**, Judith, K. 1975. Iroquios women: an ethnohistoric note. // Rayna R. Reiter (ed.). Toward an Antropology of Women. New York: Monthly Review Press, с. 251.

чески и социален характер. Въпросът „защо?“ е само началото на много дълъг дебат. Засега може би най-лесно ще бъде да отговорим: защото все още не знаем с категоричност нищо за социалното устройство на човешкия свят от зората на неговото цивилизоване, защото имаме нужда от обяснения за произхода на семейството и обществото – още повече във време, когато и двете променят драматично своите форми на съществуване.

ПЕТЯ АБРАШЕВА

Метафорични употреби на болестта в „Осъдени души“ на Димитър Димов и „Вълшебната планина“ на Томас Ман

„Не отричам, патологическото, духовно погледнато, силно ме привлича и винаги ме е привличало“[1].
Т. Ман

Настоящият текст ще се интересува от метафоричните употреби на болестта в два представителни текста на българската и западноевропейската литература – „Осъдени души“ на Димитър Димов (1945) и „Вълшебната планина“ (1924) на Томас Ман. Изказаните тук наблюдения следва да се възприемат като част от едно по-обширно изследване върху употребите на болестта в творчеството на двамата автори, които споделят интереса на модернизма към болестта като форма на изключителното и проявление на духовното в човешката природа. Въпреки че са публикувани с разлика от повече от двайсет години, „Осъдени души“ и „Вълшебната планина“ са свързани с едни и същи развойни процеси в литературата – а именно появата и развитието на европейския модернизъм. Разбира се, националните особености и контекстът, в който са създадени творбите, поставя своя неизбежен отпечатък върху тях, но въпреки това между двата романа могат да се потърсят известни паралели и сближавания.

Настоящият текст ще постави в основата на теоретичното осмисляне на болестта книгата на Сюзан Зонтаг „Болестта като метафора“, в която авторката съпоставя две основни метафорични употреби на болестта – тази на туберкулозата и тази на рака. Въпреки че, както казва Зонтаг, туберкулозата и ракът са били възприемани още от античността като идентични болести, модерното разбиране за тях започва да ги оразличава и да представя туберкулозата като „ду-

[1] Ман, Т. Предговор към една папка с илюстрации. // Литературна есеистика, том 1. С., Наука и изкуство, 1978, с. 75.

ховна" болест, а рака по-скоро като проявление на телесното[2]. Подобно деление може също така да бъде съотнесено към една друга позната теоретична опозиция – на тялото като Leib и тялото като Körper[3]. Körper е физическото тяло, а Leib е свързано по-скоро с нашия опит за физическото ни тяло, то е психологическата проекция на тялото или с други думи, начинът, по който се усещаме като тяло. Тази разлика между Körper и Leib е причина за оразличаването в теорията на два вида болест – на disease и illness. Disease е органичната патология, която има реални физически измерения – стойност на телесната температура, ниво на кръвната захар и т.н., докато illness е неизчислимо преживяване, което се появява, когато не се чувстваме добре, и това се отчита от съответните специалисти като лекари, психолози и др. Посоченото тук деление ще бъде обект на интерес и в настоящия текст, като още в самото начало можем да кажем, че това, което сближава „Осъдени души" и „Вълшебната планина", е интересът на авторите едновременно към физическите и психологическите измерения на болестта – сериозното и многоаспектно осмисляне на нейните особености, прояви и значение.

Романът „Вълшебната планина" е свързан изключително с туберкулозата като значимо и опасно за времето си заболяване[4], но в същото време той се интересува и от една друга неизличима и фатална „болест" – любовта. Въпреки че любовта на главния герой Ханс Касторп към ексцентричната рускиня Клавдия Шоша попада по-скоро в категорията на болестта-illness, на психологическите проекции на телесното, в романа на Томас Ман тя е свързана и с чисто физически симптоми като повишаване на телесната температура и пребледняване. Във връзка с това следва да се отбележи, че своеобразието в разбирането на Томас Ман за болестта се изразява в сложното преплитане между физическата и духовната природа на болестта – за него физическата болест е духовен път на човека към себе си и към света, тя е инструмент за себепознание и нравствено възпитание, но за това ще стане дума по-подробно малко по-нататък в текста.

В „Осъдени души" физическата болест е представена от епидемията от петнист тиф в селището Пеня Ронда, където героите създават болница и се грижат за болните, но също така болестта се проявява и чрез образите на Фани Хорн и отец Ередия като извънмерна страст,

---

[2] Телесно, което обаче в същото време се държи враждебно към тялото.

[3] Вж. **Aho**, J. and Aho, K. Body Matters. A Phenomenology of Sickness, Disease and Illness. Lexington Books, London, 2008.

[4] Лекарството за туберкулоза (streptomycin) е открито едва през 1944 г. – 20 години след издаването на „Вълшебната планина".

като пагубно пропадане, което води до смъртта на монаха и до зависимостта на главната героиня от морфина. Така отново – както и при Томас Ман – болестта присъства в различни свои хипостази и се осмисля от разнообразни гледни точки, за да се оформи в представите на читателя като сложен и задълбочен феномен.

Туберкулозата – болестта на страстта

От медицинска гледна точка туберкулозата е хронично протичащо възпалително заболяване, което засяга най-вече белите дробове, но може да се отрази и върху други органи. Тя е древна болест – следи от нея са открити още при някои египетски мумии. В книгата си „Болестта като метафора" Сюзан Зонтаг отделя детайлно внимание на метафоричните употреби на туберкулозата и набляга най-вече върху романтическото ѝ представяне като духовна и свързана с любовта болест. Според Зонтаг туберкулозата е поучителна и изтънчена болест, а умиращите от туберкулоза са рисувани като по-красиви и по-духовни хора. Това е резултат от една важна нейна особеност – тя, за разлика от рака, е безболезнена, което позволява запазването на относително нормални условия на живот и не носи някакви особени физически страдания на болните. В същото време, туберкулозата е обвързана с представата за „лесна смърт", тя не предполага страх от мъчителен край и това дава възможност за нейното „облагородяване". Сюзан Зонтаг изтъква и още един важен аспект на туберкулозата, който действа в тази посока – тя засяга дробовете, докато ракът поразява всякакви органи, включително такива, които са срамни и притеснителни.

Всички тези особености позволяват туберкулозата да се схваща като средство за духовно израстване и съзряване, което от своя страна я прави много „удобна" болест за героя на Томас Ман, замислен като обект на възпитание и на пътуване в света на духовното. Според Исак Паси[5] самата болест е част от възпитанието, което Ханс Касторп получава в планината – тя отваря сетивата му за нови усещания, за нови мисли и преживявания и в този смисъл туберкулозата наистина се оказва поучителна болест в романа. От друга страна, според Сюзан Зонтаг туберкулозата прави тялото прозрачно[6] и в този смисъл тя е перфектната болест, бележеща пътя към себепознанието и вътрешното израстване. Неслучайно в романа болните пазят рентгеновите

[5] Вж. **Паси**, И. Човек и време. Вълшебната планина. // Есета. С., Христо Ботев, 1993.

[6] Зонтаг напомня, че рентгеновите лъчи са основното средство за диагностика на туберкулозата. Вж. **Sontag**, S. Illness as metaphor, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978.

снимки на дробовете си и си ги разменят като сувенир.

Възпитанието на Ханс Касторп във Вълшебната планина се развива едновременно с болестта, нещо повече – тя придава нов смисъл на съществуването, определя посоката на мислене, моделира възприятията и усещанията на героя. От началото на XIX век туберкулозата е свързана с изпадане от обществото, с изгнаничество и търсене на подходящо място за оздравяване, с избягване на отговорността от ежедневните битови задължения. Туберкулозно болните имат повече време за занимания със себе си. Това личи и по обитателите на курорта Давос – те се отдават на дълги обсъждания, на философски размисли и разпалени спорове. Времето при тях добива друго измерение, очертава нови деления между онези там, „долу" и тези тук, „горе". Повторителността на режима, който героите спазват, сякаш им дава възможност да постигнат вътрешна хармония, осигуряваща нужното спокойствие за пълноценна работа на ума и на душата. В този смисъл туберкулозата отпушва сетивата на Ханс Касторп за света, тя е катализатор в неговото пътуване към себе си и му позволява да достигне до по-висши сфери на познанието. Опознаването на болестта като път към смъртта е едно от най-значимите постижения на героя, тъй като възпитанието по принцип включва навлизане в различни сфери, промисляне на разнообразни възможности и идеи. И доколкото смъртта е неизменна част от живота, този, който не познава смъртта, не познава и живота. Героят сам достига до тази истина, посещавайки умиращите пациенти в курорта и опитвайки се да облекчи последните им часове, въпреки практиката смъртта в курорта да остава скрита, а труповете да се изнасят по време, когато пациентите не могат да се сблъскат с нея.

Известно е, че Томас Ман започва да пише „Вълшебната планина" като контрапункт и ироничен вариант на темата за смъртта, разгърната трагично в повестта „Смърт във Венеция". Първоначалният замисъл, обаче, се развива с времето и в крайна сметка романът се превръща в истинска философия на болестта и смъртта. В това именно според Исак Паси се крие истинската ценност на романа. Версиите за болестта, които „Вълшебната планина" предлага, са много – те спорят помежду си, допълват се и си противоречат, изграждайки една сложна и многоаспектна теория на болестта. Преди всичко следва да се има предвид, че болестта не е изолирано явление, а е част от самия живот. Това е много важно, тъй като дава възможност да се говори за възпитателното значение на болестта, за нейната връзка с човешката природа. Според д-р Кроковски не съществува напълно здрав човек, всички са в някаква степен болни и това на практика превръща болестта в норма

на човешкото съществуване. Според хуманистичните възгледи на Сетембрини, обаче, болестта е унизителна за човека, а единствено здравето му позволява да запази своето достойнство и извисен дух. Болестта принизява личността до равнището на тялото (Korper) – на това, което е тленно, греховно и уязвимо, и затова тя е противна и отблъскваща. В подкрепа на тази теория на италианеца идва и самата етимология на думата болест, за която се смята, че означава нещо зло или лошо.

На противоположното мнение за болестта е Лео Нафта, според когото именно в нея се крие най-голямото достойнство на човека, а здравето го дискредитира и ограбва неговата същност. Болестта, според Нафта, е дух, а човекът „бил, с една дума, в толкова по-висша степен човек, колкото по-болен бил, и геният на болестта бил по-човешки от геният на здравето“[7]. Това разбиране за болестта е романтическо по природа и отразява интереса на романтиците към странното, различното и особеното. Може би най-пълно обаче възгледите на Томас Ман за болестта са отразени посредством образа на главния герой Ханс Касторп, за когото пътят към истинското познание на живота минава през разбирането и приемането на болестта и смъртта. Това е истинският урок, който героят получава и който му позволява да си тръгне от планината по-мъдър и по-зрял. За болестта и своите възгледи за нея Томас Ман говори в много от своите есета – „Въведение във „Вълшебната планина“, „Предговор към една папка с илюстрации“, „Във връзка с една глава на „Буденброкови“, „Гьоте и Толстой“, „За медицината“ и др. В тях присъства тази противоречивост на разбирането за болестта като едновременно физическо явление, приравняващо човека с тялото и физиологията, и като духовно пътуване, което облагородява и извисява човешката природа. В представите на Томас Ман болестта е сложно и многоаспектно явление, носещо активно и дълбоко познание за човешката природа. Точно затова то трябва да бъде внимателно изследвано, проучено и промислено.

Още нещо от книгата на Сюзан Зонтаг прави впечатление по отношение на романа на Томас Ман. Авторката отбелязва, че туберкулозно болните имат склонност да изпадат в еуфория, имат повишен апетит и изострено сексуално желание. В някакъв смисъл това е болестта на ексцеса, на изобилието и плодовитостта, което обяснява някои от основните характеристики на Вълшебната планина – обилното хранене в курорта, активността на Ханс Касторп по отношение на възпитателните идеи и заниманията с различни клонове на науката, любовта му към госпожа Шоша и изборът на Валпургиевата нощ за сцена на любов-

[7] Ман, Т. Вълшебната планина. С., Народна култура, 1984, стр. 469.

ното му обяснение. Всички тези детайли съответстват на вътрешните предразположения и нагласи на болестта, доколкото тя се явява определящият инструмент в романа. Проявите на еуфория по принцип са свързани с последния етап на болестта, характеризиращ се с изблик на енергия, в резултат на който за известно време болните стават по-продуктивни и по-креативни. Нещо повече. Туберкулозата се възприема като болест на страстта, на вътрешния огън, а по времето на романтиците тя започва да се смята за болест на любовта[8]. Туберкулозата е причинена от или изразява някаква страст – така например, появата и действията на госпожа Шоша се отразяват пряко върху температурната таблица на Ханс Касторп, двата вида „болест" – физическата и любовната – се сближават и действат в еднаква посока. В този смисъл тук може да си зададем дори въпроса възможно ли е болестта на героя да се появява заради Клавдия, да е израз на любовта му към нея и психологическите измерения да предизвикват физически симптоми. Преди да срещне Клавдия Шоша, Ханс Касторп се възприема като здрав и силен млад мъж, който очаква скоро да започне работа в корабостроителницата „Тундер и Вилмс". Срещата с Клавдия обаче идва като навлизане в един друг свят – свят, в който миналото и бъдещето се сливат в едно, за да променят завинаги съдбата на героя. В очите на Клавдия Шоша Ханс Касторп открива прилика с очите на другаря от миналото – Пшибислав Хипе, към когото някога е изпитвал подобно влечение. От своя страна, болестта на героя произтича от миналото и с отиването на Касторп в курорта Давос тя се активизира наново, за да промени напълно съдбата и посоката на живота му. Така любовта и болестта се оказват странно сдвоени и съзвучни в интерпретацията на Томас Ман, между тях непрекъснато се откриват преплитания, влияния и рефлексии, защото и двете са преживявания, свързани с духа и с проявите на високото. Затова именно те са най-мощните възпитателни средства на планината, с които се сблъсква героят.

Страстта като болест

Както вече се спомена, болестта в „Осъдени души" също има разнообразни измерения и прояви. От една страна, физическата болест е обвързана с идеята за социалното и за епидемията като наказание над общността. Епидемията от петнист тиф, представена в романа, очертава някои аналогии с чумната епидемия в сборника „Декамерон" и може да бъде мислена като последица от греховете на кръвопролитна-

[8] Вж. **Sontag**, S. Illness...

та гражданска война и братоубийствените нападения в Испания. Ясно е, че Димитър Димов се вълнува от темата и за него тя не е просто екзотичен фон, който прави романа по-интересен. Творбата му има ярко социално звучене и в описанията на безумствата на войната личи острата критика на писателя, непримиримостта му към подобни антихуманни прояви.

От друга страна, болестта в романа присъства под формата на пагубна и неуправляема страст, която се раздвоява в своите прояви – в случая на отец Ередия страстта е религиозен фанатизъм, който изличава човешкото му лице и го превръща във функция на идеята и желанието за власт. В случая на Фани страстта е отчаяна и пагубна любов, която я кара да изложи на риск дори собствения си живот, да отиде в огнището на петнист тиф и да се превърне в милосърдна сестра.

Ако се върнем отново към книгата на Сюзан Зонтаг, то трябва да отбележим, че типологично страстта в „Осъдени души" е по-близка до рака, отколкото до туберкулозата. На първо място, страстта е свързана с тялото и е по-скоро физическо усещане, а не духовно преживяване. От друга страна, както изтъква Зонтаг, обикновено се смята, че причината за рака е тъгата, стреса, изтощението – все явления, които могат да бъдат отнесени към причините за „болестта" на Фани. Преди срещата ѝ с Ередия героинята е капризна и отегчена от живота жена, отдадена на стремежа за задоволяване на егоистичните си желания и за набавяне на празни удоволствия. Посветила дните си на плътските наслади, Фани е изгубила способността си да живее пълноценно и да изпитва истински чувства. Едва срещата с монаха и по-късно сблъсъкът с болестта пред лицето на епидемията от петнист тиф ще докосне сетивата ѝ, ще възкреси усещанията ѝ и ще я направи отново способна на състрадание и човечност. Така болестта се превръща за нея в духовно пътуване към себе си и към истински важните неща в живота.

Болестта в романа обаче е двулика. От една страна, тя действа пречистващо и облагородяващо, но от друга страна, се оказва гибелна, опустошителна и неуправляема стихия. По думите на Сюзан Зонтаг ракът е свързан с „нерегулираното, абнормално, непоследователно нарастване", той е като израстък, който е външен и враждебен спрямо самото тяло. Но такава е също и страстта, която кара човек да потърси забрава в морфина, както е при Фани Хорн, или довежда до неговата смърт, както е при Ередия. Ако отидем по-далеч в разсъжденията си, ще трябва да кажем, че „Осъдени души" е не просто роман за страстта, а роман за сблъсъка между два различни вида страст и между два равнопоставени, силни и горди характера. Този сблъсък се оказва фатален и трагичен и

опустошава и двамата – Ередия намира физическата си смърт, Фани – духовната. Тук има основание да се запитаме коя е истинската причина за убийството на Ередия и какво в действителност кара Фани Хорн да застреля отеца – дали неговият религиозен фанатизъм, който постепенно го превръща в чудовище в нейните очи, или отчаянието на влюбената жена, която не може да намери ответ на своите чувства. Така или иначе, подобно на рака, изходът от който е обикновено летален, страстта в романа също е представена като фатална „болест".

Живият мъртвец

Безспорно смъртта е другата важна тема на двата романа. Тя е част от света на главните герои и в този смисъл е част от познанието, което те придобиват в пътуването към себе си и към другите. Физическата смърт е позната на Ханс Касторп още от детството, когато починват родителите му, а малко след тях и дядо му, но със смъртта той се среща многократно и по-късно в санаториума. От своя страна, Фани Хорн и отец Ередия се сблъскват ежедневно със смъртта в лагера за страдащите от петнист тиф в селището Пеня Ронда. Смъртта обаче няма задължително физически измерения, понякога тя принадлежи към полето на духовното и в тази своя разновидност носи нещо противоестествено и демонично. Духовната смърт обрича човека на мъчителна двойственост – той е едновременно жив, но и мъртъв, затова не може да намери покой и блуждае в някакво гранично пространство на не-живота и не-смъртта. Подобен е случаят с Фани Хорн в началото на романа „Осъдени души", когато, след смъртта на отец Ередия, се е отдала на забравата и утехата на морфина, който бавно я убива. Историята на Фани разкрива, че връзката болест – смърт не е задължително еднопосочна и предопределена – понякога смъртта предшества болестта и дори я предизвиква. Духовната опустошеност на героинята – нейната морална смърт, е причина тя да прибегне до морфиновата зависимост, до пристрастеността, която опустошава всеки смисъл и всяка надежда за бъдещето. В момента, когато се появява за първи път в романа, Фани Хорн е разпъната между живота и смъртта и макар че пред Луис самата тя настоява, че е вече мъртва, физически героинята все още стои от страната на живота и продължава да носи своята история, своите спомени и безпощадните удари на съвестта. Това е нейното наказание, изкуплението за дързостта ѝ да отнеме живота на човека, когото обича. В своето гранично състояние, обаче, героинята е способна да придобие една нова мъдрост за хората и за себе си, да се вгледа по

друг начин в обкръжаващото я и да достигне по-дълбоко в основанията на света. В този смисъл граничещата с болест страст на Фани е също толкова възпитателна, колкото и туберкулозата на Ханс Касторп. Тя е пример за връзката между болестта на тялото и здравето на духа, за възможността на физическите усещания да доведат до трансформации във вътрешния свят на човека.

Разглеждайки разликите между туберкулозата и рака в книгата си „Болестта като метафора", Сюзан Зонтаг твърди, че туберкулозата е свързана с одухотворяване на съзнанието, а ракът – с неговото излучаване и обърквane. Следователно може да се каже, че туберкулозата е болестта на аз-а, затова тя предполага самовглъбяването и възпитателния процес, докато ракът е болестта на другостта – на нашественика, който превзема собственото ни тяло и го унищожава – точно както страстта установява контрол над индивида и определя действията и живота му. Много са посоките, в които може да се мислят връзките и отблясъкванията между двата вида болест по отношение на „Осъдени души" и „Вълшебната планина". Настоящият текст се опита да разгледа част от тези посоки. Подобно изследване безспорно се нуждае от далеч по-обширен коментар и по-задълбочен анализ, който в случая няма как да бъде направен. Това, което все пак не може да убегне на вниманието на изследователя, е използването на иронията като похват на изображение и в двете творби, въпреки сериозността на темите, поставени в тях. Освен че разкрива зрелостта на двамата автори, този факт е също доказателство за сложността на тяхното мислене за болестта като духовен феномен и като тема, която заслужава разнопосочен и пълнокръвен анализ.

РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА

Хуморът в българската литература за деца – психоаналитични наблюдения

Няма друг случай, когато едно учение, започнало като тесен клиничен метод, да надхвърли границите на психологията и медицината и да се разрасне до такава „духовна империя", всеобемаща целия културен и социален живот, и така да бележи прочита на историята. Сполучливо наричат психоанализата „последният голям разказ за човека". Взаимопроникването на литературата и психоанализата е твърде отколешен процес. Писателите я използват в произведенията си, а Фройд е искал случаите, които описва, да са като романи. Известното списание „Имаго" е посветено на отношенията между психоанализа и изкуство и психоанализа и култура изобщо. „Бащата на психоанализата", сам страстен читател от младежките си години, винаги вплита оригинално и с изключително точен усет широката си обща култура в анализата на конкретните клинични случаи, както и при наблюдения и тълкувания от културологичен характер. Неслучайно в 1930 г. Зигмунд Фройд е награден с наградата „Гьоте" на град Франкфурт, както не е случайно и че няколко пъти е номиниран за Нобелова награда за литература. През 1905 г. излиза пространната му студия „Остроумието и отношението му към несъзнаваното", където с прецизността на литературовед и езиковед тълкува обемен емпиричен материал, а през 1927 г. е написана статията му „Хуморът". Прочита и на двете ни дава основание да мислим, че тази, според него, рядка дарба, която не всички хора притежават – да създават и улавят комичното, е била предпочитана от автора тема.

Тук бихме искали да препрочетем детски поетични творби от българското класическо наследство и да изведем някои психоаналитични наблюдения. Нищо по-естествено и логично от това на творбите за деца да се погледне през двойката „съзнавано/несъзнавано". Тук културологичните наслоявания на критическия разум още не са заглушили детския зов на природата ни. Хумористичният привкус на голяма част от тези творби има своята специфика. Много често понятието „хумор за деца" е една митологема, неглижирана и подменяна. Важно е да проследим психогенезиса на комичното при детето. Кой сътворява хумора, кой е обект на хумори-

тично отношение, кой е реципиентът, как се осъществява комичният ефект? Психичната реалност е форма на особено съществуване. Сънища, желания, игра имат свои закони, различни от материалната реалност. Може да кажем, че детство и игра са идентични. Във въображаемия свят на условната реалност – игра на нашия герой всичко е възможно.

Много ми е мъчно
много ме е яд
кой е взел бастуна –
коня ми крилат ?

Тичах, тичах в двора,
капнах от умора.
.....
Аз разбрах какво е
да се тича пеш.

(„Без конче" – Васил Ив. Стоянов)

Анимизмът, присъщ на детето, което дава на предметите душа, аналогична на човешката, е остатък от примитивния Аз в зората на човечеството. Само дете може да превърне този старчески атрибут – бастуна – в нещо хвъркато.

Неволно се усмихваме, но и малко или немалко завиждаме на илюзията на детето. Как тя измества целия ракурс на чувството. Логиката на възрастния гласи : „Ти и в двата случая си тичал пеш!" Детското сърце и въображение си имат своя логика – вълшебството. Тази неподправена детска същност възприемаме с удоволствие и определяме като наивно комична. Комизмът на ситуацията пък се ражда от неловки положения, в които откриваме безмощността на детето. Малкото дете живее едновременно в два свята: в света, който възрастните споделят с него, и в своя собствен въображаем свят. Столчето се превръща в камион, влак, кон. Предметите и явленията от реалния свят се използват по някаква своеобразна логика, пригодени за игра. Тази сфера на играта не е вътрешна психична реалност. Тя е вън от индивида, но не е и във външния свят. Малкият герой се качва на два стола един върху друг – „та красив паметник да стана жив!", залюшва се и... „Сетне? Сетне аз не знам / питайте носа му там!" („Аз не знам" – Ст. Чилингиров). Генезисът на хумористичното удоволствие бихме разбрали, ако проследим случващото се у този, пред когото се развива случката. Той вижда другото лице, което може да прояви афект – яд, болка, страх – и е готов да бъде съпричастен. Но героят не изразява тези чувства и се получава шега (ако, разбира се, героят не се разплаче). С други думи, вследствие на икономисания разход на чувства се изпитва удоволствие от хумора. З. Фройд

подчертава: „Хуморът не се примирява, той оказва противодействие, той е не само триумф на Аза, но и триумф на принципа на удоволствието, който тук е в състояние да се брани срещу неблагоприятната към него действителност". Детето упорито се съпротивлява и отстоява това, което чувства като свое изконно право – да играе.

Казала му мама:
– Питката подай.
А пък то: – Не мога,
мен ми се играй.

Казала му мама:
– Стомничката дай.
А пък то : – Не мога,
мен ми се играй.

(„Непослушко" – Дора Габе)

Детето е всецяло погълнато от играта и всяко прекъсване е като натрапване. Там детето (а и възрастният) е спонтанно, креативно, откриващо и съграждащо своята идентичност.

В стихотворението на Калина Малина „Ух, какви са лоши!" героят още в заглавието недвусмислено заявява своето недоволство от неразбирането на възрастните. Ето и финала :

Ух, какви са хора,
пречат ми на двора
да си поиграя,
както аз си зная!

Чрез играта детето се осъществява, расте и отстоява своето Аз. Известният педиатър и психоаналитик Доналд Уиникът пише: „На някои деца никога – дори в най-ранното младенчество – не им се позволява просто да се отпуснат по гръб и да се носят по повърхността". Неговата препоръка е „да не давим въображението на малкото дете с реализма на действителността".

Най-добре е майката да е „способна да представи света на малки дози". Какво е играта без пакостите и хитростите! А това са и множество комични ситуации. В „Палави ръчички" на Ран Босилек е интересен ракурсът, от който детето гледа на пакостите, които върши.

Ах, вий, палави ръчички,
нямам мира аз от вас!
малки сте, а пакостите
всеки ден и всеки час.

Картинката е раздрана, кибритът – запален, долапът – разтворен, новата кукла е останала без крак. На пръв поглед е странно това дистанциране от собствените ръце, които правят пакости. В ранното детство това е свързано и с процеса на идентификация на Аза, на възприемането на света като „не-мен" и „мен". Винаги в такива ситуации цялото същество на детето крещи: „Не бях аз". Това не е, защото то иска да излъже. Дълбоко в себе си то се срамува, а може би и страхува. Тогава се ражда хитруването и неистината, по точно – неговата истина. Оттук и комичните ситуации. Освен многото възможности, които дава играта, тя овладява и тревожността у детето. В играта има и любов, и агресия. Успоредно със съграждащия импулс у детето, не по-малко силен и агресивно деструктивният. Първата му проява е ритането в майчината утроба. Агресията е свързана с установяване на ясно разграничение между Аза и не-Аза. В този контекст се вписват изобретателните детски игри, при които детето чувства, че то доминира и превъзхожда възрастния. В „Славен концерт" от Чичо Стоян малките свирци вдигат такъв шум, че за да спрат и се смирят, вуйчото им дава „по пет пари". „Тропчо днеска е сърдит/изпоцапан, неумит..." („Тропчо" – Йордан Стубел) и пакостите се трупат ли, трупат – гони кокошките, брули цъфналите сливи, удря котката, рисува по стените старата си прегърбена баба. От играта на пожарникари в едноименното стихотворение на Е.Багряна пострадва задрямалата им баба – „цяла мокра вир-вода". За децата е присъщо амбивалентното отношение към възрастните – детето едновременно обича и мрази и се учи да живее с това противоречие. Героите съвсем целенасочено злосторстват, без капчица жалост към потърпевшите. Изпитват особено задоволство да унижат и да отнемат правото на достойнство и авторитет на възрастните. „Подвизите" им са съвсем в духа на черния хумор на емблематичните Вилхелм-Бушови Макс и Мориц. Смехът на детето е последица от чувството на превъзходство или злорадство: „Ти падна, не аз". Това е смях от чисто удоволствие. Ето какви са разсъжденията на Фройд във връзка с тази ситуация. Детето не притежава чувство за хумор. Комическото чувство, както и другите чувства, възникват едва в процеса на душевното развитие.Това следва от становището, че комическото чувство се предизвиква от разликата в разхода на енергия, явяваща се от разбирането на другия. Някои мотиви за удоволствието на детето сякаш са се изгубили при възрастните, за сметка на това при същите условия изпитваме „комически" чувства в замяна на изгубеното. „Аз се смея всеки път на разликата на разхода на енергия между другия човек и мене, щом преоткрия в другия отново детето" – пише Фройд. И

още: „Следователно, всеки път, смехът ще е последица от сравнението между Аза на възрастния и Аза като дете“.

Понякога е толкова трудно да си малък.

Огънче поиска дядо за лулата.
Скочих, но се спънах и разлях чорбата.
Скрих се чак в мазето да не ми се карат.
Стъпих там в котлето с прясната извара.

(„Беда“ – Калина Малина)

И така, стих след стих, пред нас се разгръща като една своеобразна клоунада и буфонада всяка следваща беда, която постига нашия малък герой. Комизмът на ситуацията тук е най-вече в неловките положения и безпомощността на детето. Смеем се на прекомерно излишния разход на енергия. Подобен е проблемът и в следващото стихотворение на Васил Ив. Стоянов – „Събут крак“:

Уморих се – цял час стана
как обувам своя крак
.....
Уж го дърпам към средата
и оправям го с ръка,
ала всякой път петата
иде горе на крака.

В този майсторски лаконичен изказ на твореца всеки би могъл да разпознае себе си. С основание „бащата на психоанализата“ твърди, че търсим специфичния характер на комизма в пробуждането на инфантилното и разглеждаме комизма като отново намерения „изгубен детски смях“.

А ето и още един шедьовър на класическата ни литература за деца, който осветлява детската гледна точка към въпроса какво и да се мъдър:

В тъмното да ходиш,
да се не удариш –
мляко като пиеш,
да се не опариш!
.....
Толкова е тежко,
толкова е трудно –
как го прави татко,
много ми е чудно!“

(„Мъдър“ – Дора Габе)

Светът на възрастните е тайнствен, примамлив, забраняван, премълчаван. Най-голямото желание на детето е да порасне. Това то прави като подражава на големите. Тласъкът е онзи нагон, който те кара да се съизмерваш със света около теб, с другия, с другия пол. Тогава се проявяват и Едиповият и кастрационният комплекс, а психоанализата показа и значението на детската сексуалност в развитието на психическия ни живот.

Шапката ще си нахлупя
и право в дюкяна –
там мустаци ще си купя.
Ура-а! Мъж ще стана !

(„Мъж ще стана“ – Васил Ив. Стоянов)

Кое прави детето смешно в очите на възрастните ? Защо се смеем на чистосърдечния му възторг, че бутафорните мустаци ще го направят порастнал? Смехотворният ефект идва от несъответствието – дете с мустаци не означава още мъж. Детето ни изглежда комично само тогава, когато се държи не като дете, а като сериозен възрастен. Подражанието е най-голямото изкуство на детето, движещият мотив на повечето негови игри. Подражавайки, детето пораства. Какво прави едно дете, останало само в къщи, и за малко без контрола на възрастните. Като от стихотворението „Самичка“ на Никола Ракитин облича какината рокля от коприна, слага пантофите и очилата на баба и се оглежда в огледалото. Огледалото е едно вълнуващо преживяване за детето и повратен момент в процеса на неговата идентификация. Лакан говори за „стадия на огледалото“ още при шестмесечното бебе. За предшественик на огледалото Доналд Уиникът смята израза на майчиното лице при контакта на майката с бебето. Оглеждайки се в огледалото, едно момиче си вдъхва увереност и осъществява връзка с майчиния образ, а след това се поражда и вторичният нарцисизъм. Неслучайно в психодрамата Джейкъб Морено, създавайки техниката на огледалото, я сравнява със стадия на разпознаване на себе си в развитието на детето. В „ролите“, които създава чрез играта си детето, можем да търсим много отпратки към психодрамата – метод, даващ възможност и за „мечтите на възрасния“. Нашата героиня, доволна от образа отсреща, сама се похвалва: „Колко съм послушна аз и кротка, / като каква съм голяма, / вече съм готова за разходка / само да ме пусне мама“. В очите на възрастния, така наконтена, тя изглежда театрално комична. Да припомним, че травестията винаги предизвиква и смях. Още едно несъответствие – тя се вижда пораснала, а ще чака разрешение от мама.

Какво ли не буди смях в поведението на едно дете. Комичните ситуации започват още щом то отвори сутрин очи от сън. И започва неспирно да пита и бърбори.

– Земята с влак ли се оре?
– Свинята има ли копита ?
– На село има ли море ?
.....

(„Бърборко" – Калина Малина)

Децата изпитват своеобразно удоволствие от непрекъснатото повтаряне на въпроси, кратки истории или привички, което се превръща в тормоз за възрастния. Така се ражда и нонсенсът в детския израз, повод за много смях, но носещ своя логика и емоция. Тук бихме искали да отбележим, че в споменатата студия З. Фройд с присъщата си почтеност поставя следния въпрос: „Не мога да реша, дали слизането до нивото на детето представлява само специален случай на комическо принизяване, или дали целият комизъм не почива в основата си върху принизяване до нивото на детето".

А ето и „страшния сън" на Чочо от едноименното Елин-Пелиново стихотворение:

Дълго Чочо се мъчи
и уроците учи,

Но го тежък сън обори
и очите му затвори.

.....

А високо в небесата
светят грозно при луната

Вместо ясните звездици
двойки, нули, единици.

Както знаем детският сън е реализация на едно неосъществено през деня желание. В своите психоаналитични наблюдения Фройд прави аналогия между работата на съня и остроумието. Основната разлика тук е в социалното поведение. Сънят е напълно асоциален продукт, с него не споделяме нищо с други лица, докато остроумието е социално насочено. Сънят е желание, остроумието е игра. Сънят се стреми да спести неудоволствието, остроумието – да получи удоволствие.

Дотук беше представена част от психоаналитичните наблюдения, които могат да бъдат направени върху хумористичните произведения за деца. Вместо заключение ще бъдат приведени отново думи на Фройд, най-напред от неговата студия „Остроумието и отношението му към несъзнаваното", която се появява през 1905 г. в контекста на определени обществени и житейски обстоятелства. Тя завършва така: „Защото еуфорията, която се стремим да достигнем по този начин, не е нищо друго освен настроението на духа през един период от живота ни, когато психическата работа изисква обикновено малък разход на енергия - настроението през нашето детство – когато не сме познавали комизма, не сме умеели да създаваме остроумия и не сме се нуждаели от хумора, за да се чувстваме щастливи в живота". Двадесет и две години по-късно, през 1927 г., в контекста на други обстоятелства, в края на неговата статия „Хуморът" четем: „Той [хуморът] иска да каже: „Виж ето светът, който ти изглежда толкова страшен. Детска играчка, нищо по-лесно от това да се пошегуваш с него!"

СИРМА ДАНОВА

„На острова на блажените“: краевековни прочити

„На Острова на блажените“ е текст с утаен проспективен потенциал, способен да генерира актуални социални описания. Краевековният кризис, смяната на политики и дискурси, усложняването на езика изработват през 90-те години на XX век свръхрефлексивни модели на описания и самоописания. Десетилетието на 90-те, с появата на определени литературни медии и на конкретни литературни фигури и конфигурации, се откроява като самокоментиращо се десетилетие. „На Острова на блажените“ е най-четената българска книга и това е усетено своевременно. Има някаква заразителна фиксираност в островната загадка през тези години и не е странно, че още тогава се поставя въпросът „защо“.

На „Острова на блажените“ се оказва изходният текст, инициращ определени игрови езици, сериозно рефлексивно положени в настоящето и с воля за завръщане. Всъщност именно езикът е онази област, която свързва това, което се случва в политическия живот на държавата, от една страна, и в литературата, от друга, *подир мълчанието* на тоталитарния вакуум. Разширяването на понятието *дискурс* предоставя възможности да се мислят концепти като *власт* и *литература*, поотделно и заедно, от една имплицитна отстранена гледна точка. Залогът на матрицата-прототекст, върху която се изработват идиолектите на настоящето, е свързан с вярата в многозначността. Това допускане донякъде обяснява защо има толкова обръщания към „На Острова на блажените“ през 90-те години на XX век. Рефлексиите над Пенчо-Славейковата книга попадат в плен на ретроутопично четене, огледано в понятия като „критика“ и „криза“. И ако се опитаме да успоредим характерните за същото това време политически доминанти с литературоведските, то бихме могли да мислим през аналогиите помежду им постструктурализма и посттоталитаризма (на политически коректен език второто се назовава като „промените“).

„На Острова на блажените“ е имагинерният литературен фокус, в който се прицелват променени и усложнени езици, рефлектиращи в себе си и в „промените“. Теорията на интертекстуалността е може

би най-употребяваното откритие на постструктурализма. Понятието интертекст е твърде необходимо, за да илюстрира включването на Пенчо Славейков посмъртно и постфактум в свръхрефлексивната феноменология на 90-те. В отстоянието от тези години, обаче, като че ли вече се улавя някаква недостатъчност в практиките по набелязване на интертекстове и в смисловите им залози. След постмодерното писане теориите за текстовостта са подложени на сериозни преоценки. Нестихващото изнамиране на междутекстови връзки спрямо и в книгата „На Острова на блажените" съвпада по време с дискусиите за канона. Това успоредяване полага и други парадигматични отношения: власт – литература, институции – онтологични дадености, конюнктура – канон, национална идентичност – аз/другост, дискурс – метадискурс. Отношенията онагледяват актуалния за 90-те години модел на социално вглеждане в променящия се свят.

Преди да се взрем в конкретността на литературоведските описания, ще спомена и няколко представителни художествени жеста, инициирани от антологията на Пенчо Славейков[1]. Такива са двата проекта на Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов и Бойко Пенчев, онасловени „Българска христоматия" (1995) и „Българска антология" (1998). През 1996 г. се появява друга антология: „На Острова на блажените": пет войни след това", съставена от Аманас Натев. Тук няма да обсъждаме концепцията на съставителя, за нас по-интересна е реакцията, която за пореден път връща махалото към едноименната Славейкова творба. Проектът на Натев е строго коментиран в критиката. Основното обвинение е в тотално неразбиране на книгата на Пенчо Славейков, в пределно безразличие спрямо идеята му за конструиране на традиция. Отрицателната реакция към съставителската концепция на Натев за пореден път открехва проблема за подбора на автори с цел включването им в антологичен корпус. В дълбинната си основа това е проблемът за конструирането на канона. Силна концептуална стратегия на четиримата литератори около „Българска антология" откриваме в съдържанието на книгата, където има указания за това кой какво е подбрал. Така съставителството и авторството биват еднакво въвлечени в политическата отговорност по направата на текст – „албум", потенциално съдържащ канона.

През 1995 г. излиза статията на Галин Тиханов „Канони и социални

---

[1] По-подробно по този въпрос вж. **Бурова**, А. Ефекти от наследството: „На Острова на блажените" и мистифицираните антологии на 90-те. // *Литературен вестник*, № 41, 17.12.2003, както и **Антов**, П. Инициационният модел „Мисъл" и неговите употреби един век по-късно. // LiterNet, 25.10.2009, № 10 (119) <http://liternet.bg/publish11/p_antov/iniciacionniiat.htm>.

идентичности“[2]. Проследявайки американските дебати, фиксирани в понятието *канон* и неговата институционалност, Тиханов откроява неизбежната свързаност на канона със социалната власт. Той съпоставя самодостатъчната единичност на големия национален литературен канон с безалтернативността, наложена от тоталитарната власт. На отворената за нови езици демокрация се предписва нуждата от създаване на „алтернативни канони“ с конкретни социални адресати. Тази формула ни е позната от теоретичните съчинения на Х.-Р. Яус, посветени на литературната история от 70-те години на XX век[3]. Яус говори не само за нуждата от създаване на канони, които да оспорват унаследения литературен канон, а и за „канон от очаквания“, вписващ социалния адресат в променящия се хоризонт на жизнения опит. Тъжните отношения, които Тиханов открива в българската литература и общество, са свързани с липсата на действителни различия. Предписанието за създаване на различни канони, наречени „алтернативни“, е колкото наложително, толкова и подривно за самите тях, доколкото алтернативните конструкти биха могли да усилят действието на официалния властови литературен канон. Така или иначе, такива канони започнаха да се създават и оформят в университетските субкултури, в съдържанията на конферентни сборници. Оформиха се понятията „социалистически канон“, „персоналистичен канон“, „неслучен канон“ и пр.

Тиханов концептуализира своите текстове за Пенчо Славейков около понятието „авторефлексивност“ и това задава нова перспектива и за следващи интерпретации. В „Канони и социални идентичности“ Тиханов обвързва това понятие и с дискусиите за литературното наследство, като изтъква, че „дебатът за канона трябва да се разглежда като развит стадий на авторефлексивност“[4]. Може да предположим, че тук вече не става дума единствено за авторефлексия в границите на персоналното съзнание, а за по-обща социална нагласа спрямо употребите на канона. Статията на Галин Тиханов като че ли предизвестява появата на мащабния проект – книгата „Българският канон?“ (1998).

Ще си позволим едно малко отклонение върху проблематичната каноничност на „На Острова на блажените“. Последната издадена приживе книга на Пенчо Славейков остава в сянката на литературния канон до 90-те години на XX век. Парадоксално е, че в дългогодишната си история антологията „На Острова на блажените“ стои встрани от

---

[2] **Тиханов**, Г. Канони и социални идентичности. // *Култура*, № 38, 1995.

[3] Вж. **Яус**, Х.-Р. Литературната история като провокация към литературознанието. // Исторически опит и литературна херменевтика. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.

[4] **Тиханов**, Г. Канони..., с. 10.

канона, но отделни произведения, включени в нея, са отдавна и неотменимо в него: „Псалом на поета“, „Баща ми в мен“, „Незнайник“, „Химни за смъртта на свръхчовека“. Затова има най-малко две причини. Първата е свързана с митогенните практики на д-р Кръстев. Известно е, че той никъде не се изказва директно за Пенчо-Славейковата антология (с изключение на една кратка и не съвсем ясна бележка под линия в книгата му „Христо Ботев, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, П. К. Яворов“ (1917). Позицията на Кръстев спрямо „На Острова на блажените“ може да се реконструира. В не една статия критикът коментира изключителния мотив, въведен от П. Славейков – „живот в смъртта“ – в стихотворението „Псалом на поета“. То, от своя страна, е положено във високия център на антологията[5]. Интересно е, че автори като Спиридон Казанджиев и Николай Райнов например следват очертания от Кръстев скелет на микроканона у Славейков, доколкото коментират като значими набелязани от него произведения. Дълго време „На Острова на блажените“ присъства в литературния живот метонимично, през отделни текстове. Книгата се чете селективно, „на парче“. Тук опираме и до втората причина за късното канонизиране на антологията – издателските практики. Можем да обобщим, че те са с различна степен редукционистки[6]. Съкратеното съчинение не позволява цялостно четене, има известна асиметрия в спорадичното оценностяване му повече на прозата, му на поезията в цялото. Ако е вярно, че „На Острова на блажените“ придобива окончателната си каноничност едва през 90-те години на XX век, бихме могли да потърсим причините за това както в появата на голямо количество метатекстове, така и в издателските политики на 80-те години.

През 1986 г. излиза първото фототипно издание на книгата, придружено със студията на Михаил Неделчев „Завръщане към „На Острова на блажените“. Метафората на завръщането определя пътуването на следващото десетилетие към Острова на Блажените. Текстът на Неделчев има предписваща сила, тъй като предвижда мощните философски контекстуализации на завръщането, появили се през 90-те: пътува-

[5] Имам предвид речта, казана на Славейковото утро в Народния театър на 17 юни 1912. (Речта е публикувана в списание „Демократически преглед“ (1912, № 6) под наслов „Пенчо Славейков“. Кръстев я помества и в последната си книга, където фигурира с изменено заглавие – „Из историята на една душа“. Много интересен факт е, че в статия за руското списание „Современник“ д-р Кръстев представя Славейков с книгите му (включително и с „Момини сълзи“), без обаче да спомене „На Острова на блажените“. На мястото на изключената книга се появява анализ на стихотворение от нея – „Псалом на поета“ (Кръстев, К. – Миролюбов. Новая болгарская литература. // *Современник*, кн. 12, 1912.).

[6] Силно редукционистки са изданията на Мара Белчева (Пенчо Славейков. Избрани съчинения. С., 1923.) и на Николай Врачев (Отбор стихотворения из „На Острова на блажените“ със статии, бележки и естетически пояснения от Н. Врачев. С., 1925.).

нето, повторението, вечното връщане на това що е било, стратегията на припомняне / забравяне.

По-нататък в статията ще се опитаме да прочетем интерпретациите на „На Острова блажените“ от 90-те години в онези точки, в които те се отместват. С други думи, прегледът на конкретни метатекстове ще е много повече свързан с различията помежду им, отколкото с приликите.

Сърцевинен модус на четенето през 90-те е алегорията. Ани Илков вижда в едно стихотворение на Пенчо Славейков алегория на държавата[7]. Ето стихотворението:

Грухти свинята майка и върви,
върви едвам-едвам и крета
подире ѝ дванадесет прасета
и блъскат се, и тичат: кви-кви-кви!

Надварят се и гуцат,
и квичат,
като геврек опашчета извили...
И ето две, рилца червени впили
во циците ѝ, дърпат я,
грухтят.

-- -- -- -- --

Грухтят, квичат...И само две
се врат
без цица, врат се други
да изтласкат...
Свинята-майка слуша как те
мляскат,
блажено там излегната
сред път.

Може би сериозността на алегорията се състои в способността ѝ да привижда образи в свят от отломки. Ани Илков гледа на нея като на трансисторически модус на описание. В този смисъл алегорията е времева категория, способна да надхвърли собственото си настояще. Стихотворението „На пътя“ е не просто алегория на Острова от 1910, а и трансисторическата му осъщественост във вечно присъстващо-

[7] **Илков**, А. „На Острова на блажените“. Между утопията и гаданието // Нова христоматия. С., 1991.

то настояще. Ако свинята и нейните отрочета е такава надвременна фигура, то кое ни позволява да удържаме препращащия към държавата смисъл? Тук ще отговорим лесно – интертекстът. Четейки интегрално „На Острова на блажените", виждаме, че Островът е поле на негативни метонимии на държавата. И това е видимо в пародийните названия на островните институции: „Дружество против вестниците", „Ерменското кафене", посещавано от „рошави телета с гайди" – литератори, „Анвартският университет", дето четат лекции мъдреци, които „сушат сливи на месечина", „Книжовното дружество" („менажерия за юридически и филологически животни и единствени нещастници на Острова на блажените"). Така изглежда конструираната държавност на Острова. Проникновената аналогия с библиотечния каталог, направена от Валери Стефанов, позволява да мислим същия този остров и като *Библиотека*, която, сама по себе си, представлява сложно структурирана вътрешнодържавна институция[8]. 90-те години на XX век с т. нар. „преход" задвижват интензивно определени практики за неутрализиране на идеологическия език. Към тях отнасяме пародиите, „парапародиите", цялата симптоматика на тъгите на краевековието, саморазголването, самоскътаването, самомаргинализирането и ексцеса. Неизбежната виновност на езика се съдържа в неумелите му опити да бъде свободен от властта. Метафизика и политика са преплетени в несъвпадащото със себе си настояще на 90-те. „Метафизическите Острови на Славейковата поезия са съкрушителната алтернатива на конюнктурна Българийка", пише Златомир Златанов в есето си „На Острова на блажените"[9]. По-нататък ще обърнем отделно внимание на това как текстът от 1910 г. функционира като поле за добавяне на значения. Профетичните залози на книгата правят възможно едно по-масово завръщане в годините на преход. Рецептивните нагласи са моделирани от усета към приликата, изработваща инструментариум за критика. Към аналогията „остров – библиотека", можем да прибавим и други отношения, изведени в есето на Зл. Златанов: „остров – лабиринт" и „остров – машина". Лабиринтът е символът на античните загадки. Машината е алегория на модерността. Тези образи на времето пишат историята на винаги завръщащата се към античността модерност на света на капитала. Алегорията може да бъде отнесена и към субекта и нагласите му към себе си, и към дискурсите, в които е проектиран. Това Златомир Златанов нарича „алегории на самоотнасяне"[10].

[8] **Стефанов**, В. Островът – Библиотека. // *Български език и литература*, 1996, № 4–5.

[9] **Златанов**, Зл. На Острова на блажените. // *Литературен вестник*, г. V, № 41, с. 10.

[10] Пак там, с. 10.

Набелязването на авторефлексивността е непогрешимият и неотменим подход към Славейковите антологии изобщо. Алегорията ни дава епистемологичен модел за улавяне на аналогии.

Следва да разгледаме как през интересуващото ни десетилетие е описван и коментиран проектът на Славейков. През 1997 г. излиза сборникът „Усвояване и еманципация. Встъпителни изследвания върху немска култура в България". Антологията на Славейков се оказва притегателна зона на описание на немско-българските културни отношения. В неедин текст се преформулират най-употребяваните определения за „На Острова на блажените": „антология", „мистификация", „утопия". Никола Георгиев говори за „демистифициращa мистификация"[11], т. е. мистификация, която се самоопровергава и самооголва, при все непрестанното удържане на фикцията. В същия сборник, в текст на Биляна Курташева четем понятията „псевдомистификация" и „псевдоантология"[12]. През 90-те години се улавя известна съпротива срещу устойчивите понятия, традиционно прикрепяни към „На Острова на блажените". Често новите дефиниции разчитат на словотворчество, ползвайки утвърдените термини с помощта на усъмняващи ги префикси: „де-", „псевдо-", „квази-", „полу-", „ре-", „анти-" и пр. Така очертаната линия на неологизми улавя противоречивия характер на Пенчо-Славейковия проект, оформян с непрекъснати самоутвърждавания и самоопровергавания.

Може би най-популярната теза е, че книгата „На Острова на блажените" е „утопия" – с варианти на „еутопия" (блажено място) и „антиутопия" (Св. Игов) или „фрустрирана полуутопия" (Вл. Трендафилов) и „опака утопия" (Ат. Натев). Прави впечатление проблематичната съвместимост между тези понятия. Възможно ли е книгата да бъде всичко това едновременно? Има ли определение, клише, ключ към „На Острова на блажените", които са по-меродавни и иманентни на Славейковата концепция за литература? Предвид времето, в което се оформят тези определения, става ясно, че те произхождат от различни критични нагласи към настоящето. Своеобразните назовавания улавят протеичната природа на писането на Славейков.

Съществуват интерпретации, които отказват да мислят антологията в строго литературоведски категории:

> ...за Славейков Островът не е проект или утопия, а космична осъщественост на Вечното завръщане – със силното и със слабото, с трагичното и

[11] **Георгиев**, Н. Германия над всичко – или не? // Усвояване и еманципация. Встъпителни изследвания върху немска култура в България. С., К & М, 1997, с. 223.

[12] **Курташева**, Б. Антологии, мистификации, писма. // Усвояване и еманципация. Встъпителни изследвания върху немска култура в България. С., К & М, 1997, с. 243.

комичното в себе си литературата на островитяните е такава, каквато е, тя няма начало и няма бъдеще, а е осъдена да се върти в безкрайния кръговрат на избраното повторение[13].

Пленеността на Пенчо Славейков от мита за вечното завръщане е проектирана на различни места в творчеството му. При очерка за Бойко Раздяла например, откриваме негова версия.

> У Нитче се връща всичко, що е било, и връща се, за да бъде пак както е било, без каква да е промяна; у нашия поет „това, което е било" е само материал за строежа на бъдното.

Във философията разлика между идеите на Раздяла и Ницше не съществува. Пенчо Славейков предлага устойчив модел, през който да бъдат мислени в по-широк план концепциите му за *припомняне / забравяне* на традицията. За него забравянето е активен процес на непрестанни несъвпадащи едно с друго повторения, които преобразяват формите на миналото. Не случайно 90-те на XX век години оглеждат собствената си „другост" в мотивите на забравата и лудостта в „На Острова на блажените".

Не малко автори се ангажират да мислят защо Славейков включва и слаби, неиздавани по-рано стихотворения. Сред обясненията има радикални и по-малко радикални версии. Ще си послужим с по-радикалната:

> На Острова на блажените" е книга, която възпроизвежда традицията дори в опита си да я отмени, заявявайки се за ново или дори първо начало. В този и в много други смисли книгата на Славейков е безпомощно свидетелство за голяма амбиция и страхотен замисъл при посредствено изпълнение и разочароващ ефект. Така че за Славейковото дело се говори повече като за идея и проект, отколкото като за реализация[14].

Тези думи на Димитър Камбуров са писани по друг повод – рецензия за антологията „На Острова на блажените": пет войни след това". В никой друг текст от 90-те не са предвидени ефектите на посредствеността и разочароването от литературната осъщественост на Славейковата книга. Диалектиката на хвалата и хулата в реториката на Камбуров си изработва относително самотна и съзнателно отстранена позиция, която остава незащитена. Един от зашеметяващите ефекти на четенето на книгата „На Острова на блажените" е сериозно-смеховата констатация, че прочетеното е забавно. Низовите мрежи на езика са включени в определена критико-естетическа регламентация. Многожанровата фактура на писането показва техники за легитимиране на устойчиви концептуални ядра, общи за цялото творчество на Славейков, но и стратегии

[13] **Пенчев**, Б. Ний всички сме деца на младия Славейков. // *Култура*, № 17, 1997, с. 5.

[14] **Камбуров**, Д. Цепки и изцепвания. // *Култура*, № 14, 1997, с. 3.

по смеховото им взривяване. Двойната защита на автора се съдържа в модуса на иронията и в опосредяващата роля на превода.

Много работеща е тезата на Орлин Спасов, че книгата „На Острова на блажените" непрекъснато се самоопровергава, бидейки такава, каквато е. Тази идея е разработена в статията му „На Острова на блажените": невъзможната книга[15]. Най-напред в критическия сюжет се посочва невъзможността да се определи „действителната" (оригинална) книга. Известно е, че Пенчо Славейков е подготвял второ издание на антологията, имал е личен екземпляр за поправки. Следващите издания частично са съобразени с черновите и този факт напълно замъглява идеята за автентичност. От своя страна, ще дадем един пример, доколкото познаваме историята на изданията. Изречението „не вирее литературата", появяващо се в очерка за Ралин Стубел, е включвано и изключвано през годините. В личния екземпляр за поправки то е зачертано от самия Славейков. При подготовката на изданието от 1921 г. Боян Пенев е преценил да го остави. Така изречението се запазва и в представителното издание от 1958 г. Но защо е толкова важна фразата на Ралин Стубел? Като имаме предвид посочените „празни" форми на писането (липсващите образци в областта на романа и драмата, липсата на естетически оценки), става ясно, че литературата на Острова побира вакантни места на отсъстващи поетики. Изразът на Ралин Стубел се оказва радикално обобщителен. Това, с определени уговорки, може да развенчае равносилно както номинатива „утопия", така и клишето „национална литература". Освен всичко друго, фразата „не вирее литературата" буквализира аграрните корени на блаженството на Острова.

Интересно е да се проследи как „На Острова на блажените" функционира като поле за издълбаване на значения през емблемите на 90-те. Ключовият текст на Галин Тиханов „На Острова на блажените" и културните асиметрии на ранния български модернизъм"[16] присъединява Славейковата антология към текстовете на литературната традиция, в чиято сърцевина е проблемът за националната културна идентичност: „Под игото", „Епопея на забравените", „Записки по българските въстания", „Бай Ганьо", „Кървава песен". Г. Тиханов открива две фундаментални разлики в концепциите на Пенчо Славейков за модерна литература. Първата е свързана с несъвпадането на „българско" и „родно", непознато преди първото десетилетие на XX век. Най-общо, „българското" е онто-

---

[15] **Спасов**, О. „На Острова на блажените": невъзможната книга. // *Литературата*, № 2, 1994.

[16] **Тиханов**, Г. „На Острова на блажените" и културните асиметрии на ранния български модернизъм. // *Литературата*, № 2, 1994.

логично иманентна величина, даденост. „Родното“ е по-широко понятие, то се постига, изработва. Един от механизмите на такова изработване е авторефлексията. Втората разлика произлиза от първата и бележи издълбаващия се процеп между традиция и минало. „В „Баща ми в мен“ присъстваме на раждането на традицията не от духа на миналото, а от духа на настоящето, заявяващо волята си да породи едно ново, просветлено минало, което най-сетне престава да бъде „тъмен ек“ (Яворово) и започва на свой ред да изпраща разпознаваеми знаци на потомството“[17].

Пенчо Славейков е син на баща си, не защото генетически е син на баща си, а защото е избрал да бъде син на баща си. Албена Хранова си поставя за задача да изследва спецификите на това родство по избор, пишейки „литературно-историческия наратив „Баща ми в мен“[18]. Тя вижда Пенчо Славейков като духовен баща на баща си и това има своето фактическо обяснение. Натъкваме се на поредната подмяна при подготовката на „Избрани съчинения“ (1901) на Петко Славейков. Съставител на изданието е Синът, който не просто дописва и преправя произведения, а и *написва* [курсив А. Х., б.м.] някои от тях. Този случай буквализира конструирането на традицията от духа на настоящето. От друга страна, манифестното заглавие на Бойко Пенчев „Ний всички сме деца на младия Славейков“ бележи същото *сродство по избор* посредством идеята за завръщане.

В хода на изложението проследихме как търсенето на аналогии с Пенчо Славейковата книга преминава в неизбежното проектиране на разлики. Те, от друга страна, пишат големия сюжет на 90-те: *другостта*. Първият реторичен жест в предговора на „На Острова на блажените“, който открехва литературния потенциал на разликата, е обговарянето на превода. От тук произлиза и фикцията за два несъвпадащи езика. При подобен жест на отстранение се появява и опосредяваща техника – авторът съставител присъства с действителното си име. Употребата на реалното поражда сложна илюзия. Следва редуване на техники на отстранение и опосредяване. Да разгледаме как се формулира това в критиката.

> Всеки превод е заместване на липсващия оригинал в конкретния език и е възможен като такъв единствено при тази липса[19].
>
> Острова е именно това мъртво тяло на „оригинала“ и „оригиналността“[20].

---

[17] Пак там, с. 128.

[18] **Хранова**, А. Литературно-историческият наратив „Баща ми в мен“. // *Литературен вестник*, № 23, 1996.

[19] **Каравелов**, Л. „На Острова на блажените“ – функциониране на центъра. // *Литературен вестник*, № 36, 1997.

[20] **Сабоурин**, Вл. Може би моя – ортографията на Острова. // *Български език и литерату-*

Многократно обсъждана апория на Пенчо Славейков е опитът му да изгради от собствената си литература начало и център на една литературна традиция. Сюжетът на „липсите" е радикално тематизиран в статии и публични сказки и, разбира се, в „преводната" книга. Пределният художествен акт на помирение на Пенчо Славейков с оригиналите на традицията е „Кървава песен". През 90-те години на XX век мотивите на „бездарието на живота" и онтологичната „лишеност от щастие" се проектират лесно над биографичните сюжети в антологията. Критико-теоретичните постановки на островитянина Ралин Стубел, масирано цитирани от Пенчо Славейков – преводача, са посветени не просто на „липсите" в литературата и културата, а и на самото нямане у себе си. Говорейки за писателите на Острова, Стубел твърди: „Да имаха в себе си, би намерили и в живота"[21]. Оттук „сюжетът на липсите" придобива едно интроспективно фокусиране. Към набелязаните „празнини" в литературния проект можем да добавим и идеята за онтологично нямане. Нямането у себе си, първичната недостатъчност на аза, който се преживява като субект на културата, мотивира необратимата му субстанциална нищета. В статията „Пейзажът в системата от другости в „На Острова на блажените" Иван Русков изследва връзките между пейзажа на душата и островната природа.

> От тази гледна точка различието, другото, се оказва всъщност еднакво – еднакво измислено, еднакво смешно, еднакво неадекватно, еднакво не на мястото, поради което сумата от такива различия се оглежда в знака „точка и запетая" и в жанра епитафия – в двата кулминационни върха на метафоричните градации, символизиращи *края на историята, културата и социалния живот* на Острова [курсив, И. Р., бел. м.][22].

Подобна концепция е закодирана и в „Немски поети", докато например Доре Груда *е* Густав Фалке, Стамен Росита *е* Рихард Демел и докато островитяните оглеждат античните образци през немската култура. „Немски поети" ползва и стратегия за отчуждаване и „одругостяване" на чуждоезичните оригинали от самите себе си. Например преводът на стихотворението на Детлев Фрайхер фон Лилиенкрон „В нивата" представлява алюзия към Ботевото „Хаджи Димитър", респ. негова по-слаба версия. Във фиктивните антологични машини на Пенчо Славейков преводът е инструментът на „другостта", относително равносилно прилаган и към „своето", и към „чуждото".

ра, 1996, № 4–5, с. 11.

[21] **Славейков**, П. П. Събрани съчинения. Т. 2. С., Български писател, 1958, с. 223.

[22] **Русков**, Ив. Пейзажът в системата от другости в „На Острова на блажените". // *Български език и литература*, № 4–5, 1996, с. 16.

Много интересен критически ход откриваме в статията на немския учен Волфганг Геземан „На Острова на блажените" от Пенчо Славейков. Призма – огледало – фокус"[23]. От една страна, той ни запознава с артистичния контекст на времето, в което Пенчо Славейков е бил студент в Лайпциг, разказвайки как е породена митологемата на Острова: в края на 90-те години на XIX век в Германия започва да излиза списание „Островът"; през 1905 г. е публикувана комедията „Островът на блажените" на Макс Халбе. Геземан посочва и имената на поети, художници, философи и архитекти, с които Пенчо Славейков е общувал. Като схваща аналогиите между някои немски поети и островните, той описва „чуждото" през имплицираните негативни конотации. Междутекстови връзки между „Немски поети" и „На Острова на блажените" търси и Бисерка Рачева в статията „Вечното недоволство: идеята за чуждото и своето в двете антологии на Пенчо Славейков"[24]. И Геземан, и Бисерка Рачева, в по-старо време и Васил Пундев, говорят за „поетически двойници" на немските поети в „На Острова на блажените". Б. Рачева мисли двете антологии дори като проявления на една и съща книга. Големите сюжети на интеркултурността и интертекстуалността са разработени също и в сборника „Усвояване и еманципация", за който вече стана дума. В „проектостудията" на Аманас Натев се очертават определени изследователски посоки.

> А най-съществено е, че антологията открива генератора на креативността не в културния импорт, а в спонтанната му симбиоза със самородната жилка на островната култура[25].

Точно поради практиките на „продуктивно противопоставяне" Натев нарича антологията на Славейков „опака утопия"[26]. В същия сборник откриваме друг текст на Орлин Спасов, посветен в голяма степен на „На Острова на блажените" – „Немско-българският Славейков". Авторът представя интригуващата теза, според която не „На Острова на блажените", а „Кървава песен" е по-„немската" и по-„европейската" книга. Това се мотивира с по-дълбокия интерес на немския поглед към Славейковия епос, търсещ в него културните символи на българската идентичност. Това, което назовахме като „късно канонизиране на книгата", в критическия сюжет на Орлин Спасов е определено като късно

[23] **Геземан**, В. „На Острова на блажените" от Пенчо Славейков. Призма – огледало – фокус. // *Литературата*, № 2, 1994.

[24] **Рачева**, Б. „Вечното недоволство": идеята за чуждото и своето в двете антологии на Пенчо Славейков. // *Литературна мисъл*, № 9, 1991.

[25] **Натев**, Ам. Отмъстително блаженство. // Усвояване и еманципация, с. 241.

[26] Пак там, с. 241.

модернизиране, осъществено с редица аксиологични практики: преиздания, фототипни издания, метакритика. Така „другостта" в творчеството на Пенчо Славейков не задължително съвпада с образците на чуждото и преводното.

В „ортографията" на превода се ражда и „хетеронимната" концепция за авторството. В критиката на 90-те откриваме ясно формулирания въпрос – „защо му е на Пенчо Славейков да бъде друг, да бъде чужденец на самия себе си?"[27] Вече споменахме, че той присъства във функциите на автор, съставител и преводач с действителното си име. Антологията „На Острова на блажените" съдържа още едно реално историческо име: Вазов. Ако сме чели внимателно, това са единствените две български действителни фигури на Острова на блажените, конципирани като културни медиатори, владеещи езици на родното и чуждото. Само че в оразличаващата призма на Славейков, Вазов е фигура на превода посредством т. нар. „джебчилък", „примъкващ" чужди образци в лична родна литература. В проекта на антологията Пенчо Славейков изработва друга рецептивна стратегия – „разрояване" на авторството.

> Може би не нежеланието да говори за себе си от свое име, нито копнежът да казва различни неща от чуждо име отмласкват Славейков в другостта, а именно желанието да се говори за самия него по определен начин[28].

Каквито и да са мотивите на подобен съставителски акт, налице е цяла „литература в миниатюр". Авторството се превръща във функция на писането, а самото писане е „автофикция" (Серж Дубровски) на едно литературно живеене. „Авторът като фикция на собствената си творба – това е може би страхотният проект, който Пенчо Славейков изработва; остров, върху който да положи фундамента на българската модерност" пише Надежда Радулова в статията си „Вазов, Величков, Велко Меруда – авторството като фикция"[29]. Теоретико-литературният проект на модернизма е в основата си негативно породен – от неудовлетвореността и съмненията. Може би по тази причина най-обсъжданата фигура е „нероденият" Иво Доля. Именно там, във високия център на книгата, е положен и разказ за единствената културна институция на Острова, която не е профанирана – Националният театър. Очевидно в сърцевината на литературния проект стои проектът за култура.

---

[27] **Бурова**, А. Хипостазите на автора. // *Литературен вестник*, № 30, 1999, с. 6.

[28] **Бурова**, А. Хипостазиране..., с. 7.

[29] **Радулова**, Н. Вазов, Величков, Велко Меруда – авторството като фикция. // *Литературен вестник*, № 36, 1997, с. 13.

Предложеният по-горе кратък преглед на интерпретациите от 90-те бе постоянно съпътстван от различни въпроси. Доколко разглеждането на конкретни метатекстове може да обхваща само отместванията помежду им, без да отчита общите места? Възможно ли е да се пише за тях на „нормализиран", непопил от „постструктуралистки хедонизъм" език? Може ли да се избегнат методологическите трудности на настоящия текст с включване на други механизми, описващи краевековните прочити на „На Острова на блажените"? Макар че бихме отговорили на всички тези въпроси с нееднозначно „да", ще кажем, че този опит не е представителен. Свободни в това, виждаме, че „На Острова на блажените" е удоволствена невнятна книга[30]. Тук е мястото и на въпроса защо именно интерпретациите на 90-те са във фокуса на настоящото разглеждане. Защото, доколкото познаваме рецепцията на книгата и историята на нейната направа, виждаме, че последното десетилетие на XX век е първото време, което осигурява агора за цялостното прочитане на творбата. От друга страна, става ясно, че интегралното четене е породено и от търсенето на *алтернативни канони*, съпротивяващи се на онаследения тоталитарен канон. Ефектите от подобно вторично „оцелостяване" и аксиологизиране на книга, която дълго време присъства в канона метонимично (под формата на избрани произведения), са резултат от усилената воля по проектиране на разлики при безкрайно търсената форма / емблема на настоящето. Мрачните припокривания на екзистенциалния минимум с жизнения в годините на 90-те предоставят оптики, през които лесно се проследяват завръщащите се преливания между ниско и високо, пусто и забавно, банално и блажено.

[30] Йордан Ефтимов описва десетилетието на деветдесетте през фигурата *αδυνατα* – „топос, описващ изненадващи съчетания от несъвместими явления, предмети и същества, парадоксална промяна, функционираща като обезпокоителен знак за един „преобърнат" свят. Вж. **Ефтимов**, Й. αδυνατα: фигурата на 90-те. // Литературни култури и социални митове. Сб. в чест на 60-годишнината на доц. Михаил Неделчев. Т. 2. С., Нов български университет, 2005., с. 233.

ВИХРЕН ЧЕРНОКОЖЕВ

Въпреки соцреализма
Приписки към романа „Мацакурци“ („Вуцидей“) на Асен Христофоров

Икономическата история на България сигурно ще запомни професора по финансови и административни науки в Софийския университет Асен Христофоров като блестящ учен, създател на Статистическия институт за стопански проучвания през 30-те години на XX век у нас (финансиран от Фондация „Рокфелер“) и пръв критик на икономическия модел на социализма. В историята на българската икономическа наука проф. Асен Христофоров е поставян редом с имена като проф. Симеон Демостенов, проф. Димитър Мишайков, проф. Оскар Андерсон, проф. Иван Кинкел – един от създателите и пръв председател през 1932–1938 г. на Българското социологическо дружество.

Литературната ни история знае за Асен Христофоров като образцов преводач на Джойс, (смятан за неразбираем и непреводим), на Джек Лондон, Джером К. Джером, Хенри Филдинг, Шарлот Бронте, но тепърва ѝ предстои да възстановява паметта си за писателя Асен Христофоров, който е все още малко познат даже на истински изкушените от литературата.

Защо ли? Защото неговото литературно творчество е като че ли внезапно, неочаквано явление. Да добавим, че Христофоровото литературно творчество живя депресивно, под похлупак, живя години наред, макар и цензурирано, в целенасочена опозиция срещу насилственото обезличностяване. Живя вътре в себе си, по природа автобиографично и неприспособимо, въпреки опитите за приспособяване, към канона на социалистическия реализъм.

Ако соцреализмът у нас през втората половина на XX век е силово наложена и строго охранявана тоталитаризираща метафора, метафора на тоталитарната власт, то Христофоровият роман „Мацакурци“ (1958) съзнателно разгражда тази клиширана метафора, която имаше претенциите да инжинерства над човешките души. Асен Христофоров, интелектуалецът от Роберт колеж, от Лондонския икономически институт, знае, че в края на краищата всякое клише на масовата монументална пропаганда, имаща налудните претенции да се разпростре върху целия об-

ществен живот, неизбежно се изражда в кич. Още от първата си страница романът заявява своето чувство на дистанцираност, на физическа непоносимост към задължителния свръхидеологизиран колективистичен патос на деветосептемврийските победители. Началото на романа е ситуирано във времето с пределна документална точност:

> Странно наистина, но беше точно три години, три седмици и три дни след първия Девети септември. В тая тройственост нямаше нищо знаменателно, нито пък имаше нещо кабалистично, но навярно пак ще се намери някой да каже, че съм опак човек! Впрочем тъкмо затова бях тръгнал към планината. Омръзнало ми бе да слушам от всички, че съм опак човек, а нима можех да споря с всекиго и да доказвам обратното? Там, в дебрите на Рила, щеше да бъде друго. Щях да заживея като отшелник и никой нямаше да се занимава с характера ми. Накратко, бях подал оставка като професор в университета и сега пухтях по шосето с влогова книжка в единия джоб на сакото и с указ за освобождаването ми от длъжност в другия. Просто не можех да слушам подмятанията на студентите, че съм опак човек.

Да оставим настрана педантично фиксираните „три години, три месеца и три дни", както и неслучайно трикратно повтореното „опак човек". Нумерологията твърди, че цифрата 3 отговаряла за интереса на човека към науките, техниката, изобщо към всяко необичайно нещо. По-важното обаче е, че още върху първата страница на романа решително се намесва вездесъщата цензура в лицето на издателския рецензент Здравко Сребров, познат на Христофоров от общата им служба в БНБ. От авторския машинописен екземпляр на „Мацакурци", съхраняван в Националния музей на българската литература[1], става ясно, че оставката е всъщност заповед за уволнение. Под тънко подострения цензорския молив е изчезнало Христофоровото заричане да бъде последователен докрай срещу гонителите си, поселвайки се „в пазвите на планината" с твърдото намерение да е „непреклонен стоик и дори аскет". Както някогашния рилски пустинник – натъртва Христофоров – и също като него „да прекарам дните си в тишина и усамотение", помнейки, че „имам зъб на съдбата и на ония, които бяха приели оставката ми". Вместо този пасаж в първото старателно цензурирано издание на „Мацакурци" от 1958 г.[2], а и по-късните издания на романа, прекръстен пряко авторовата воля на „Вуцидей", е монтирано следното бодряшко изречение: „Търсих очистителна промяна в живота си и мислех, че ще я

---

[1] **Христофоров**, А. Мацакурци. С., Медицина и физкултура, 1958, с. 175.
Втори машинописен екземпляр с бележки на рецензента Здравко Сребров. Съхранява се в НМБЛ, Инв. № а 2856/88. Върху папката с почерка на автора е написано: *Ас. Христофоров, ул. „Неофит Рилски" 55, тел. 8–36–88.*

[2] **Христофоров**, А. Мацакурци. Ред. Бенжамен Ханне. С., Медицина и физкултура, 1958.

намеря в планината". Само че в Христофоровите представи планината не е само декор за масови шарени пътеписно-туристически екзалтации, а нещо много повече. Планината му връща **основното право на свободния човек: да има пред себе си хоризонт**. Колкото се може по-далече от примката на страх, сервилност, подчинение. В софийската градска джунгла от 50-те, доминирана от смазващите, унизяващи човека сивокаменни обеми на сталинската архитектура, този хоризонт многозначително отсъства, стопен не само от зимната мъгла: „В столицата пристигнах въодушевен, но скоро угасна и сетната искра от моя неочакван възторг. Гъстите мъгли ме задавяха, вонящите пушеци караха очите ми да сълзят, а отколешните ми приятели сякаш отвръщаха глави. Те все бързаха, даже не поспираха и често пресичаха улицата, за да избегнат срещата". В по-късните издания тук са вклинени следните по соцреалистичному бодряшки изречения: „Наистина градът се беше разхубавил за една година. Грамадните витрини мамеха..." и т.н.

В „Мацакурци" няма и следа от монументалните масови пропагандни клишета на соцреализма, конструирани заради задължителното „идейно преобразяване и възпитаване на трудещите се". Митинговият колективизъм на масата и класата, като част от задължителния за онова време повествователен реквизит, тук придобива унило-карикатурните до болезненост очертания на примирено дефилираща стадна несвобода:

> И тия неонови светлини по големите булеварди! Бледи и мъртвешки изглеждаха лицата на минувачите под синкавите светила. Взирах се в тях и все по-често копнеех да срещна мацакурец с калпак на главата и небръснато, но здраво и обгоряло от слънцето лице. Например Вуцидей, или добродушният бай Михал ... Вместо тях насреща ми идеха младежи с изпити лица, увиснали рамене и грижливо разчорлени коси, или девойки с лъскави очи и овчи крака. Да, тъкмо с овчи крака, защото само овцата може тъй да чупи нозе при походкатаи да ситни дорде върти глава насам-натам...

Отмилял му е на Асен Христофоров по онова време даже и роднят Пловдив. Причината може да се открие в мемоарната книга на Йордан Русков „Цветя на злото. Из хербариума на ДС" (2000). През есента на 1956 г. след разгрома на Унгарското въстание Русков пише и разпространява нелегално като листовка стихотворението си „Зов за свобода", в което призивно се надява „Ще се разчупи бронята съветска в нашта гръд!" Стихотворението е разпратено до десетки писатели в това число и до Асен Христофоров. Няма как неговото име да не попадне в полезрението на ДС. Ето я тази, цитирана в книгата на Русков, ДС-характеристика, от която Асен Христофоров няма да може да се отърве до края на живота си:

Умен и много начетен. Поклонник на Запада, особено на всичко английско. Завършил Роберт колеж, Цариград и университета Кембридж, Англия. Страшно озлобен, че е пратен в ТВО – щял да дири сметка защо и кой... Много предпазлив при разговор.

* * *

На гърба на още първата цензурирана страница на „Мацакурци" цензорът-рецензент Здравко Сребров, въпреки че признава някои качества на ръкописа, императивно е написал: „Реакцията върви срещу течението в социалистическото общество". И още: „Прояви на индивидуалистична философия във века на колективистичния закон". И още: „В 1947 г. да се осъжда човек на аскетизъм – това определено значи скаран със социалистическия строй".

Един човек срещу целия деветосептемврийски строй! – и това ако не е епос, обърнат наопаки...

Идейните надзиратели на писателя Асен Христофоров не му простиха куража с цялото си същество да върви срещу „века на колективистичния закон", обявен за фундамент на соцреализма. Чудно ли е тогава, че „цяло село го мрази", както педантично си е отбелязал пак Сребров. Махалата винаги се обединява срещу личностите.

Изкушавам се тук да цитирам още един темелен за цялата книга, но старателно зачертан пасаж на четвърта страница от авторовия машинопис на „Мацакурци". Ето какво си мисли професорът по финансови и административни науки, бившият лагерист Асен Христофоров, изпратен през 1952 г. без съд и присъда на остров Персин в Белене. Докато върви срещу течението на Черни Искър, стараейки се **„да поотложи неизбежния допир с мацакурците"**, Христофоров вече твърдо знае рефрена на отшелническия си живот: **„Срещу течението. Тази мисъл ме осени в другия, в преносния смисъл"**. И тук, в машинописния оригинал на „Мацакурци", следва цензурираният, липсващият в по-късните издания (например изданието на „Български писател" от 1970 г.) пасаж:

> Закрачих бодро, твърдо, дори настървено, изцяло погълнат от чувството, че не всекиму е дадено да върви срещу течението. За това са нужни силни хора, уверени в себе си, надраснали другите, като онези величествени борове, които стърчат самотно сред ниските клекови храсти... Тъкмо тия борове личат отдалече, те всъщност красят планината, но защо ли мълниите падат най-често върху тях?

Противно на Дарвиновия закон, най-често оцеляват не най-силните, а успешно мимикриращите. Оцеляват лесно приспособимите, но Асен

Христофоров не е от тях. Той решително поема риска да е независим и неприспособим във време на тотална, политически наложена зависимост и приспособимост. Почти двегодишната му лагерна одисея в Белене е белязана и от неуспешен опит за бягство, който, според кратките лагерни записки, писани на английски език, му струва пет дни карцер. Неговото отшелничество е протест срещу бесовете на „социализъма", които по думите на близкия му познат Георги Марков отнеха „всякаква красота на живота, възвишеност и чувствителност". Неслучайно Асен Христофоров ще нарече обиталището си край Мацакурово „Бърлогата" и ще поръча на приятел художник да изпише това име-протест на входната врата, там, където други биха окачили табелка с титли и звания. Открито заявявайки по този начин още веднъж своето инакомислие. Закритото, уединеното местообитание е предизвикателно високо, ясно афиширано, категорично разпознаваемо в своята предизвикателна отделност. „Бърлогата" ще е – както сам Христофоров отбелязва - неговото „екстериториално, фактически извън обществото" живелище; последен пристан и утеха на подгонения като звяр, дамгосан с клеймото на родоотстъпник и шпионин лондонски възпитаник. В „Епизоди от един живот" съпругата му Люба Христофорова си спомня:

> В края на 1948 г. аз бях командирована за няколко месеца в Боровец. Службата ми беше тежка, работехме денонощно... Често се крием някъде, за да си поплача. След три месеца тръгнах към нашата „Бърлога". По пътя си мечтаех как ще ме посрещне Асен... Открехнах тихо вратата. Исках да го изненадам. Той не ме усети. Стоеше облегнат на масата, загледан в далечината през прозореца. Уплаших се. Погледът му беше отчаян и безнадежден и в същото време бушуваше скрита ярост – поглед на звяр в клетка. Слушала съм да се пее в народните песни – „Стори ме черен въглен...". Сега разбрах какво означава това. Необръснат, със стари неугледни дрехи, лицето му черен въглен. И до днес не съм виждала по-трагична, не тъжна, а трагична фигура[3].

В „Мацакурци" няма почти нищо от символите и знаците на соцреалистичната естетика. Мярка се бегло един партиен секретар, когото веднага репликират: „Говориш като уводна статия". На друго място в романа, наблюдавайки зората на един текезесарски трудоден, овчарят Вуцидей по обичая си насмешливо-иронично отбелязва: „Виж де, погледни! - Виж как се строи социализъм; жените го строят, мъжете го вардят".

Романът „Мацакурци" е забележителен принос към политическата зоология на социализма. Под желязната пета на цензурата един бивш болшевик-троцкист, „вечно отричащ всички нови мероприятия", на-

---

[3] **Христофорова**, Л. Епизоди от един живот. // *Пламък*, 1991, № 2, с. 58–66. С бел. за Асен Христофоров от Румяна Койчева.

бързо е преобразен в комунист „още от преди Първата световна война". „Петимата местни големци", които отказват на Христофоров да му съдействат в селищните му проучвания, защото вече не бил „държавен учен", са се превърнали в „петимата местни ръководители". Заслужава да се спрем по-задълго върху още един от старателно цензурираните в машинописния екземпляр пасажи:

Петимата местни големци се бяха събрали в стаята на председателя. Познавах ги бегло, но още не можех да запомня кой каква длъжност изпълнява. Дорде научи името на председателя на селсъвета, той напускаше и ставаше директор на селкопа, а дирикторът на селкопа поемаше ръководството на кооперативния гатер. Естествено бившият директор на гатера ставаше председател на селсъвета. Дорде привикна с него, той освобождаваше длъжността и се прехвърляше в училището, а главният учител сядаше в неговото кресло. Междувременно председателят на кооперативното стопанство чакаше да се освободи едно от другите четири места и да отстъпи своето.

Тази до болка позната на по-възрастното поколение българи вездесъща бюрократично-административна вертележка показва ирационалната структура на управлението, макар и на най-ниско ниво; тя беше един от основните крепежни елементи на психологията на „социализъма", където всеки е лесно разместван и още по-лесно заменяем (или пък отстранимо!) „колелце и винтче" нагоре-надолу по всичките етажи на апаратната стълбица. Името, самоличността тук нямат абсолютно никакво значение. И неслучайно „петимата местни големци" са безлични, безименни знаци на лесно манипулируемата и манипулираща посредственост. Петимата местни големци са еднакви, а еднаквостта е най-естествената почва на насилието в тоталитарните общества.

Визирайки „петимата местни големци", Христофоров е почти репортажно-директен в израза си. Има обаче в романа един друг забележителен епизод – за величествената проява на страха, който селският бик всява у селските говеда. Този епизод звучи като притча за страха в авторитарното или тоталитарното общество, където най-безопасно е да си никой. Общество, където „никой не трябваше да нарушава реда на парада", както пише Христофоров. Ето ги, почти сетивно осезаеми, животинският страх волското търпение, които архивластникът всякога съзнателно всява сред стадната тълпа разчовечени поданици, за да опази привилегиите си и за да се радва по-дълго на стадното подчинение:

Надушил говедата дълго преди първото добиче да се покаже от гората, бикът бе застанал в дъното на широката поляна. Той навярно знаеше, че техният път води покрай реката. Стоеше като статуя в храм на езич-

ници – неподвижен и страшен, с провесени към земята гърди и вдигната глава. Ноздрите му жадно душеха въздуха. Някакво страшно напрежение се излъчваше от неподвижната му стойка и говедата се стъписаха. Първите петдесетина добичета спряха на място в горния край на поляната и неусетно се подредиха едно до друго в почти права линия като войници на парад. Нито един вол не посмя да пристъпи крачка напред.

С всяка измината минута други говеда напираха зад редицата на първите, нареждаха се във втора верига или излизаха встрани, удължавайки първата колона. Те попоглеждаха към селото, но престанаха да мучат, сякаш всяко се боеше да не обърне вниманието на страшния господар върху себе си. Тъй се нижеха минутите. Говедата почваха да нервничат, тръпки пролазваха по краката и гърдите им, но никое не пристъпваше напред. След половина час пред бика се насъбраха всички триста добичета, наредени в две-три прави и дълги редици в горния край на поляната, а отвъд тях вече се задаваха самите говедари. По едно време ниска крава с извит гръб рече да се откъсне от веригата и да поеме косо към реката, Бикът я забеляза, леко изви глава и тъй страшно зарева, че кравичката спря на място и дори отстъпи малко назад. Никой не трябваше да нарушава реда на парада! Той наблюдаваше безмълвно поданиците си, страшен и величествен от чучката, върху която бе застанал, с тъмни, надиплени до земята гърди и две черни кръгли петна около очите, които сякаш хипнотизираха безпомощните говеда.

Във време, когато България, въпреки лъжовния април 56-та, е напълно зависима страна в „процес на развитие"; когато дори приказникът Ангел Каралийчев е принуден да съчини романов славослов за „вожда и учителя" Георги Димитров, за да засвидетелства лоялността си към „народната демокрация", а Никола Фурнаджиев си налага автоцензура, преправяйки „По пътищата ти вървях" според соцреалистичния канон, Асен Христофоров открито предизвикателно не се съобразява с трите най-важни задължително постулирани крепежни елементи на соцреализма: партийността, идейността, и чак на трето, последно място народността, но неизбежно пак по партийному. Да не се съобразяваш с комунистическата партийност, да подриваш всякак нейните откровено тоталитарни устои в писмено закрепен, че и тиражиран текст, в ония години, когато компартията и държавата са едно и също, е равно на държавна измяна.

* * *

Най-голям, че и особено весел празник за народността в Мацакурово е варварският обичай „песи понеделник". Има ли сили кротката и примирена „древна мацакурка" баба Минка да му се противопостави? Тази детайлно описана от Асен Христофоров мацакурска варварска инквизиция на кучетата е само един от образите на жестокост, примитивност и

варварство, на изначалното зло, вселено у човека. „Опасен реалист – ще коментира в една от многобройните си цензорски бележки към романа Здравко Сребров. – Ако по мацакурците се съди за нашия народ и селянина - тежко ни!“

Невесели са народопсихологическите наблюдения на Асен Христофоров; опасен реалист е той и когато руши дълбоко вкоренени представи за идиличната семейната задруга: разкъсани са естествените човешки връзки и взаимоотношения. Ето още един пример от внимателно цензурираната психологическа география на мацакурцината: обяснението защо според мацакурци дъщерята в много отношения е за предпочитане пред сина:

Тя не се запива в кръчмата, не измъква скришом картофи от избата, за да ги продава на безценица, не се разкарва по съдилища заради побой с други ергени и, което е най-важното, не задява бащата за пари и подялба на имота. Той се чувства сигурен с нея и бащински ѝ съчувства, когато тя работи от тъмно до тъмно и увеличава богатството му, без никога през ума ѝ да мине мисъл за подялба.

Този старателно изрязан от книгата пасаж също е част от стопанската история на България. Далеч по-плашеща за мен обаче е претенцията на мацакурцината, на „Мацакуровото“, както обобщаващо посочва Асен Христофоров, брутално местно патриотарство, непременно да властва, на всяка цена да стане център на света, да се самообяви за столица, да законодателства и управлява държавата. Комплексът на баналното зло, въплътено у полуграмотния мацакурски даскал Итко, който казва: **„Тук е по-главно от София и ако йощ не е, ще стане някой ден!... - Ще стане Мацакуровото столица!. .. Само герб си нямаме йощ, но нека дойде до герба!“**.

Кой ни е виновен сега, че предадохме и столицата, и герба на мацакурцината. Мацакурово е безкрайно далече от Лондон; не е, няма и да бъде Лондон, където по думите на Асен Христофоров „всички видове лични свободи са на особена почит“.

Бдителният, добре трениран редакторско-цензорски апарат, в лицето на Здравко Сребров, който внимателно, по сапьорски, е откривал и заличавал на не едно място в романа всяка дума с протестен корен, всяко подриващо инфантилния оптимизъм на соцреализма изречение, кой знае как е пропуснал обаче най-взривоопасния епизод с горяните почти в началото на Глава VII „Вуци, мечки и бико“. Докато Христофоров слуша по самоделното си радио увертюрата на Вагнеровата опера „Танхойзер“, (това радио ще стане причина да бъде обявен от мацакурци за шпионин!), вижда през прозореца на Бърлогата си горяните. За онези, които не знаят горянското движение, ще кажа: то е въоръжена, а в ня-

кои случаи и невъоръжена съпротива срещу комунистическия режим в България през периода 1947–1956 г. Ето част от този по чудо оцелял от гилотината на цензурата горянски епизод:

> И наистина откъм смърчовете се задаваха горяните, потънали до пояс в снега и свели глави от лютия вятър. Един газеше напред и проправяше пътина, друг го следваше на няколко крачки, слагайки крак след крак в стъпките на първия, трети се олюляваше по-навътре в гората. Те идеха право към къщата и нямаха нито време, нито сили да извиват по отъпканата пътечка. Тъй, както газеха дълбокия сняг, те сякаш крачеха в такт с гръмкия финал на увертюрата, подсилен от бясния вой на вятъра в комина. Макар уморени и залитащи, от тях лъхаше сила и някакъв несломим устрем, странно хармониращ с тържествения победен зов на финала. Дързостта на хищника, която ме бе смутила малко преди пристигането им изглеждаше смешна пред силата на тяхната воля.

Не само волята, устремът на горяните, но и упорството на магически реалния овчар Вуцидей най-силно излъчва опозиционната, антитоталитарната сила и страст на романа срещу насилствената колективизация на земята. Основният проблем тук не е кооперирането на земята по съветски образец, **а насилствената колективизация на човешкото съзнание, колективизацията на мисленето, поробеният от страха разум. Насилственото обезличностяване на човека**. Вуцидей, също както своя автор, е от изчезващата порода на нееднаквите хора, макар че на една от запазените в Националния музей на българската литература снимки прототипът му най-спокойно и съвсем негероично „люпи" семки. Некнижният овчар е търсещата решение фигура. Фигура далече от щампите на типичното, преодоляла инертната маса-народ. Негова категорична визитна картичка е: **„Я не съм от нихните"**.

Вуцидей, който упорито отказва да стане текезесар, има смелостта и силата да пребивава единствено в своето собствено време. Той сам си е и държавата, и славата! Защищавайки с всички сили и средства овцете си от колективния живот в кооперативната кошара, Вуцидей спонтанно защищава от одържавяване основното си човешко право на избор, т.е. свободата си да действа и да разбира. Вуцидеевата самотна, отчаяна съпротива срещу нашествието на колективизаторите не е просто внезапна ерупция на селски шопски инат, а интуитивно постигнато упражнение по вътрешно осъзнавана, осъзнавана, и пак осъзнавана независимост. Подир овцете е Вуцидеевият начин да отбранява личното си човешко пространство, да живее в съгласие със себе си, да изпитва радост от живота, въпреки катадневния черен труд.

Насилствената колективизация на земята, която за десетилетия

наред превърна в карикатура самата идея за колективното изобщо, всъщност разруши моралните устои на човека, чувството му за чест и достойнство. От собственик селянинът се превърна в наемник. Вуцидеевото отшелничество, както и съзнателно избраната робинзониада на Асен Христофоров, прилича на уединение, бягство, но всъщност не е! Всъщност това отшелничество е отстоявана, и отстоявана близост със самия себе си; етичен жест, покана за освобождение. И то във време, когато да бъдеш различен, да бъдеш друг, е квалифицирано не само като психиатричен синдром, а и като вражеско посегателство срещу социалистическия строй! Ако индивидуалното селско стопанство на Вуцидей ражда капитализъм, то индивидуалното му мислене неизбежно поражда една нова идентичност, опасна за соцреализма свобода.

* * *

Онова, което е останало недоизречено в „Мацакурци" поради цензура или пък автоцензура, Асен Христофоров е премислил и дописал в „Силата на мълвата" – глава от последната му книга „Откровения" (1970), издадена пак от „Медицина и физкултура", а не от „Български писател", да речем. Нагледен дребен, но многозначителен факт. Рилският отшелник е титулуван „писател" единствено от благодарните си читатели и почитатели, които го насърчават: „Вашите герои са действителна живи хора, а не компромисно оформени пионери. Пишете още такива книги, ако има, разбира се, кой да Ви ги издава".

„Силата на мълвата" всъщност е своеобразен късен послеслов-равносметка към „Мацакурци". Тук Асен Христофоров, обръщайки се към бъдещото българско време, призовава в помощ „филолози, психолози и социолози да обяснят превъплъщенията ми от добър българин и професор в оставка, в хрисим безобиден белогвардеец, от белогвардеец в черносотник, от черносотник в съмнителен елемент, а сетне във вражески елемент". Проблемът не е филологически. Тази глава от „Откровения" би трябвало да се казва „Силата на махалата". Седемкратните разбивания на „Бърлогата" след излизането на „Мацакурци", съвсем не са заради Христофоровите „злословия" там, че селянките ходели без гащи. Други са „литературните интереси", „литературната школа" на взломаджиите в онези „навъсени години". В „Силата на мълвата" Асен Христофоров подробно описва технологията на ДС-милиционерските обиски и разпити, които в романа са само загатнати.

Впрочем, едни от крадците бяха оставили неопровержими доказателства за литературните си интереси. ... Заварих всичко разхвърляно и прио-

бърнато, и тъй майсторски преровено, сякаш иманяри бяха търсили златното ключе, за пословичния сандък с имане... Но върху работната ми маса бяха разхвърляни куп стари писма, адресирани от близки и познати до мене, включително и тия от майка ми. Важното в случая бе, че приковете бяха празни! Крадците грижливо са изваждали изписаните листове[4].

Естествено, в ония години е било невъзможно да се огласи, че взломаджиите всъщност са били усърдни служители от репресивната машина на Държавна сигурност. Неслучайно Христофоров слага акцент върху епизода с писмата, за да уличи взломаджиите като крадци на самоличност.

Романът „Мацакурци" е най-автентичният документ за самоличност на писателя Асен Христофоров. Несправедливо забравена антитоталитарна българска класика – не просто различна, а алтернативна на литературата на НРБ – класика която още веднъж доказва, че всичко стойностно в българската литература от втората половина на XX век е създадено не благодарение на, а въпреки социалистическия реализъм. Нещо повече: всичко стойностно в българската литература през този период е в една или друга степен съпротива срещу комунистическия режим.

[4] **Христофоров**, А. Откровения. Поля, гори и хора. С., Медицина и физкултура, 1970, с. 121–155.

АНИСАВА МИЛТЕНОВА

Оптика на извадките: „За благодарността към Бога“ от Василий Велики в старобългарската литература

В последните години вниманието на палеославистите все по-често е привлечено от т. нар. флорилегии[1], които са основна част от състава на византийските и на славянските монашески сборници. В тях се съдържат извадки от Свещеното писание, от съчиненията на църковните отци и от античните автори, способстващи за духовното усъвършенстване на християнина. Те включват както мъдри изречения (γνώμαι), така и апофтегми (ἀποφθέγματα), съчетани с кратки егзегетични текстове, съдържащи предписания или наставления. Флорилегиите обединяват съставящите ги текстове според тематичен или композиционен принцип, проведен повече или по-малко последователно[2]. Популярността на сбирките от кратки извлечения се обяснява както с манастирското „душеполезно четене“ извън църковното пространство[3], така и със стилистиката на текстовете, които в синтезиран вид наставляват четящите и слушащите в християнските принципи на поведение. Връзката между ексцерптите е доста свободна, те често напускат контекста, в който първоначално са включени и се разпространяват самостоятелно в разнообразни по състав сборници. Някои от тях имат повече от един превод и няколко версии в рамките на най-ранния период от историята на българската литература. Рецепцията на паренетичната литература, представена във вид на ексцерпти, принципите на композиране на антологиите, съставянето на цикли и

[1] **Richard**, M. Florilèges spirituels grecs. // Dictionaire de Spiritualité. T. 5, 1964, coll. 475–512 (497) (= Opera Minora, 1, Turnholt-Leuven).

[2] **Marti**, R. W. Gattung Florilegien. // Gattungsprobleme der älteren slavischen Literaturen (=Veröffentlichungen der Abteilung für Slavischen Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts (Slavischens Seminar) an der Freien Universität Berlin 55), Berlin, 1984, S. 126; **Kuzidova**, L. A Glance at Medieval South Slavonic Anthologies of Wise Sentences (Genre Peculiarities, Terminology and Text Heading). // Scripta & e-Scripta, 1, 2003, 175–185. **Getov**, D. Florilegium Mosquense: an Edition. // Revue d'histoire des textes, n.s., 1, 2006, c. 1–36.

[3] **Романчук**, Р. Lectio Divina: монашеское чтение на Востоке и на Западе. // Монастырская культура. Восток и Запад. СПб., 1999, с. 36–43.

тяхното раздробяване, представляват несъмнен интерес както от изворoведска, така и от теоретична гледна точка.

Дори и най-малките, на пръв поглед не особено значими откъси в състава на флорилегиите могат да разкрият по неподозиран начин историята текста им и дори да осветлят архетипа, от който произхождат ръкописите. Точно такъв е случаят с едно кратко извлечение от хомилията на Василий Велики за мъченица Юлита (Εἰς τὴν μάρτυρα Ἰουλίτταν, *In martirem Iulittam*, CPG 2849, PG 31, 244 A 15–244 D 5). В славянски ръкописи преди XIV в. няма следи от почитането на нейния култ. Отбелязан е в южнославянски (български и сръбски) преписи на Простия и на Стишния пролог от XIV в. нататък под датата 31 юли[4]. Друго житие в славянските ръкописи отсъства, нито има следи от пълен текст на хомилията на Василий Велики.

Най-ранният препис от откъса е поместен в Изборника от 1076 г. (Ермитажное 20, РНБ–Санкт Петербург), л. 263б–264б: Сѧтаго василиѧ: о блг҃опохвалении. Той не се свързва с култа към мъченицата, нито по някакъв начин напомня за нея. Съдържанието му е поучително и се свежда до изброяване на най-важните моменти от ежедневието на всеки човек, в които трябва да отправя благодарствена молитва към Бога: когато сяда на трапезата и вкусва хляба; когато поднася чаша с питие към устните си; когато облича своята одежда – и през зимата, и през лятото; при залез слънце, запалвайки огъня в къщата си; нощем, виждайки красотата на звездното небе; при изгрев слънце, радвайки се, че и този ден му е даден за живот. Отделните пасажи имат паралелна синтактична структура и носят стилистичните особености на паренетичната литература (напр. императив на глаголите във 2 л. ед.ч., мотивиращи

[4] В краткото проложно житие се разказва, че Юлита (Иулита) била богата аристократка, с измама лишена от имота си; търсейки правосъдие, тя е наклеветена пред съдията, че е християнка и получава отговор от него, че може да възвърне богатството си само ако се отрече от Христа. Тя отказва да направи това и предпочита мъченическа смърт в пламъците на огъня. Подвигът ѝ се отнася към 304 или 305 г., по времето на император Диоклетиан (284–305). Житието е включено в Станиславовия пролог (**Павлова**, Р., Желязкова, В. Станиславов (Лесновски) пролог от 1330 година. Велико Търново, 1999, с. 308); в пролог от Зографския манастир № 80, от 1345–1360 г. (**Райков**, Б., Кожухаров, Ст., Миклас, Х., Кодов, Хр. Каталог на славянските ръкописи в библиотеката на Зографския манастир в Света гора. С., 1994, с. 64); в пролог от Архива на БАН № 73, от XIV в., л.158б–179а; № 1040, от сбирката на НБКМ, от 1345–1356 г., сръбски правопис (**Стоянов**, М., Кодов, Хр.. Опис на славянските ръкописи в Софийската народна библиотека. Т. 3. С., 1964, с. 253), както и № 717 за юни/октомври от 1429 г. (**Жуковская**, Л. П. О якобы датированных списках Стишного пролога XV в. (Троицкое собрание ГБЛ). – В: История русского языка: Памятники XI–XVIII вв. М., 1982, 106–112). В изданието на Г. Петков и М. Спасова на Стишния пролог стиховете и житието ще бъдат поместени в т. 11, № 145 (подготвено за печат). Изказвам голяма благодарност на Г. Петков, който сподели с мен тези сведения преди излизането на публикацията.

подчинени изречения и др.)[5]. Откъсът е включен сред други текстове с поучителен характер: Слово на Йоан Златоуст за това, че не трябва да пристъпваме недостойно към божествените тайни (PG 63, col. 898–899) и на Василий Велики против тези, които се опиват с вино (PG 31, col. 448, 452, 449, 453, 457)[6]. И двете поучения представляват подборка от извадки, както и голяма част от останалите текстове в ръкописа.

Изследователите единодушно приемат, че Изборникът от 1076 г. всъщност е компилация от компилации[7], изградена върху архетип, възникнал в България между 919 и 969 г.[8]. Текстологичните изследвания на Уйлям Федер[9] показват, че този архетип е бил сборник, предназначен за възпитание на престолонаследника (синът на цар Петър Борис II) – т.нар. *Княжески изборник*, който вероятно е повторно обновен след 960 г. и наречен от учения „Изборник на грешния Йоан". След 971 г. именно този протограф попада в Киев и става основа за Изборникът от 1076 г. *Княжеският изборник* обединява извлечения от вече преведени дидактични съчинения: Житието на Нифонт Константинополски, Стословеца на Генадий Константинополски (V в.–471 г.), Златоструя, Симеоновия сборник (Изборник от 1073 г.), Скитския патерик, Житието на Теодора Александрийска, Въпросите и отговорите на Псевдо-Аманасий Александрийски, сентенциите на Менандър, Поучението на дякон Агапит за добро управление на владетеля (популярно византийско „огледало", посветено на ars gubernandi)[10] и др. В реконструирания вид на *Княжеският изборник* У. Федер включва и разглеждания в настоящата рабо-

---

[5] **Gammie**, J. Paraenetic Literature: Toward the Morphology of a Secondary Genre. – Semeia, 50, 1990, с. 41–77.

[6] **Голышенко**, В.С., Дубровина, В. Ф., Демьянов, В. Г., Нефедов, Г. Ф. Изборник 1076 года. М., 1965, с. 814–816, 819–822.

[7] Тезата е изказана най-напред от И. Шевченко, вж. **Ševčenko**, I. On Some Sources of Prince Svjatoslav's *Izbornik* of the Year 1076. // Orbis Scriptus Dmitrij Tschižewskij zim 70. Geburtstag. München, 1966, с. 723–738.

[8] **Veder**, W. The Izbornik of John the Sinner: a Compilarion from Compilations. – Polata knigopisnaja, 8, 1983, с. 15–37.

[9] **Veder**, W. Elementary Compilation in Early Slavic Literature. – Cyrrilomethodianum, 5, 1981, с. 49–66; Literature as a Kaleidoscope: The Structure of Slavic Cheti Sborniki. // Semantic Analysis of Literary Texts. Amsterdam, 1990, с. 599–613; La basse littérature du Premier empire Bulgare. // **Федер**, У. Хиляда години като един ден. Животът на текстовете в православното славянство. С., 2005, с. 97–101; **Федер**, У. Кънажии изборьникъ за възпитание на канартикина. 1–2. Велико Търново, 2008.

[10] **Николов**, А. Към въпроса за разпространението на някои византийски „княжески огледала" в старобългарската литература (края на IX–X в.). // Средновековните Балкани. Политика, религия, култура. Доклади от научна конференция. 18–19 юни 1998 г. С., 1999, с. 74–88; Старобългарският превод на Изложение на поучителни глави към император Юстиниан от дякон Агапит и развитието на идеята за достойнството на българския владетел в края на IX–началото на X в. – Palaeobulgarica, 24, 2000, № 3, с. 76–105.

та ексцерпт като част от композицията под заглавие Съборъ отъ мъногъ отьць. Тук текстът заема място също между извлечения от творби на Йоан Златоуст и Василий Велики. Както отбелязва изследователят, фрагментът се среща в същия превод в още няколко близки по състав ръкописа – № Рс 26 от НБ Белград, XIV в., 312б–313а; Мелецки сборник № 119, ЦНБ Киев, XVI в., л. 516; сборник № 45, Университетската библиотека в гр. Саратов, XV–XVI в., л. 297а–297б; Мазурински сборник № 640 (оп.1), РГАДА, Москва, XV в., л. 304б–305а.

Следващата група преписи се помества в състава на ранен флорилегий, достигнал до нас в препис от сбирката на Хилендарския манастир на Атон, № 382, датиран към XIII–XIV в.[11], както и чрез възхождащите към него два ръкописа от библиотеката на РАН в Букурещ – № 72, XIV в., сръбски по произход и № 310, XVI в., молдавски по произход[12]. В Хилендарския сборник под заглавие: Сѫго исидора. w отмѣтании и безмльвии и чрьньствмь житии са включени цикъл от ексцерпти с назидателен характер от съчиненията на отците на църквата, гномологий (сбирка от сентенции), историко-апокалиптични текстове, съчинението на св. Методий Олимпийски за свободната воля, част от *Първия Симеонов сборник* (Изборник от 1073 г.) и от *Златоструя*. Извлеченията в първия дял на сборника (л. 1–92) са номерирани от 1 до 154 и се отличават с голямо разнообразие на имената на авторите (там, където са указани и възможни за идентифициране, тъй като по-голямата част са анонимни) – Йоан Златоуст, Василий Велики, Максим Изповедник, Ипатий Ефески, Иполит Римски, Анастасий Ерусалимски, Григорий Ниски, Паладий мних, Ефрем Сирин, Исидор Пелусиот, Теодор Студит и др. Част от текстовете третират нравственото усъвършенстване на монасите, а други са адресирани не само към духовенството, но и към светските среди. Сред тях е включен *Florilegium Mosquense*[13] – сбирка от 166 кратки наставления, тълкувания на Свещеното писание от патристични

[11] **Sava Chilendareć**. Rukopisi a starotisky Chilendarské.// Věstnik královské české společnosti nauk 1896, Praha, 1897, с. 20–21, № 24; **Богдановић**, Д. Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара. Београд, 1978, № 382, с. 150–151 (определен е като *Златоструй*); *Matejic*, P. H. Thomas. Catalog. Manuscripts on Microform of the Hilandar Research Library (The Ohio State University). T. 1. Columbus, Ohio, 1992, с. 499, наречен *Златоструй*); **Thomson**, F. The Symeonic Florilegium – Problems of Its Origin, Content, Textology and Edition, Together with an English Translation of the Eulogy of Tzar Symeon. // Palaeobulgarica, 17, № 1, 1993, с. 40, n. 41.

[12] **Михаила**, Г. Две копии Симеонова сборника в библиотеке Румынской академии. // Nachtigalov sbornik. Ljubliana, 1977, с. 255–280; Списки Сборника царя Симеона в библиотеке Румынской академии. – Palaeobulgarica, 11, 1987, № 3, с. 3–20.

[13] **Милтенова**, А., Гетов, Д. Византийският паметник „Florilegium Mosquense“ и неговите славянски преводи. // Международна конференция „Византийското културно наследство и Балканите“, септември, 6–8, 2001, Пловдив. Пловдив, 2002, с. 305–320; **Getov**, D. Florilegium Mosquense: an Edition. // Revue d'histoire des textes, n.s. 1, 2006, с. 1–36.

автори и сентенции от старогръцки философи (Аристотел, Протагор, Демостен, Сократ, Диоген и др.). Този кръг съчинения завършва с поучение за праведния живот според апостолските наставления, което представлява старобългарски превод на откъс от раннохристиянското съчинение *Constitutiones Apostolorum*. Вероятно съставът е изцяло преведен от идентичен по съдържание византийски флорилегий с предполагаем константинополски прототип, т.е. той няма характер на компилация, формирана от вторични извадки от вече преведени текстове. Хронологията на превода се отнася към втората половина на X в.[14]

Хилендарският пергаментен сборник № 382 е изписан в две колони, с уставно писмо и геометрични инициали, типични и за други сръбски ръкописи от XIII–нач. на XIV в.[15], с рашки правопис. Тази част съдържа още следните съчинения: а) Подборка от сентенции с името на Нил Анкирски, известни като Capita paraenetica (запазена фрагментарно в Хил 382 поради липса на листове – л. 59а–60в)[16] б) Florilegium Mosquense (л. 60в–64в[17]); в) Сбирка от афористични наставления за морално усъвършенстване, подредени според гръцката азбука (Capita alphbetica, CPG 6082) (л. 64в–66г)[18]; г) разглежданата тук извадка от хомилията на Василий Велики за мъченица Юлита – откъсът „За благодарността към Бога“ (л. 66г–67б) и д) Поучение върху десетте Божи заповеди (посоченото извлечение от Constitutiones apostolorum), запазено фрагментарно в Хил 382 поради липса на листове (л. 67б–67в-г, без край)[19].

---

[14] История на българската средновековна литература. 2 изд. Съст. А. Милтенова. С., 2009, с. 261.

[15] **Василев**, Љ. Геометријски иницијал од средине XIII до двадесетих година XIV века и његов палеографски значај у датирању српских пергаментних рукописа. // *Археографски прилози*, 6–7, 1984–1985, с. 135. Колоните в писменото поле се отбелязват съответно с а, б (на л. а) и в, г (на л. б).

[16] Съчинението е съставено от две части (много често съединени или преплетени една с друга): a). Sentemtiae. Inc.: Φόβον ἔχε θεοῦ καὶ πόνον (CPG 6583a, PG 79: 1252–1262); b). Sententiae abducentes hominem a corruptibilibus. Inc.: Ὁδὸς εἰς ἀρετήν, ἡ τοῦ βίου φυγή (CPG 6583b, PG: 1240–1250). **Miletnova**, A. Towards the Slavic Translations of *Capita Paraenetica* Ascribed to either Nilus of Ankyra or to Hesychius of Jerusalem. // ΣΠΑΡΑΓΜΑΤΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣΛΑΒΙΚΗΣ ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΣ (Χαριστήριος Τόμος στον Καθηγητή Ιωάννη Χρ. Ταρνανίδη). Θεσσαλονίκη 2011, Εκδοτικός Οίκος, Αδελφών Κυριακίδη α.ε., с. 125–154.

[17] **Милтенова**, А., Гетов, Д. Византийският ..., с. 305–320.

[18] **Милтенова**, А. Неизвестно паренетично съчинение под формата на азбучен акростих (предварително проучване) // Средновековието в огледалото на един филолог. Сборник в чест на Светлина Николова. [Кирило-Методиевски студии, 18], 2009, с. 352–367.

[19] **Милтенова**, А. Раннехристианское „Поучение о десяти Божиих заповедях“ и его славянские переводы.// К 70-летию доктора филологических наук, профессора Гелиана Михайловича Прохорова. Санкт Петербург., 2008. [ТОДРЛ, т. 58], с. 458–49; Извлечения от Constitutiones apostolorum и по-специално от книга VII се включват в редица византийски съчинения от типа на флорилегиите, в това число във Въпросите и отговорите на Анастасий Синайски (PG, 89, 1860, col. 472–476). Те са преведени в рамките на Изборника

Податки за историята на изброените текстове във византийската традиция се намират в изследването на А. Жилмон и К. Жилмон върху Practicus (capita centum) на Евагрий Понтийски (ок. 345–399)[20]. На петия вселенски събор (553 г.) творбите на Евагрий се осъждат като проповядващи идеологията на Ориген, ето защо голяма част от неговите съчинения се разпространяват чрез псевдоавторство, главно под имената на Нил Анкирски и Исихий Йерусалимски, или анонимно. Четири от петте изброени текста (без последния, извлечението от Constitutiones apostolorum) образуват устойчиво съчетание в група гръцки преписи, означена с *υ* според класификацията на А. Жилмон и К. Жилмон[21]. Те са следните: 1) Gr 126, Руска държавна библиотека, Москва, от XII в.[22]; 2) Theol. Gr. 167, Австрийска държавна библиотека, Виена, от XIV в.[23] 3) Patm. 548, сбирка на манастира Патмос на Света гора, XVI в.[24]. А. Жилмон и К. Жилмон установяват, че трите кодекса до голяма степен имат сходен състав. Авторите ги отнасят към едно и също разклонение на ръкописната традиция с хипотетичен протограф ς от началото на XII в., но произхождащ от много по-ранен архетип[25]. Към това разклонение по отношение на извадката от Житието на мъченица Юлита и обкръжаващите ги сентенциозни произведения трябва да причислим и кодекса Vatop. 38, X в., от манастира Ватопед на Света гора[26], където „За благодарността към Бога" се намира на л. 153v–154r, непосредствено предхождана от Capita alphbetica (л. 151r–153v) и следвана от Capita

---

от 1073 г., както и се включват в т.нар. Княжий изборник и в Изборника от 1076 г., вж. **Федер**, У. Кънажии изборьникъ за въпитание на канартикина, с. 66–71.

[20] **Guillaumont**, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, Traité pratique ou Le moine. T. 1 [*Sources chrétiennes* 170]. Paris, 1971.

[21] **Guillaumont**, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, 272–539.

[22] **Papoulidis**, K. K. Συνοπτικὴ ἀναγραφὴ ἑλληνικῶν χειρογράφων καὶ ἐγγράφων τῆς Βιβλιοθήκης *Lenin* τῆς Μόσχας. – Θεολογία, LII, 1981, с. 491; **Guillaumont**, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, 272–274.

[23] **Hunger**, H., Kresten, O. Katalog der Griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. T. 3/2. Cod. Theol. 101–200. Wien, 1984, 268–275; Guillaumont, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, 275–277.

[24] **Sakkelion**, I. Πατμιακὴ βιβλιοθήκη ἤτοι ἀναγραφὴ τῶν ἐν τῇ βιβλιοθήκῃ τῆς κατὰ τὴν νῆσον Πάτμον γεραρᾶς καὶ βασιλικῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀποστόλου καὶ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τεθησαυρισμένων χειρογράφων τευχῶν. Athen, 1890, с. 235; **Guillaumont**, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, 278–279. Окончателна стема на взаимоотношенията между тях в: **Getov**, D. Florilegium Mosquense: an Edition..., p. 3–4.

[25] **Guillaumont**, A., C. Guillaumont. Évagre le Pontique, с. 369. Според анализа на цялостното съдържание, вероятно съставът е бил разпространен през X в.

[26] **Lamberz**, E. Katalog der griechischen Handschriften des Athosklosters Vatopedi. Bd. 1. Thessaloniki, 2006, с. 168–183. Благодаря на Доротей Гетов, който насочи вниманието ми към този ръкопис и ми предостави текста.

paraenetica (л. 154r–159v, с името на Исихий Йерусалимски). Ватопедският кодекс пази най-ранният препис от разглежданият текст, известен засега, предаден много коректно и без механични грешки.

Текстът на „За благодарността към Бога", запазен в Хил 382, РАН 72 и РАН 310 е значително по-обширен от този в Изборника от 1076 г. Докато в Изборника той е сведен до стегната форма на няколко сентенции[27], представляващи извлечение от съчинението, тук той има характер на проповед. Основните акценти в съдържанието – храната, питието, облеклото (тук е упомената не само от долната дреха – ꙑза, но и плаща – котыга), дневната светлина и огъня, за които човек трябва да изказва непрестанно своята благодарност към Бога, са представени с по-конкретни и осезаеми образи. Прави впечатление разширеният текст, посветен на нощния покой, когато, отпочивайки от непрестанния труд, човек възстановява силите си и своята бодрост. Следвайки източника си, старобългарският книжовник разкрива измамната същност на сънищата, тъй като те „често са отглас на ежедневните тревоги: каквито са ежедневните ни дейности, такива са и съновиденията" и могат да направят безполезна тази половина от живота на човека; затова авторът съветва нощта да е разделена на сън и на молитва, та да не е време за безчувственост, а също за духовно общение с Бога. При съпоставката с гръцкия текст се установява, че преводът в Хил 382 съответства доста точно на оригинала на хомилията. Преводачът е следвал замисъла на автора и предава стилистиката на гръцкия първообраз, без да пропуска изрази и пасажи. Парафрази почти не се срещат. Погрешно преосмисляне на текста се наблюдава само на едно място, което ще бъде коментирано по-долу (в сравнение с поправения текст в покъсната редакция на произведението).

Историята на ранния флорилегий от X в., запазен в Хил 382, продължава през XIV в., когато съставът е преписан в два обемни монашески кодекса с близък състав: сборник № 237 от сбирката на А. И Хлудов, 1340–1350 г. и в сборник № 42 от Австрийската национална библиотека от средата на XIV в. Ръкопис № 237, с двуюсов, двуеров правопис, с белези на предевтимиевата книжнина от XIV в., не веднъж е привличал вниманието на изследователите с извънредно богатото си съдържание. Описан е от А. Н. Попов[28] преди повече от едно столетие, но всъщност е въведен в научно обращение от К. Радченко[29]. Подобаващо място му

[27] Вж. приложението.

[28] **Попов**, А. Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. М., 1872, с. 462–475.

[29] **Радченко**, К. Ф. Отчет магистранта К. Ф. Радченко о занятиях рукописями в библи-

отделят П. Сырку[30] и Л. Стоянович[31]. Н. П. Лихачов[32] се занимава специално с датирането на ръкописа и смята, че той е от 1340–1350 г. М. Н. Сперански пръв съобщава за неизвестен флорилегий в неговия състав[33], а също така анализира и публикува най-стария превод на слово от Физиолога[34]. Х. Миклас включва Хлуд 237 в изследването си върху Диоптрата на Филип Монотроп[35]. Текстове от сборника са използувани също така от Св. Николова при изданието на Сводния патерик[36]. Сборникът е включен с кратко описание в обзора на българските ръкописи в сбирката на А. И. Хлудов[37].

Пергаментният ръкопис от Виенската национална библиотека (Cod. Slav. № 42) представлява не по-малък интерес. Той е изписан в две колони от книжовника Рatko, с безюсов правопис, но с ясни следи от българска подложка. Най-напред е описан от А. И. Яцимирски[38], а съвременно описание е публикувано от Г. Биркфелнер[39]. Х. Миклас посвещава специална студия на паралелите между двата ръкописа[40] – проблем, изключително важен за реконструкцията на първообраза на ръкописната традиция. Според Х. Миклас Рatko е създал копие (Виен 42) на част от българ-

---

отеках и других ученых учреждениях Москвы и С.-Петербурга в течение сентября и октября 1896 г. // Университетские известия, 38, 1898, N 4, с. 67–68.

[30] **Сырку**, П. А. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. Т. I, вып. 1. Время и жизнь патриарха Евфимия Терновского. СПб., 1899, с. 484–487.

[31] Авторът публикува приписките в: **Стојановић**, Љ. Стари српски записи и натписи. Књ. VI, с. 49, № 9678, № 9679.

[32] **Лихачев**, Н. П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. Ч. I. СПб., 1899, XCIX – CIII.

[33] **Сперанский**, М. Н. Неизвестный византийский флорилегий в старом славянском переводе. // Труды Института славяноведения. Т. 1, Ленинград, 1932, с. 105–116.

[34] **Сперанский**, М. Н. К истории „Физиолога" в старой болгарской письменности. // Сперанский, М. Н. Из истории русско-славянских литературых связей. М., 1960, с. 148–159.

[35] **Миклас**, Х. Към въпроса за славянския превод на Филиповата „Диоптра". // *Старобългарска литература*, 2, 1977, с. 170–176.

[36] **Николова**, Св. Патеричните разкази в българската средновековна литература. С., 1980, с. 36–37, 387–388.

[37] **Николова**, Св., М. Йовчева, Т. Попова, Л. Тасева. Българското средновековно културно наследство в сбирката на Алексей Хлудов в Държавния исторически музей в Москва. С., 1999, № 7, с. 80–81.

[38] **Яцимирский**, А. И. Описание южнославянских и русских рукописей заграничных библиотек. I. Вена, Берлин, Дрезден, Лейпциг, Мюнхен, Прага, Любляна. СПб, 1921 (СОРЯС, 98, № 2), № 117, с. 154–157.

[39] **Birkfellner**, G. Glagolitishe und kyrillische handschriften in Österreich. Wien, 1975, N II/95, с. 258–261, където е поставен в раздела „Paterika-Gerontika".

[40] **Миклас**, Х. Къде са отишли парорийските ръкописи? // Търновска книжовна школа. Паметници, поетика, историография. 5. Велико Търново, 1994, с. 29–43.

ския ръкопис (Хлуд 237) вероятно в Зографския манастир. Напоследък М. Спасова анализира отново приписките в Хлудовия ръкопис и направи сериозен опит да пререши отново въпроса локализацията му, за произхода и съдбата на състава[41].

Разглежданият тук откъс „За благодарността към Бога" в тези два ръкописа съдържа някои редакционни различия. В сравнение с Хил 382 в Хлуд 237 са избегнати грешки, дължащи се на неразбиране или неправилно разчетени букви. Заменени са отделни лексеми, главно сложни думи – както по отношение на словообразуването, така и като превод на съответната дума от гръцкия първообраз; налице са незначителни добавки и съкращения[42]:

благодарьствиие – бл҃агодарєнїе

помни подавшаго дарь – поминаи давшаго ти дарь

паметь бл҃г(д)ь велiа – паме(т) бл҃гwдѣтелѣ

строиныие намь – строимыие намь

блюдающаааго – съблюдающаго

и на ꙁвѣꙁ(д)ыи вьскл(о)ниши се видѣвь всоу добротоу – и на звѣздноую вьскл(о)ниши се добротоу

прѣмоудромоу хытрьцоу вьсѣхь бо҃у – прѣдоброумоу хытрьцоу вьсѣхь бо҃у

В посочените примери по-скоро става въпрос за синоними, които са били популярни в близка по хронология ранна епоха. Текстът на „За благодарността към Бога" в Хил 382 споделя езиковите особености на Florilegium Mosquense и на Поучението върху десетте Божи заповеди, поместени в съседство в същите ръкописи, които изложих в друга публикация[43]. Лексиката би могла да се определи като популярна за монашеската книжнина от преславския кръг. Преписът в Хлуд 237от XIV в., въпреки че се отнася активно към текста, пази архаичните особености на ранния превод, без да внася последователни иновации. Замените са в посока не на цялостно прередактиране, а на коригиране на грешки и на по-точно предаване на гръцкия текст.

Книжовникът от XIV в. поправя следния погрешно предаден пасаж в

---

[41] **Спасова**, М. „Къде са отишли..." или „откъде са дошли парорийските ръкописи?" // Киприанови четения. 600 години от успението на св. Киприан, митрополит Московски. Велико Търново, 2008, с. 399–406; Приписка с името на книжовника Дионисий в български ръкопис от 1355/1365 г. // България, земя на блажени... In memoriam Professoris Iordani Andreevi. Международна конференция в памет на проф. дин Йордан Андреев. Велико Търново, 2009, с. 423–433.

[42] На първо място посочвам Хил 382, а на второ – Хлуд 237.

[43] **Милтенова**, А. Към въпроса за многократните преводи и редакции в състава на монашеските флорилегии. // Многократните преводи в Южнославянското средновековие. Доклади от международната конференция, София, 7–9 юли 2005 г. София, 2006, с. 309–312.

Хил 382, споменат по-горе:

Хил 382	Хлуд 237	Грц.
нощь да не боудеть ѣкоже се кони свои. і изредни ждрѣбыи сноу вса ни да прѣиметь тебѣ іеже по сноу. неѵоувьствиѣ польжизни до коньца	нощь да не боуде(т) ѣкоже се кто свои и изредныи жрѣвїи сьноу вьсѣ нї да прѣиме(т) еже по сьноу. неѵоувьствиѣ польжизни до кон'ца	¨Ἡ οὖν νὺξ μὴ ἔστω ὥσπερ τις ἴδιος καὶ ἐξαίρετος κλῆρος τοῦ ὕπνου πᾶσα: μηδὲ καταδέξῃ διὰ τῆς κατὰ τὸν ὕπνον ἀωαισθησίας τὸ ἥμισυ τῆς ζωῆς ἀχρειοῦν

Четенето в Хил 382 по-скоро се дължи не на неразбиране на гръцкия текст от първоначалния преводач, а на погрешно преосмисляне от страна на книжовника, преписал текста, който е уподобил думата жрѣвии (грц. κλῆρος), 'участ, предопределение, жребий' на мн.ч. от думата ждрѣбѧ (грц. πῶλος), 'жребче', а кто свои е подменено с кони свои и на израза е предаден друг смисъл, приблизително: „нощта да не бъде както конете със своите избрани жребци, всички сънища" – поетично, но невярно спрямо гръцкия оригинал, който всъщност гласи: „цялата нощ да не бъде за теб принадлежаща и изключително предопределение за сънищата; не допускай поради сънното безчуствие да стане безполезен половината ти живот". Така в това разклонение на традицията на текста (грешката е налице и в апографите № 72 и в № 310) покоят на съня контрастира с неудържимия бяг на конете и техните жребци, т.е. подмяната може да се смята за целенасочена. Очевидно тази част от проповедта е била особено интересна и важна за възприемателя, затова е вмъкната стилистичната фигура на сравнението и контраста – една от най-често срещаните и най-древните особености на паренетичната литература. Книжовникът, автор на редакцията в Хлуд 237, обаче е възстановил първоначалния смисъл на гръцкия източник.

Славянският превод, представен в Хил 382, РАН 72 и РАН 310, без съмнение е източник на преписите в Хлуд 237 и Виен 42, вероятно от опосредстващ протограф. Това заключение произтича от не само от идентичната структура на текста, но и от наличието на преосмисляния и добавки, общи за преписите в двете групи. Вероятно при редакцията, направена при съставянето на обемистия сборник Хлуд 237, е било извършено сверяване с гръцки оригинал. Заключението (базиращо се и на другите текстове в Хлуд 237) е, че използваният гръцки оригинал не е бил идентичен с източника на ранния превод, но е бил близък до него.

Специален интерес представлява един новонамерен препис на откъса „За благодарността към Бога" – в сборник № 115 от сбирката на Воскре-

сенския манастир, днес в ГИМ Москва, писан от книжовника Дамян в Хилендарския манастир около 1340–1380 г.[44] Сборникът съдържа 27 хомилии на Йоан Златоуст[45], текстове, възхождащи към Княжеския сборник, Стословец на Генадий Константинополски, Разказ за милостивия Созомен (извадка от Житието на Нифонт Констанцки), Житие на Павел Препрости, хомилии на черноризец Петър, откъси от патерика и др. Ексцерптът е поместен на л. 212а–213а, в обкръжението на композиция от извадки от Свещеното писание и от патристичните автори. Съставът на ръкописа потвърждава хипотезата, че архетипът, съдържащ ранните преводи от X в., е запазен най-пълно в Хил 382, покъсно станал основа за трансимисията на по-голяма или по-малка част от текстовете в други ръкописи. Преписът на „За благодарността към Бога“ от Воскр 115 предава доста точно текста от Хил 382 с незначителни разлики, които несъмнено представляват резултат от намесата на книжовника Дамян с цел избягване на грешките и уточняване на смисъла, напр.[46]:

нь паметь блг(д)ь велїа да не прѣходитъ – нь паметь блг(д)тнаꙗ да не прѣходитъ

вь рызоу wблачит' се бл'годарьствии дав'шаго – вь ризоу wблаче се, бл҃годари давшаго

иже зимѣ и лѣтѣ строиные намь wдеж(д)е дарова – иже зимѣ и лѣтѣ створенные намь wдеж(д)е дарова

В текста се наблюдават пропуски на две места – едното е в посока към опростяване на текста, а другото е изпускане на неясното място за властването на съновиденията в съня на човека:

прѣмоудромоу хытрьцоу вьсѣхь бо҃у иже прѣмоудростию створи ѥ – прѣдобромоу хытрьцоу всѣхь бо҃у (тук се съгласува с поправката на книжовника преписал Хилд 237)

ноцьь да не боудеть ꙗкоже се кони свои. і изредни ждрѣбыи сноу вса ни да прѣиметь тебѣ ѥже по сноу. нечювьствиꙗ польжизни до коньца – ни да прѣиметь ѥже по сноу нечювьствие польжизни, до конца – липсва

Пропуснатото място показва, че грешката в текста е била налице

---

[44] **Турилов**, А. А., М. С. Фомина. Слово Иоанна Златоуста „О святой Троицы и о твари, и о суде Божьем“. // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2000, кн. 1–2, с. 110–118. Частично описание в: **Милтенова**, А. За един предполагаем източник на Супрасълския сборник. // Преоткриване: Супрасълски сборник, старобългарски паметник от X век. С., 2012, 159–175.

[45] Текстовете са изследвани в сравнение с известните славянски версии на Златоструя от Я. Милтенов: **Miltenov**, Y. A New Source for Studing the Symeonic Zlatostruy Collection. (An Unknown Selection of Chrysostomian Homilies in MS Voskr. 115-bum.). // Scripta & e-Scripta, 8–9, 2010, с. 387–404.

[46] На първо място посочвам Хил 382, а на второ – Воскр 115.

в протографа на Воскр 115 и Дамян, съзнавайки промяната в смисъла, е решил да я избегне, като игнорира този пасаж.

В заключение заслужава да се подчертае, че ръкописната традиция на разгледаният откъс е още един показателен пример за наличието на многократни преводи и редакции на един и същи по съдържание текстове в славянското Средновековие.

Историята на превода на извадката „За благодарността към Бога" от Василий Велики може накратко да се сумира така:

1) През X в. са били извършени два превода на съчинението, *първият* от които е включен в състава на т.нар. Княжески изборник, достигнал до нас в най-ранно копие в Изборника от 1076 г. Текстът е в съкратен вид, под формата на сентенции. През същата епоха, може би няколко десетилетия по-късно, по времето на цар Петър, вероятно в монашеска среда е направен **втори** превод. Той следва точно гръцкия текст и е оформен като проповед. Няма данни преписът в Княжеския изборник да е извлечение от него, защото различията показват независим превод.

2) През XIV в. в предевтимиевата епоха е е била извършена редакция на **втория** ранен превод, която е включена в сборниците с аскетическа насоченост.

3) Вторият ранен превод от X в. е бил разпространен на Света гора, където е преписан от книжовника Дамян в ръкопис Воскр 115 ок. 1340–1380 г. заедно с други древни текстове от паренетичен тип.

По-нататъшното проучване на вече известните гръцки и славянски преписи и издирването на нови вероятно ще хвърли допълнителна светлина както върху историята на превода, така и върху неговите източници. В приложение издавам текста по първия и втория ранен превод, в съпоставка с редактирания текст през XIV в. и с гръцкия текст.

Изборник 1076,
263б–264б

Сѣаго василиа. о бл҃гопохвалении.

Сѣда на трапезѣ моли са. и приноса хлѣбъ къ оустомъ давъшюмоу хвалоу въсыпаи. Ѵашѫ приноса къ оустомъ. помани давъшаго на веселие. въ ризоу облачаи са. бл҃годари давъшаго. Въ одежю одѣвъ са. въздрасти любъвъ къ бо҃у. иже зимѣ и лѣтѣ строиныа одежда дарогуеть. намъ. Съкончаюштю са дн҃и. похвали г҃а. слнце въ дьне даровавъшаго на просвѣштение. огнь же даровавъша въ ношти на вьсю потрѣбѫ. и слоужьбоу. Ѣгда же възьриши ноцью на нб҃о и на звѣздьнѫю красотоу. моли са владыцѣ бо҃у доброуоумоу хытрыцѣ. Заоутра же освѣштаемъ припади къ творцю своемоу. давъшюмоу тѣ и сь дн҃ь на приложение животоу.

№ 72, 49б–50а
№ 310, 118б–119а
№ 382, 66б–67а

О бл҃годарьствыи. сѣаго василиа.

Сѣде на трапезѣ мл҃е се приносе хлѣбь ко оустомь дав'шоумоу дарь благодарьствие вьсилае. виномь немоцное тѣло силно творе. помни подавшаго дарь на веселие ср(д)цоу и оутѣхоу болѣз'немь. прѣиде ди (sic!) потрѣба брашьн'ная. нь паметь бл҃г(д)ь веліа да не прѣходить. въ рызоу wблачит' се бл҃годарьствии дав'шаго. въ котигоу wдѣи се. възрасти иже кь бо҃у любви. иже зимѣ и лѣтѣ. строиные намъ wдеж(д)е дарова жизнь нашоу блюдающаго. и стоудна wдѣвающаго. сконча ли се дн҃ь бл҃годари слнце на дневны(х) дѣль. на слоужбоу даровавшаго намь. wгнь же даровавшаго просвѣщати ноць. и прочинмь потрѣбамь. иже въ жити слоугобати ѥ. ноци на оуказание мн҃твыи да подаеть. иже възриши на нб҃о. и на звѣз(д)ьи вьскл(о)ниши се. видѣвь в'соу доброту. моли се вл(д)цѣ ви(д)мыхъ. и покланѣи се прѣмоудрому хытрыцоу вьсѣхъ бо҃у. иже прѣмоудростию створи ѥ. ег(д)а видиши в'соу вещь животноую сномь wдрьжимоу. пакы покланѣи се неволею на(с) ѡ сна честоою троудовь. а ѡтрѣшающюмоу. и ѡ мала покоя пакы и на въздвижение и на възможение силы възвращающа. ноць да не боудеть ти иакоже се кони свои. і изредни ж(д)рѣбьи сноу вса.

№ 237, 263б–264а
№ 42, 313б–313в

Заглавието не се чете

Сѣде оубо на трапезѣ моли се, приноси хлѣбь кь оусто(м). давшомоу дарь бл҃годарен҃ие вьсилае. виномь немоцное тѣло силно творе, помнаи давшаго ти дарь на веселие ср(д)цоу, и оутѣхоу болѣзне(м). прѣиде ли потрѣба брашенна, нь паме(т) бл҃wдѣтелѣ да не прѣходи(т). въ ризоу ли облькль се еси бл҃гwдарстеи давшаго. въ котыгоу ли одѣ(а)ль се еси, възрасти иже кь бо҃у любы. иже и зимѣ и лѣ(т) строимые. на(м) одеж(де дарова и жизнь на(м) сьблюдающаго. и стоудна одѣвающаго. сконча ли се дн҃ь бл҃гwдари. слнце на дневны(х) дѣль на слоужбоу даровавшаго на(м). wгнь же даровавшаго, просвѣщати ноць. и прочинмь потрѣбамь иже въ житїи слоугоубати, ноць на ѕказанїе мт҃вы, да подаеть. егда възриши на нб҃о. и на звѣздноую вьскл(о)ниши се доброту. моли се вл҃дцѣ видимыи(х) и покланѣи се. прѣдобромоу хытрецоу вьсѣ(х) бо҃у иже прѣмоудростию вса сътвори. ег(д)а ви(д)ши вьсѣ вещь животноу сьно(м) wдрьжимоу. пакы покланѣи се. неволею на(с) ѡ сьна чистотою троудовь ѡтрѣшающюмоу. и ѡ мала покоа пакы на възможенїе силы възвращающа. ноць да не боуде(т) иакоже се кто свои и изредныи жрѣбїи сьноу вьсѣ. нї да прѣиме(т) еже по сьноу неуповьстена пользизни

до Воскр 115,
212а–213а

Сѣго ѻц҃а василиа. w бл҃годарении.

Сѣде на трапезѣ мл҃и се и приносе хлѣбь ка оустомь. давшомоу дарь бл҃годарьствїе вьсилае. виномь немоцное тѣло силно творе. помни давшаго ти дарь на веселие ср(д)цоу, и оутѣхоу болѣзни. прѣиде ли потрѣба бранная (sic!). нь паметь бл҃г(д)тная да не прѣходить. въ ризоу wблаче се, бл҃годари давшаго. въ котигоу wдѣбае се. възрасти иже кь бо҃у любы. иже зимѣ и лѣтѣ створенные намь wдеж(д)е дарова. жизнь нашоу сьблюдающаго, и въ стоуденаа wдѣвающаго. сконьча ли се дн҃ь, бл҃годари г҃а. и слнце на дн҃евная дѣла, на слоужбоу даровавшаго намь. wгнь же даровавъ просвѣщати ноць. и прочинмь потрѣбамь, иже въ жи(т)и слоужити. ноць и на оуказанїе мт҃вы подаеть. ег(д)а възриши на нб҃о. и на звѣз(д)ноую вьсклониши се доброту. мл҃и се вл(д)цѣ видимыхъ. и покланаи се прѣдобромоу хытрьцоу всѣхъ бо҃у. ег(д) видиши в'соу вещь животноую сѣомь wдрьжимоу, пакы покланаи се. неволею насъ ѡ сна честотою троудовь ѡтрѣшающюмоу. и ѡ мала покоа пакы на възможение силы, възвращающа насъ.

(nponyck!)

PG 31, 244 A 15–244 D 5

Καθεζόμενος ἐπὶ τραπέζης, προσεύχου: προσφερόμενος τὸν ἄρτον, τῷ δεδωκότι τὴν χάριν ἀποπλήρου: οἶνῳ τὸ ἀσθενὲς τοῦ σώματος ὑπερείδων, μέμνησο τοῦ παρεχομένου σοι τὸ ὦρον εἰς εὐφροσύνην καρδίας, καὶ παραμυθίαν ἀῤῥωστημάτων. Παρῆλθεν ἡ χρεία τῶν βρωμάτων; Ἡ μέντοι μνήμη τοῦ εὐεργέτου μὴ παρεχέσθω. Τὸν χιτῶνα ἐνδυόμενος, εὐχαρίστει τῷ δεδωκότι: τὸ ἱμάτιον περιβαλλόμενος, αὔξησον τὴν εἰς Θεὸν ἀγάπην, ὃς καὶ χειμῶνι καὶ θέρει ἐπιτήδεια ἡμῖν σκεπάσματα ἐχαρίσατο, τήν τε ζωὴν ἡμῶν συντηροῦντα, καὶ τὸ ἀσχημον περιστέλλοντα. Ἐπληρώθη ἡ ἡμερα; Εὐχαρίστει τῷ τὸν ἥλιον μὲν εἰς ὑπηρεσίαν τῶν ἡμερινῶν ἔργων χαρισαμένῳ ἡμῖν, πῦρ δὲ παρασχομένῳ τοῦ φωτίζειν τὴν νύκτα. καὶ ταῖς λοιπαῖς χρείαις ταῖς κατά τόν βίον ὑπηρετεῖν. Ἡ νὺξ ἄλλας ὑποθέσεις προσευχῆς προξενείτω. Ὅταν ἀναβλέψῃς εἰς τὸν οὐρανὸν, καὶ πρὸς τὰ τῶν ἄστρων ἑνατενίσῃς κάλλη, προσεύχου τῷ Δεσπότῃ τῶν

ни да не прѣиметь тебѣ неже по сноу. ньуоувьствиа пользизни до конца. нь да раз(д)ѣлѣметь ти се ноцное врѣме. на и сьнь и матвьное попечение. нь и санове (!) с(.)ми поучениа да боу(д)ть. бгоу(с)тиа. бываютъ бо иже вь снѣхъ мьчьтии. ако многа wбавлениа соуца дїевнихъ печален. іакоже бо соутъ іаже вь жити нашемь. оумышлениа. тацѣмь. ноуж(д)а бытии сномь.

кон'ца. нь да ра(д)ѣлѣвети се ноцное врѣме, на сьнь и мт̃вьное попеченїе. нь и сьнове сами бгоучьстїа. бываютъ бо иже вь сьнѣхъ мьчьты, ако многа wбавленїа соуцїи(х), дїевньи(х) печален. іакоже бо соутъ іаже вь жи(т) наше(м) оумышленїа. тацѣмь ноуж(д)а бытии сномь.

ни да прѣиметъ неже по сноу неуювьствие пользизни, до конца. нь да раз(д)ѣлаютъ ти се ноцное врѣме на сьнь, и на мт̃вьное попечение. нь и с'нове сами поб'уениа да боудетъ бл̃гоучьстиѣ. бываютъ бо иже вь сьнѣхъ мьч'ти. ако многа wбыавленииа соуца дн̃евны(х) печалїи. ако же бо соутъ іаже вь жи(т) и нашемь оумышленииа. тацѣмь ноуж(д)а быти и сном'.

ὁρωμένων, καὶ προσκύνει τὸν ἀριστοτέχνην τῶν ὅλων Θεόν, ὃς ἐν σοφίᾳ τὰ πάντα ἐποίησεν. Ὅταν ἴδῃς πᾶσαν φύσιν ζώων ὕπνῳ κατεχομένην, πάλιν προσκύνει τὸν καὶ ἀκουσίως ἡμᾶς διὰ τοῦ ὕπνου τῆς συνεχείας τῶν πόνων λύοντα, καὶ ἐκ μικρᾶς ἀναπαύσεως πάλιν πρὸς τὴν ἀκμὴν τῆς δυνάμεως ἐπανάγοντα. Ἡ οὖν νὺξ μὴ ἔστω ὥσπερ τις ἴδιος καὶ ἐξαίρετος κλῆρος τοῦ ὕπνου πᾶσα: μηδὲ καταδέξῃ διὰ τῆς κατὰ τὸν ὕπνον ἀωαισθησίας τὸ ἥμισυ τῆς ζωῆς ἀχρειοῦν: ἀλλὰ μεριζέσθω σοι τῆς νυκτὸς ὁ χρόνος εἰς τε ὕπνον καὶ προσευχήν: ἀλλὰ καὶ οἱ ὕπνοι αὐτοὶ μελετήματα ἔστωσαν τῆς εὐσεβείας. Πεφύκασι γάρ πως αἱ καθ᾽ ὕπνον φαντασίαι, ὡς τὰ πολλά, ἀπηχήματα εἶναι τῶν μεθημερινῶν φροντίδων. Ὁποῖα γὰρ ἂν ᾖ τὰ κατὰ τὸν βίον ἡμῶν ἐπιτηδεύματα, τοιαῦτα ἀνάγκη εἶναι καὶ τὰ ἐνύπνια.

Οὕτως Ἀδιαλείπτως προσεύξῃ: οὐκ ἐν ῥήμασι πληρῶν τὴν προσευχήν. ἀλλὰ δι᾽ ὅλης τοῦ βίου τῆς διαγωγῆς συνάψας σεαυτὸν τῷ Θεῷ, ὡς συνεχῆ καὶ ἀδιάλειπτον εἶναι προσευχὴν τὴν ζωήν σου.

РЕГИНА КОЙЧЕВА

Раят според старобългарската химнография

Предварителното очакване за рая като градина, пълна с невиждани дървета, птици, плодове, благоухания, която е позната от група житийни средновековни текстове[1], по никакъв начин не се оправдава, ако съсредоточим изследователския си поглед върху старобългарската песенна поезия от Златния век. В нея раят е предаден най-често с абстрактни понятия, които не позволяват формирането на образни представи у слушателя. В тези творби раят, освен с названията рай (V: 74; VIII: 14; XII: 24; XXII: 33; XXIII: 26; XXIV: 384, 488, 489, 599, 607, 608; XXVII: 110)[2] и порода (VII: 260; XV: 61; XVI: 365), е характеризиран с лексеми за място или състояние.

Раят като място

С топонима Єдемъ (XIII: 356; XXIV: 481; XVI: 359) химнографските текстове препращат към втората глава на библейската книга „Битие" (2:8–10,15). Интересно е, че наименованието в определени случаи се успоредява с подобните по звучене собствени имена Ѧдамъ и Витълеемъ в двойките Єдемъ – Ѧдамъ (XVI: 359; XXIV: 481) и Єдемъ – Витълеемъ (XIII: 357) като фонетично отражение на семантичните връзки и съпоставки, характерни за сотериологичната философия на песнопенията, възпоменаващи първородния грях. Никъде в старобългарската химнография обаче Едем не е наречен земен рай, което хармонира с многократните назовавания на рая 'горен свят', 'висини', 'висота', 'небе' и с конкретизации като „трето небе" в контексти, свързани с ап. Павел, който според Второто послание до коринтяните бил „отнесен до трето небе" (12:2): миръ въишьнии (VIII: 10), въишьнига (XIX: 8), въисота (в контекстите: ...въ-

[1] По-известните сред тях са житията на светиите Перпетуя (мъченица от края на I и началото на II в.) и Андрей Юродиви Константинополски (X в.).

[2] Списъкът на изследваните произведения и системата на цитирането им са представени в края на настоящата статия. За удобство на читателите всички приведени пасажи от песнопения са нормализирани според правилата в основните граматики и речници на класическия старобългарски език от IX–XI в.

ѯиде на вѣсотѫ страстьми си..., мѫченикы вѣѯвода на вѣсотѫ... – XIV: 390, 393), небо (I: 79; VI: 259; XIX: 10; XX: 74; XXIV: 529, 543), небеса (I: 80; III: 52, 59; IV: 62, 64, 65, 66; V: 78; VII: 265; XII: 20; XVII: 23; XVIII: 18; XIX: 10; XXIV: 390; XXII: 34, 35), третьѥ небо (V: 74), трьковьноѥ небо (IV: 65; V: 77).

В много случаи наименованието на рая не е свързано с понятието за небе, а е перифрастично словосъчетание на думата мѣсто с най-общи определения, които изграждат представата за добро, светло място на покой и веселие, където пребивават душите на светците и сияе Божието лице: мѣсто свѣтьло (XXVI: 78), мѣсто покоино (XXIV: 532, 567), мѣсто идеже просвѣщаѥтъ сѧ свѣтъ лица твоѥго господи (XXIV: 538), мѣсто благо идеже доуша сватъıихъ веселатъ сѧ (XXV: 224). Тъкмо в тази група названия присъства и по-конкретното определение 'злачно място, място на зеленина' (срв. Пс. 22:2), което е и единствената следа от райската „градина": мѣсто ѯлатъно (XXIV: 561), мѣсто ѯлатъно идеже сватии твои поуиваѭтъ христе боже:— (XXIV: 520). Много от цитираните тук и по-нататък в статията пасажи всъщност са заемки от Златоустовата и Василиевата литургия, срещат се и в основните църковни молитви за упокой[3].

Представата за рая като обиталище на светиите често се предава със съществителни за заселено място, което в някои строфи е конкретизирано като дом – вечен, светъл, небесен дом на святите и радостни безсмъртни духове и души – според Христовото обещание „В дома на Отца Ми има много жилища" (Йоан 14:2): вѣчьнъıѧ обитѣли (IX: 36; XIV: 391), въıшьнꙗꙗ жилища (XXII: 32), вьсѣмъ веселѧщиимъ сѧ жилище (XXVIII: 81v/16), села правьдьникъ (XXIV: 498, 526) или села правьдьнъıихъ (XXIV: 598), села изьбьранъıихъ (XXIV: 601), села твоꙗ владъıко (XXVI: 78), небесьнаꙗ села (XI: 11; XXII: 35), вѣчьнаꙗ села (XXII: 36), вѣчьнаꙗ села жизни неконьчаемъıѧ (XXVI: 77), свѣтьлаꙗ села жизни неконьчаемъıѧ (XXV: 227), свѣтьлаꙗ села (XXVI: 74), свѣтьлаꙗ селениꙗ (XIX: 7), раискоѥ селение (XXIV: 488), домъ божиꙗ селениꙗ (X: 36), домъ... въ нѣмьже живетъ прѣсватаꙗ троица (XXIV: 449), благаꙗ съкровица отъıь (VIII: 14).

В отделна малка група могат да се обединят иносказателните назоваания на рая, които отпращат към определени реалии от староеврейската религия и към пасажи от Светото писание: лоно авраама (XIX: 10) или лоно авраамово (XIX: 10)[4] според Христовата притча за бедния Лазар (Лука 16:22–23), сионъ въıшьнии (XIX: 10) според юдейското отношение към Сион като към свещено място и алегория на земната и небесната

[3] Вж. напр. **Слѫжебникъ**: Издательство Московской Патриархии, ВЕГА ПРИНТ (Словацкая республика), 1996, с. 113, 140, 212.

[4] Подробен израз със същото значение се среща и в заупокойната лития – вж. **Слѫжебникъ**: Издательство Московской Патриархии, ВЕГА ПРИНТ (Словацкая республика), 1996, с. 275.

Църква[5] (вж. напр. Пс. 64:1, 83:8, 127:5, 124:1; Исаия 2:3; Евр. 12:22; Откр. 14:1 и др.), **въишьнии градъ** (XIV: 392) като препратка към Небесния (или Новия) Йерусалим, т.е. рая[6] (Евр. 12:22, Откр. 3:12, 21:10 – 27).

По същество близка до образа на рая като град е и идеята за царство, в което царува Христос: **цѣсарьствиѥ христово** (III: 59), **цѣсарьство христово** (XIV: 390), **любимоѥ христово цѣсарьство** (XXIV: 503), **цѣсарьство ти** (XXIV: 492), **цѣсарьствиѥ ѥго** (XXIV: 450), **цѣсарьствиѥ** (III: 52; V: 78) **цѣсарьство** (VIII: 14; XIV: 391) и др. Всъщност тъкмо тази представа заради аналогията със земно царство, допълнена може би от вярата в някогашния Едем като земен рай, е била основният препъни-камък за неповярвалите Христови слушатели.

Един и същ обект ли назовават всички изредени названия? Според богословската литература съществуват някои специфични разлики.

1) Повечето изследователи възприемат родината на Адам и Ева – Едем, като място на земята. Тъй като днес е твърде трудно да се определи точното му местонахождение, някои тълкователи приемат, че Едем, напротив, е бил небесна „територия", а библейският разказ за него е алегоричен[7] (екзегеза, която би могла да намери потвърждения и в старобългарската химнография).

2) Многообразните наименования на небесния дом на святите души според определени теолози свидетелстват за известни разграничения между назоваваните отвъдни обекти. Така например третото небе, до което е бил издигнат св. ап. Павел, говори за съществуването на поне още две небеса, само първото от които според някои богослови е раят. Също така Иполит Римски и Тертулиан отделят небето, като жилище на душите на мъчениците и пророците, от мястото, назовано „Авраамово лоно", като селение на праведните души[8].

3) Доколкото, според Апокалипсиса, след Второто Христово пришествие „Новият Йерусалим" ще слезе от небето (Откр. 3:12, 21:2) и ще има „ново небе и нова земя" (21:1), то **въишьнии градъ** загатва за бъдещия рай (след възкресението на мъртвите) на една съвсем различна „земя".

Независимо от посочените разлики, които не изчерпват писаното по въпроса в теологическата литература, голямата част от богословите разглеждат рая като родово понятие за жилището на безгрешните,

---

[5] Библейска энциклопедия: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, Ленинград, 1990, с. 655.

[6] Пак там, с. 334.

[7] Пак там, с. 213.

[8] **Брокгауз**, Ф. А., И. А. Ефрон. Рай. // Брокгауз, Ф. А., И. А. Ефрон. Энциклопедический словарь. http://www.slovopedia.com/10/208/980520.html.

и това е основа и на разсъжденията в настоящата статия.

Раят като състояние

В старобългарската химнография раят, освен като място, може би също толкова често е назоваван и с лексеми за състояния – състояния на субекта (състояние на вечен и свят живот, радост, любов и особено наслада) и състояния на обекта (светлина), в който навлиза душата като субект. Ето някои примери: вѣчнаꙗ жизнь (XXI: 31, 32; XXII: 36), жизнь неконьчаемаꙗ (XXVI: 74), житиѥ прѣсвато (IX: 36), животъ (в контекста от Климентовия канон за Успение Богородично ...прѣставлениѥ сватоѥ. имьже прѣиде отъ съмрьти къ животоу... (XXII: 35–36) – тук ясно се усеща наслагването на две значения на животъ: 1) 'състояние на живеене', 2) 'Христос' според евангелската формулировка „Аз съм пътят и истината и животът" – Йоан 14:6); радость вѣчьнъıѩ жизни (XV: 54), радость вес коньца (XXVI: 78), любъı христова (в контекста: ...нѣ разлꙗуиша тебѣ свате отъ любъве христовъı . въ нѣиже прѣдъстоиши...) (XIX: 8), раи пища (II: 48; XXIV: 573), раискаꙗ пища (XV: 61; XXIV: 494; XXVI: 76, 77), пища вѣчьнаꙗ (I: 81; XXV: 227; XXVI: 74); свѣтьлость, свѣтъ и свѣтъ неиздреченьнъıи в контексти като: ...приѩти въ свѣтьлости прѣставлѣнаѥго . въ пищи раисцѣи·: (XXVI: 83), ...приими въ свѣтьлость своѥго раба владъıко·: (XXVI: 80), ...въ свѣтлости христѣ съ сватъıими ѥго покои·: (XXVI: 81), ...да въ свѣтѣ христовѣ присно живете... (XXVIII: 76r/15–16), ...приими въ свѣтъ неиздреченьнъıи раба своѥго... (XXVI: 82), ...въ свѣтѣ христѣ лица твоѥго᾽ и въ наслаждениѥ твоеѩ красотъı᾽ ѥгоже изъıдоша покои... (XXVIII: 76r/3–6). В последния пример Христос е определен като съвършената красота. Впрочем тъкмо това определение разкрива дълбинния религиозен смисъл на крилатата фраза на Достоевски „Красотата ще спаси света".

Както се усеща в някои от приведените пасажи, може да се регистрира известно припокриване, сливане на представите за място и за състояние в съдържанието на понятието „рай". На езиково равнище това се осъществява например чрез свързването на имена за състояние с глагола въселити сѧ за движение към вътрешността на определено място: ...и въселити сѧ жизни неконьчаѩщи сѧ·: (XXVI: 83), благословленъ богъ раисцѣи пищи въселѣнъıѩ (>-ъıихъ?) < (XXVI: 77)[9]. Самото слово-

[9] Любопитна от лингвистична гледна точка е особено архаичната безпредложна употреба на местен падеж в тези примери – вж. **Минчева**, А. Местен падеж (Локатив). // Граматика на старобългарския език. Фонетика, морфология, синтаксис. И. Дуриданов (гл. ред.). Издателство на БАН, София, 1991, с. 463–464. Вторият приведен пример е труден за тълкуване. На базата на съхранения запис в публикувания от Загребин препис на погребалните азбучни стихири благословлнь богъ раисцѣи пищи въселениѥ·: (XXVI: 77) може да се предположи употребата на винителен (-ъıѩ) вместо родителен оконча-

съчетание **райская пища** – разпространен фразеологизъм в старобългарския език – е претърпяло развой в значението си от състояние ('райска наслада, райско блаженство') към място ('райски селения, обител на блаженството')[10]. Еднотипно значение присъства и в цитирания вече контекст: ...**любы христова . въ нѣиже прѣдъстоиши**... – светецът стои пред Бога в Христовата любов (т.е. в състояние на любов към Христа и едновременно в Божията любов като място, в което можеш да влезеш – метафора за рая).

Изглежда в основата на това сближаване между място и състояние стои концепцията, че когато душата влиза в рая, и раят влиза в нея като в място, превръщайки се в нейно душевно състояние. Нещо повече – в духа на евангелския призив да направим душите си Божи дом още на земята (1Кор. 3:9–11,16–17) изравняването между място и състояние в понятието „рай" на езиково ниво често изравнява и представите за отвъдния рай и живия светец. Превръщането на човека в храм – дом на Бога, а следователно в рай, още по време на неговия земен живот предопределя влизането на душата му в небесния рай. Затова св. Серафим Саровски посочва „придобиването на Светия Божи Дух" като „истинската цел на нашия християнски живот"[11]. Така двойственото значение на рая позволява парадоксални езикови формулировки от типа „светецът е рай, който влиза в рая". Това семантично раздвояване ясно личи в следните два тропара: **Инъ**[12] **рай сътворена иси , мати христа бога нашего**

ние за мн.ч. (**-ъıихъ**) на субстантивирано страдателно причастие за м.р. в пълна форма **въселенъıи** с общ смисъл на пасажа 'Благословен [да бъде] Богът на заселените в райската обител!'. Подобна подмяна, типична за среднобългарския период, би могла да бъде стимулирана от феномена на родително-винителната форма. Аналогично явление е познато при а-основи, където „винителната форма с окончание **-ѫ** още през XII в. може да се употреби вместо родителна" (**Мирчев**, К. Историческа граматика на българския език. Учебник за учителските институти. Народна просвета, София, 1955, с. 105). Друга възможна интерпретация на пасажа е реконструираната по същия начин словоформа **въселенъıѧ** да се тълкува като род.п. ед.ч. от съществителното **въселенаꙗ** 'вселена, целия свят' в случая с метонимично значение 'населението на света', и тогава общият смисъл на фразата би бил 'Благословен [да бъде] Богът на света (населението) на райската обител!'.

[10] Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). **Цейтлин**, Р. М. Р. Вечерка и Э. Благова (ред.). 2 изд., стереотипное. Издательство „Русский язык", Москва, 1999, с. 448 (статия **Пища**). Поради този семантичен развой изразът, в зависимост от нюанса на значението си в конкретния контекст, би могъл да бъде поставен и сред вече разгледаните названия за място.

[11] **Архимандрит Серафим [Алексиев]**. Свети Серафим Саровски. ЕТ Снежана Иванова. София, 1992, с. 237.

[12] В ръкописа началната лексема от строфата е **Тинъ**, но акростихът доказва, че това е грешка – вж. **Попов**, Г. Из химнографското наследство на Константин Преславски (Новооткрит тропоснец за предпразненство на Успение Богородично). // Palaeobulgarica, XIX (1995), № 3, с. 17.

) иегоже възирати ангѣли желающѣ) раю причастьника сътвори мене , грѣхы потрѣбляющи) господже прѣславьнаа :~ (XXIII: 26); Новъıи раи тави сѧ богородице. дрѣво животьное отъ нѣгоже вьси въкоушающе уловѣци. причастьници нетльнию въıхомъ:~ (XXIV: 386) (във втория тропар представата за отвъдния рай присъства чрез названието за състояние нетльнии 'нетление, безсмъртие').

Забележително за приемствеността и истинността на православната духовност е, че разнородната представа за рая, която се извлича от старобългарската химнография от IX век, напълно се съгласува с теория, възникнала чак след около век и половина. Става дума за трактата „За рая" от преподобни Никита Стифат (ок. 1005 – ок. 1090), който пръв в историята на богословието разглежда рая като двоен (по подобие на двусъставността на човека на тяло и душа) – видим (външен и видим с духовните очи на светеца) и невидим, умопостигаем, който е вътре в душата на човека[13].

От предложения анализ може да се заключи, че раят, изглежда, също има свои степени, които зависят от степените на взаимопроникване между рая и човека. И тъй като човекът е двусъставен, то съвършеният рай означава присъствие на човека в рая с душа и тяло и едновременно присъствие на рая в душата и тялото на човека, а такъв рай според православното учение за основните етапи от свещената история на човечеството ще бъде постигнат след Второто Христово пришествие:

Раят през епохите:	**Срещата между рая и човека през епохите:**	**Съвършени души в съвършено място:**	**Съвършени тела в съвършено място:**
Едем	В земната (?) райска градина Едем телесно съвършените Адам и Ева бързо изгубват светостта на неопитните си души, а телата им стават смъртни.	+ –	+ –

[13] **Священик Николай Ким**. Преподобный Никита Стифат и его трактат „О рае". http:/onkim.orthodoxy.ru/myworks/nikita.htm.

Старозаветният рай	Небесният рай е затворен за човека, святите души след земното битие пребивават в ада, а плътта им се връща в земята.	–	–
Новозаветният рай	Святите човешки души населяват небесния рай, но следсмъртните им тела все още остават в земята1196.	+	–
„Новият Йерусалим“ след Второто пришествие	В новия земен рай живеят съвършени човешки души с нови тела.	+	+

Всичко изложено свидетелства, че мотивът за рая е пътеводител към концептуалната същност на старобългарската химнография, а и изобщо на християнското изкуство. Нещо повече – точно десет столетия след Златния български век светител Теофан Затворник поставя мисловното приближаване към рая като основна задача на изкуството въобще, и поточно отрежда в творческия процес водеща роля на „спомена за изгубения рай или предчувствието за бъдещото Небесно царство“[14]. Това според руския светец най-пълно би допринесло за осъществяването на спасителната мисия на изкуството: „Изобразявай райското, святото, небесното! Превърни тази земя на плача в преддверие на небето! Щом човекът отвсякъде е заобиколен от земни неща, заради които той може да забрави за небето – своето отечество, то създай около него такива произведения на изкуството, които да му напомнят за небето – така, както някои, които живеят в чужбина, се обграждат с изображения на своя град, дом, родители и т.н.“[15]. Това мнение на св. Теофан, който е съвременник на най-свободолюбивите творби на българската възрожденска литература, по същество също е един будителски призив, макар и от друг вид. Така, както революционно настроеното възрожденско перо внушава на роба забравената истина, че някога е бил свободен човек в свободна страна и че трябва отново с борба да се издигне до това състояние, така и изку-

[14] **Св. Феофан Затворник**. Начертание христианскаго нравоучения. Правило веры, Москва, 1998, с. 320. Първото издание на труда е от 1890 г.

[15] Пак там, с. 320–321. Преводът – мой.

ството според св. Теофан трябва да обяснява на роба на греха истината, че някога е бил съвършен райски обитател, със способности, които днес бихме нарекли свръхестествени, и че трябва в борба със себе си отново да придобие рая.

Вярно е, че абстрактният характер на писаното за рая в химнографията и в повечето богословски трудове почти не позволява изграждането на сетивни представи, и това е сериозно препятствие пред твореца, който желае да изобрази рая. Известните обаче житийни текстове, които съдържат разкази на видения от отвъдната небесна реалност, с риска от профанизация създават такива представи. Но дори и те да не съществуваха, дори и да бяхме наследили от традицията само абстрактни текстове за следсмъртната съдба на праведниците, в контекста на теорията за двойствената същност на рая като отвъдно селение и едновременно като святост в душата на живия светец на земята въплъщаването на интуицията за рая в творчество вече не изглежда толкова непосилна задача. Как биха се преподредили познатите ни произведения на съвременните изкуства според критерия на св. Теофан Затворник? Отговора оставям на боголюбивите теоретици на изкуствата.

Списък на цитираните химнографски творби

След всеки цитиран в текста на статията пасаж от песнопение в скоби се посочва с римска цифра съответната творба, а с арабска – страницата от изданието. При цитиране от ръкописи се посочва листът (с означенията r – recto и v – verso), а след наклонена черта – и редовете от листа, на които е записан пасажът.

За Октоиха

I. (Понеделник/Вторник.) Покаен канон на шести глас от св. Климент Охридски: **Федоскина**, Е. С. Покаянный канон Климента Охридского в составе древнеславянского Октоиха. – Вестник Московского Университета. Серия 9, Филология. 2000, № 3, с. 79–81.

II. (Вторник.) Канон на първи глас за св. Йоан Предтеча от св. Климент Охридски: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Октоих св. Климента, архиепископа Охридского. По древнерусским и южнославянским спискам XIII–XV веков. Языки славянских культур, Москва, 2006, с. 39–51.

III. (Четвъртък.) Канон на втори глас за ап. Петър от св. Климент Охридски: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Октоих..., с. 52–60.

IV. (Четвъртък.) Канон на шести глас за ап. Петър и ап. Павел от св.

Климент Охридски: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Oktoux..., с. 61–70.

V. (Четвъртък.) Канон на осми глас за ап. Петър и ап. Павел от св. Климент Охридски: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Oktoux..., с. 71–79.

VI. (Събота.) Канон на осми глас за Света Троица от св. Климент Охридски: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Oktoux..., с. 258–265.

VII. (Събота.) Анонимен канон на осми глас за Света Троица: **Крашенинникова**, О. А. Древнеславянский Oktoux..., с. 259–266.

VIII. (Събота.) 24 стихири за Света Троица: **Иванова**, К. „Боже мой, Троице милостива, помогни ми" (Фразов акростих от края на IX – X в.). – Palaeobulgarica, XXVII (2003), № 3, с. 10–15.

за Минея

IX. Обща служба за светител от св. Климент Охридски: **Ангелов**, Б. Климент Охридски – автор на общи служби. // Ангелов, Б. Из старата българска, руска и сръбска литература. Кн. 3. Издателство на БАН, София, 1978, с. 32–36.

X. (21 ноември.) Канон за Въведение Богородично: **Кожухаров**, С. Преславски канон за Въведение Богородично (Към проблема 'акростих – реконструкция на състава'). – Palaeobulgarica, XV (1991), № 4, с. 35–38.

XI. (30 ноември.) Канон за ап. Андрей от св. Наум Охридски: **Кожухаров**, С. Песенното творчество на старобългарския книжовник Наум Охридски. – Литературна история, 1984, № 12, с. 8–12.

XII. (25 декември.) Канон за Рождество Христово от Константин Преславски: **Попов**, Г. Канон за Рождество Христово от Константин Преславски. – Palaeobulgarica, XXII (1998), № 4, с. 18–26.

XIII. Азбучни предпразнични стихири за Рождество Христово: **Иванова-Константинова**, К. Два неизвестни азбучни акростиха с глаголическа подредба на буквите в среднобългарски празничен минеи. // Константин-Кирил Философ. Доклади от симпозиума, посветен на 1100-годишнината от смъртта му. Издателство на БАН, София, 1971, с. с. 350–358.

XIV. (2 август.) Служба за първомъченик Стефан и св. Стефан I, папа римски, от св. Климент Охридски: **Йовчева**, М. Новооткрито химнографско произведение на Климент Охридски и проблемът за западните памети в старобългарския календар. // Средновековна християнска Европа: Изток и Запад. Ценности, традиции, общуване. ИК „Гутенберг", София, 2002, с. 390–393.

XV. (6 януари.) Анонимен канон за Богоявление: **Попов**, Г. **БОГОѠВЛЄНИЄ ТИ ПОѨШТЄ ХРИСТЄ СЛѦВИМ** (Старобългарски Канон за Богоявление). // Старобългарска литература, 2005, кн. 33–34. Филологически изследвания в чест на Климентина Иванова за нейната 65-го-

дишнина, с. 48–62.

XVI. Азбучни предпразнични стихири за Богоявление: **Иванова-Константинова**, К. Два неизвестни азбучни акростиха..., с. 359–365.

XVII. Предпразнични стихири за Богоявление от Константин Преславски: **Попов**, Г. **ХВАЛНА ПЕСНИЯ КОНСТАНТИНОВА** (Богоявленски предпразнични стихири на Константин Преславски в руски минеи от XII – XIII в.). // Старобългарска литература, 1999, кн. 31, с. 20–23.

XVIII. (27 януари.) Канон за пренасяне мощите на св. Йоан Златоуст вероятно от св. Климент Охридски: **Попов**, Г. **ХВАЛНА ПЕСНИЯ КОНСТАНТИНОВА**..., с. 18.

XIX. (17 март.) Канон за св. Алексий човек Божи: **Савова**, В. Непознато химнографско произведение на св. Климент Охридски за св. Алексий Човек Божи (предварителни бележки). // Palaeobulgarica, XXVII (2003), № 2, с. 7–12.

XX. Общ канон за равноапостолите Кирил и Методий: **Теодоров-Балан**, А. Кирил и Методи. Том 2. (Университетска библиотека № 146, Редица „Помагала", брой 3). Придворна печатница, София, 1934, с. 74–77.

XXI. (23 юли.) Служба за св. Аполинарий Равенски от св. Климент Охридски: **Йовчева**, М. Старобългарската служба за св. Аполинарий Равенски от Климент Охридски. // Palaeobulgarica, XXVI, 2002, № 1, с. 28–32.

XXII. (14 август.) Канон за Успение Богородично от св. Климент Охридски: **Мошкова**, Л. В., А. А. Турилов. Неизвестный памятник древнейшей славянской гимнографии (канон Климента Охридского на Успение Богородицы). // Славяноведение, 1999, № 2, с. 32–36.

XXIII. Предпразничен тропеснец за Успение Богородично от Константин Преславски: **Попов**, Г. Из химнографското наследство на Константин Преславски (Новооткрит тропеснец за предпразненство на Успение Богородично). // Palaeobulgarica, XIX (1995), кн. 3, с. 21–26.

за Триода

XXIV. Цикъл великопостни тропеснеци и четиритеснеци от Константин Преславски: **Попов**, Г. Триодни произведения на Константин Преславски. (Кирило-Методиевски студии, кн. 2.) София, 1985, с. 382–617.

за Требника

XXV. Анонимен погребален канон на шести глас: **Penkova**, P. Der Beitrag Methods zu den slavischen Totenoffizia // Symposium Methodianum. Beiträge der Internationalen Tagung in Regensburg (17. bis 24. April 1985) zum Gedenken an den 1100. Todestag des hl. Method. Herausgegeben von Klaus Trost, Ekkehard Völkl, Erwin Wedel. [Selecta slavica 13. Herausgegeben von Wolfgang Gesemann, Saarbrücken, Helmut Schaller,

Marburg]. Neuried: Hieronymus, 1988, p. 222–226.

XXVI. Азбучни заупокойни стихири: **Загребин**, В. Заупокойные стихиры АЗЬБУКОВНЕ в сербском Требнике XIII века. // Археографски прилози, № 3, 1981, с. 73–83.

XXVII. Погребални блажени на пети и шести глас с фразов акростих: **Турилов**, А. А. К определению объема творческого наследия учеников Кирилла и Мефодия в составе славянского Требника (Предварительные наблюдения над южнославянской рукописной и старопечатной традицией). // Schriften über Sprachen und Texte. Bd. 8. Slavica mediaevalia in memoriam Francisci Venceslai Mareš. Herausgegeben von J. Reinhart. Wien, 2006, с. 110–111.

XXVIII. Части от осмогласен цикъл погребални стихири от Константин Преславски с фрагменти от фразов акростих: Сръбски ръкописен требник от XVI в. със сигнатура Cod. slav. 116 от Австрийската национална библиотека във Виена, л. 75v/11–77r/11, 81v/6–82–83v/5 (лист без номерация между л. 82 и л. 83).

По-важни използвани съкращения в статията

1Кор. = Първо послание на св. ап. Павел до коринтяните
Евр. = Послание на св. ап. Павел до евреите
л. = лист
ок. = около
Откр. = Откровение на св. Йоан Богослов
Пс. = Псалтир

ЕЛЕНА ТОМОВА

Проложните жития на търновските светци в сръбската ръкописна традиция през XIV–XVII век

Култът към светците безспорно заема важно място в средновековната култура, книжнината, изобразителното изкуство и фолклора на източноправославно християнство. Сред най-популярните анахорети в региона на Slavia Orthodoxa от IX век до нашето съвремие са т.нар. търновски светци – Иван Рилски, Петка Търновска, Иларион Мъгленски и Михаил Воин, чиито мощи се съхраняват няколко века в столицата на Второто българско царство и светците се почитат като покровители на столицата Търново, династията на Асеновци, България и дори на целия Балкански полуостров (преди всичко култът към св. Петка Търновска). Благодарение на дейността на българските владетели от XII и XIII столетие, култът към търновските светци напуска местните традиции и получава широко разпространение далече зад пределите на българската държава: на Атон, в Сърбия, Румъния, Молдова, Влашко, Русия, Украйна, в Гърция, Полша, Унгария и в други региони[1].

В настоящата публикация са представени резултатите от археографската работа в сръбските архиви и очертани някои особености на литературната история на проложните жития в старата сръбска литература през XIV-XVII в. Предлаганите наблюдения са органична част от по-широката проблематика за култа на четиримата светци в културата на Източното православие[2].

Проложните жития на търновските светци са важен дял от създадения през XIII и XIV в. в Търновската книжовна школа агиологически комплекс от жития, служби, похвални слова, разкази за пренасяне на мощи, обобщени от Стефан Кожухаров като търновски агиографски и

[1] Статията е част от научния проект (в сътрудничество със Софийския университет): „Енциклопедия Slavica Sanctorum: светци и свети места в България (в електронен и Гутенбергов формат)". По-подробно за разпространението на култа на св. Иван Рилски извън България виж: **Добрев**, И. Свети Иван Рилски. Linz, 2007.

[2] Проблематиката е свързана с дългогодишната ми изследователска тема: „Рецепция на култовете на търновските светци в средновековната славянска ръкописна традиция (X-XVII в.)".

химнографски цикъл[3]. Изключителна е ролята на търновския превод на Стишния пролог, в състава на който проложните жития на четиримата светци проникват в агиографската продукция на Slavia Orthodoxa. Рецепцията на тези цикли в сръбската книжнина още от XIII–XVII в. е предмет на внимание на български, сръбски, руски медиевисти – филолози, историци, фолклористи и изкуствоведи. Безспорни са приносите на Йордан Иванов (систематизиране и критично издание на житията на св. Иван Рилски), Боньо Ангелов (откриване на неизвестни преписи на житията на четиримата светци), Иван Дуйчев (монографично изследване за св. Иван Рилски), Иван Добрев (създаване на нова концепция за живота и дейността на св. Иван Рилски), Климентина Иванова (събиране и анализ на житията, с посочване на сръбски преписи, на търновските светци), Георги Петков (за сръбските преписи на житията в Стишния пролог), Радослава Станкова (за сръбската литература през XIII в. и специално за култа на св. Петка), Анатолий Турилов (за култовете на четиримата светци в старата руска литература), гръцкия медиевист Костас Нихоритис (откритието му на ново стишно житие на св. Петка Търновска в Празничен миней № 801 от Атон, XVI в.). Съществуват мнения на някои сръбски учени (Дмитрие Богданович, Л. Павлович), които отричат българската народност на св. Иван Рилски и неговата огромна роля в историята и културата на България. Фактът, че Рилският манастир известно време е бил подчинен на Печката патриаршия, не е никакво основание за подобни твърдения (техните определения за светеца като „Јован Блъгарин, Јован Македонац и Јован Србин“[4] показват безспорния авторитет на българския светец, при това в сръбската книжнина топонимът „Рилски“ не е заличен нито от името на св. Иван, нито от изконната му принадлежност към българските земи). А представянето в руски ръкописи на св. Иван Рилски и св. Петка Търновска като сръбски светци („иже в сербском земли“) и съответно на Асеневци като сръбски владетели (Стишен пролог Оболенски, № 74 от края на XVI – началото на XVII в., РГАДА, Москва) си остава единичен литературен факт[5].

Заслуга на сръбските учени в изучаването на култа към светците в Сърбия е, че почитането на българските анахорети в Сърбия се разглежда като продължителна традиция сред сърбите. Сръбският медиевист

---

[3] Българската литература и книжнина през XIII в. Под редакцията на Ив. Божилов и Ст. Кожухаров. София, 1987, с. 68–78.

[4] **Добрев**, И. Свети Иван Рилски. Linz, 2007, с. 553.

[5] **Томова**, Е. Ново кратко проложно житие на Иван Рилски. // *Литературна мисъл*, 7, 1986, с. 91–94; Вж. също: **Добрев**, Ив. Свети Иван Рилски. 1. Linz, 2007, с. 547.

Джордже Трифунович подчертава, че още от началото на XV в. и до първата половина на XVIII в. в литературния жанр „слава", наред с имената на най-известните християнски и сръбски светци, са и тези на св. Петка Търновска, св. Иван Рилски и св. Иларион Мъгленски[6]. Тези и други български и общобалкански светци не са включени само в състава на старите сръбски месецослови, но на тях специално са посветени по-кратки или по-дълги химнографски жанрови форми (тропари, кондаци, стихири, канони, служби)[7]. Тук ще обърнем внимание на изследванията на култа към св. Петка (Белградска) от съвременните сръбски византолози, химнолози, литературоведи, изкуствоведи и фолклористи. На основата на богат археологически и исторически изворов материал Даница Попович създава цялостна концепция за историята на култа и реликвите за св. Петка Търновска в сръбската средновековна култура[8]. Сред най-ранните проучвания на култовете на българските светци на територията на Балканите е публикацията на П. Сланкаменац, който анализира литературните и фолклорните произведения за южнославянските анахорети[9]. В сръбската медиевистика намират място и проучванията на отражението на култовете на българските светци в сръбското изобразително изкуство. С. Петкович проследява манастирската иконография и стенопис за св. Иван Рилски (в манастира „Света Троица" край Плевля, икона от 1592)[10]. Интересни аспекти на фолклорната традиция за св. Петка Търновска в Сърбия и на Балканите разкрива М. Детелич в няколко свои публикации, изградени върху богат фолклорен материал[11].

Отделен акцент следва да бъде поставен върху безспорно важната работа на съставителите на описи на кирилските ръкописи, съдържащи ценни археографски данни за житията на търновските светци: на Владимир Мошин за кирилските ръкописи в Загреб, манастирските сбирки в Цетине, Плевля, Николяц, Печка патриаршия, Дубоки поток, Копитарева сбирка в Народната и университетска библиотека в Любля-

---

[6] **Трифунович**, Дж. Сръбска средновековна „слава" на балкански и южнославянски светци. // *Старобългарска литература*, 14, 1983, с. 86–90.

[7] **Трифуновић**, Ђ. „Слава" са поменима јужнословенских и балканских светаца. // *Старобугарска литература*, 33–34, 2005, с. 109.

[8] **Поповић**, Д. Реликвије Свете Петке: Gloria Bulgariae – Gloria Serviae. // Под окриљем светости. Београд, 2006, с. 271–293.

[9] **Сланкаменац**, П. Легенде о јужнословенским анахоретима. // Гласник Скопског научног друштва, 1. Скопље, 1925, 1, с. 215–232.

[10] **Петковић**, С. Манастир Света Тројца код Пљевља. Београд, 1974, с. 133.

[11] **Detelić**, M. 1. Sveta Petka i petak. – Istočnik 24, 1998, 66–76; 2. Sveta Petka u sivoj zoni usmene književnosti. // Kult svetih na Balkanu. [Liceum 5, 2001, 123–137].

на[12], на Дмитрие Богданович (ръкописите в Хилендар, Света гора)[13], Л. Щавлянин-Джорджевич и колектив (ръкописите в Народната библиотека в Белград)[14], както и на Христо Кодов[15], Беньо Цонев[16], Маньо Стоянов (описи на сръбските ръкописи в българските хранилища), А. Яцимирски[17], П. Панаитеску[18], Е. Линца (описи на кирилските ръкописи в румънските библиотеки)[19].

Литературната история на култа към търновските светци в Сърбия се датира от ученията към XIII в., когато в месецословите на библейските книги се внасят паметите на южнославянски светци (напр. в Дечанско четириевангелие, Гилф. 32, Санкт Петербург, (Хилендарски апостол, 52) и се появява служба на св. Петка Търновска в САНУ 361 и др. Тази проблематика е систематизирана в книгата на Радослава Станкова и обхваща сръбското средновековие до XVII в.[20], а отделни нейни елементи се срещат и в XVIII в. (напр. „славите" в сборник със смесен състав от сбирката на Патриаршеската библиотека в Белград, № 17). Началото на разпространението на агиографските творби и на четиримата светци в сръбската книжнина е пряко свързано с проникването на търновския превод на Стишния пролог през XIV в. Изключение е единственият препис на житието на св. Иван Рилски, който открих във Варлаамовата редакция на Стишния пролог в Румъния, Брашов, в ръкописната сбирка на църквата „Св. Николай Мирликийски" (Брашов 35 от края на XVI в.)[21]. Най-ранните сръбски преписи са от известния манастир Ни-

---

[12] **Mošin**, V. 1. Cirilski rukopisi Jugoslavenske akademije. Zagreb, 1955; 2. Cirilski rukopisi Cetinskog manastira. – Ljetopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti., 61, 1956, c. 280–284; 3. Ћирилски рукописи манастира Свете Тројце код Пљевља. – Историски записи, 14, 1958, с. 235–260; 4. Ћирилски рукописи у манастиру Никољцу код Бијелог Поља. – Историски записи, 18, 1961, с. 680–708; 5. Kopitarjeva zbirka slovanskih rokopisov in Zojsov cirilski fragment iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Ljubljana, 1971.

[13] **Богдановић**, Д. Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара. Београд, 1978.

[14] **Штављанин-Ђорђевић**, Љ., М. Гроздановић-Пајић, Л. Черњић. Опис ћирилских рукописа Народне Библиотеке Србије. Београд, 1986.

[15] **Кодов**, Хр. Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Българската академия на науките. С., 1969.

[16] **Цонев**, Б. Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народната библиотека в София. 1. С., 1910.

[17] **Яцимирский**, А. И. Славянские и русские рукописи румынских библиотек. СПб., 1905.

[18] **Panaitescu**, P. Manuscriselee slave din biblioteca Academiei RPR.1. Bucureşti, 1959.

[19] **Linţa**, E. Catalogul manuscriselor slavo-române din Iaşi. Bucureşti, 1980.

[20] **Станкова**, Р. Сръбската книжнина през XIII в. (Контекст и текст). С., 2007, с. 77–81.

[21] **Томова**, Е. Първото проложно житие на св. Иван Рилски в двата превода на Стишния пролог. // Многократните преводи в Южнославянското средновековие. С., 2006, с. 479–491.

коляц (Стишен пролог за септември-декември, 34 от 1360/70), в който текстовете на житията са непроменени, включително и фразата от финалната молитва: „единорѡдныи ти ѩзыкъ блъгарьскыи“, като и през следващите векове все още фразата се среща в сръбски препис от XV в. (Хил.153), два преписа от XVI в.(МСПЦ 93 от 1583, МСПЦ 125). Но следва да подчертаем, че още в XIV в. в сръбската традиция се затвърждава променениият израз бльгаре же и срьблю (Печ.56). В тази редакция изразът остава в цялата сръбска писмена традиция, а в началото на XV в. прониква в Русия, първоначално в известния книжовен център на Троице-Сергиевата Лавра (стишни пролози ТСЛ 717 и ТСЛ 718), а по-късно в други манастирски средища (Сол.700.808, ОЛДП.F.477). Известна е следващата редакторска намеса в българската фраза на руска почва и нейната подчертана семантична промяна в болгаре (ж) истреблай (с няколко варианта). Съществуват няколко хипотези за възникването на израза, проследено в публикациите на Иван Добрев, Климентина Иванова, Георги Петков и др.[22]

Култът се развива и се поддържа в големи сръбски територии с манастирски центрове: Николяц, Дечани, Печка патриаршия, Дубоки поток, Плевля, Цетине, сръбските обители в „държавата на духа“ – Атон. Много вероятно е един от пътищата за проникването на житията в Русия да е Атон, и по-специално Хилендарският манастир (текстологическите сходства на хилендарските и най-ранните троицки преписи са очевидни). Жанровото разнообразие на сръбските сборници, с поместените жития, служби, „слави“, малки жанрови форми (тропари, кондаци и други) за българските светци, е твърде показателно: стишен пролог, служебен миней, панегирик (с творби на Патриарх Евтимий Търновски и Григорий Цамблак), сборници със смесено съдържание. Наблюденията ми за характеристиката на култа в Сърбия са базирани, от една страна, на събраните от археографите сведения, от друга – на добавените от мен преписи на проложните жития: от стишни пролози по около 50 преписи на житията на Св. Иван Рилски, св. Петка Търновска и св. Иларион Мъгленски, около 30 преписи на св. Михаил Воин, от служебни минеи за октомври – 9 преписи на житието в състава на службата на св. Петка Търновска[23]. Подробните резултати от текстологическия анализ на всички преписи (основен БАН 73) и генеалогия са представени

---

[22] **Добрев**, И. Свети Иван Рилски. Linz, 2007, с. 547; **Иванова**, Кл. Житиеписни творби, 551; **Петков**, Г. Бележки за една фраза от проложното житие на Иван Рилски в Стишния пролог. // Класика. Авангард. По случай 70-та годишнина на проф. дфн Иван Сарандев. С., 2006, с. 19–29.

[23] Служебен миней с пролози за октомври – Хил. 153 и РАН 264 от XV в., МСПЦ 125 и МСПЦ 87, Плевля 30, Печ. 54, ПБ 56 от XVI в., ПБ 284 и ПБ 227 от XVII в.

в мои публикации[24] или ще бъдат публикувани при критическото издание на текстовете. Тук ще изложа само най-важните изводи от прегледаните de visu сръбски преписи.

За разлика от руските преработки на търновските жития, в Сърбия те са запазили относителна стабилност и цялост на текста по отношение на композицията, съдържанието и лексиката като цяло (това се отнася предимно за преписите от XIV в.). В по-късните преписи се появяват характерни разночетения, отразяващи езиково-правописни, лексикални и граматични промени, добавяния и пропускания в текста. Като най-интересни могат да бъдат посочени следните особености: промени в личните и географските имена (св. Петка Търновска – **параскеви, параскевиа̀, параскивета, параскы̏выта, параскевеи, пе́тъ̀ка**); родното място на св. Иван Рилски (вместо Скрино се срещат вариантите **Скрънно, Скиронт**); св. Иларион Мъгленски – **мьглънскаго, меглинскато, мѣгленскаго**; св. Михаил Воин – **Махаиль**, Ник. 34.

В сръбската традиция се забелязва продължение на историята на проложните стихове за българските светци. Известни са 3 преписа на стиховете за св. Петка Търновска с начало: **Съномь оусноувъшы сладъкымь, на небеса вьзыдѣ** и 2 преписа с начало: **Тлѣ̏нны̀и ѡ̏ставльши вѣньць, Пе(т)ко, на земли**[25]. Особена научна стойност имат създадените от неизвестен сръбски книжовник от XVII в. единствените открити засега в сръбски преписи стихове за св. Михаил Воин (виж текста в Приложение 2)[26].

Култът към св. Петка в Сърбия и свързаното с него пренасяне на мощите ѝ (втората половина на XV в. до 1531, когато са преместени в Цариград и по-късно в румънския град Яш в 1641) е важен елемент от общобалканската почит на светицата и се потвърждава от обогатения агиологически свод от творби за нея. „Сръбският период на култа към света Петка в сравнение с българския – пише Д. Попович – е бил несравнимо по-кратък и по-малко величествен, но въпреки това е интересен и съдържателен“[27]. В заключение ще отбележа, че същата теза на Д. Попович може да бъде отнесена и към култовете на останалите мър-

[24] **Томова**, Е. 1. Проложното житие на св. Михаил Воин в сръбската ръкописна традиция от XIV-XVII в. (Предварителни наблюдения). // Църквене студије, II, 2, Ниш, 2005, с. 329–349; 2. Първото проложно житие на св. Иван Рилски в двата превода на Стишния пролог. // Многократните преводи в Южнославянското средновековие. С., 2006, с. 479–491.

[25] Виж текста на проложните стихове за св. Петка Търновска в Приложение 1.

[26] **Томова**, Е. Проложното житие на свети Михаил Воин (Предварителни текстологически наблюдения). // Старобългарска литература, кн. 33–34. Филологически изследвания в чест на Климентина Иванова за нейната 65-годишнина. С., 2005, с. 209–220.

[27] **Поповић**, Д. Реликвије Свете Петке: Gloria Bulgariae – Gloria Serviae. // Под окриљем светости. Београд, 2006, с. 286.

новски светци в средновековна Сърбия. „Посърбяването“ на светците (св. Петка Търновска и св. Иван Рилски) в български по произход проложни текстове има не толкова идеологически характер, а по-скоро разкрива безспорния авторитет на търновските светци в културата на Източното православие. А проучванията на рецепцията на българското книжовно наследство в Сърбия, запазено в нейните ценни манастирски библиотеки, следва да продължат в интердисциплинарна и сравнителна светлина.

Приложение 1

Проложни стихове за св. Петка Търновска в сръбски ръкописи XVII в.

№	Стих	Ръкопис
1.	Сѣномь оусноувѣшы слад҃кымь, на небеса вьзыдѣ. Слава Єпиватом҃ ти Трьновоу же соуг҃во. Въ҃ дї҃ вьзыде Пет҃ка на небеса сь а҃г҃гели ликѹю~	Служебен миней за октомври от третата четвърт на XVI в., л. 79б (В. Мошин. Рукописи из цркве у Дубоком Потоку и из цркве св. Николе у селу Ђураковцу. – Старине Косова и Метохије. 4–5. Приштина, 1971, 137, 140–141).
2.	Сѣнш(м) ѕснѹвши сла(д) кы(м), на нб҃са вьзиде. Сла(в)а Єпифато(м) ты҃. Трьновѹ (ж) тръг҃во. Въ҃ дї҃ ты҃, прп(д)бнаа Параскевїа съ аг(г)ли съвкѹпи се.	Празничен миней от края на XV в. (Печ.54, л. 44б) (В. Мошин. Рукописи Печке патриаршије. – В: Старине Косова и Метохије. 4–5. Приштина, 1971, 70). Стиховете не са отбелязани в описа.
3.	Сѣнш(м) ѕсноувшїи сладкы(м) на нб҃са вьзид҃е. Слава Єпифато(м) ти, Трьновоу же соуг҃во: Въ҃ дї҃ Петка съ а҃г҃лы съвъкѹпи се~	Празничен миней, № 801, манастир „Св. Дионисий“, Атон, XVI в. (К. Нихоритис. Неизвестно стишно житие на св.Петка Епиватска-Търновска. – Старобългарска литература, 33–34. С., 2005, 221–224).
4.	Тл҃ѣнны҃и ѡ҃ставл҃льши вѣньць, Пе(т)ко, на ѕемли. На нб҃си шбр҃тѣ вѣньць нетл҃ѣнныи. Вь҃ дї҃ Петка конць житїю прїѣть~	Празничен миней за септември-декември от XV в. (Плевља 30, л. 95а) (В. Мошин. Ћирилски рукописи манастира св. Троице код Пљеваља. – Историјски записи. XI, 14, 1–2. Цетиње, 1958). Стиховете не са отбелязани в описа.

5.	Тлѣнны″ ѡставльши вѣньць, Петко, на земли. На нб̄си ѡбрѣте вѣньць нетлѣнныи, вь д̄ӣ Петка конць житїю пр̈иѣть.	Сборник със смесено съдържание от първата четвърт на XV в. (Хил.461, л. 9а-10а) (Д. Богдановић. Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара. Београд, 1978, № 461). Житието на св. Петка Търновска е в състава на службата (14.10.). Стиховете не са отбелязани в описа.

Приложение 2

Проложни стихове за св. Михаил Воин в сръбски препис от XVII в.

Стих	Ръкопис
Под 22 ноември (л. 103а): Въ тѣ ж(д)е дн̄ь оуспенїе ст̄го и праведнаго Михаила воина. Сти(х): Съ постра(д) вь житѣйсцѣѝ мл′ъви. Слѧже въ прп(д)обии праве(д). и по оуспенїи многа″ знаменїа и чюдеса сътвори праве(д)ни″~	Стишен пролог за септември-февруари от XVII в. (№ PPIV9), Библиотека на Матица Сръбска, Нови Сад Е. Томова. Проложното житие на св. Михаил Воин в сръбската ръкописна традиция от XIV–XVII в. (Предварителни наблюдения). – В: Црквене студије. Год. II, бр. 2. Ниш, 2005, 329–349.

Приложение 3

Варианти на фразата единорѡдныи ти ѧ̀зыкъ влъгар′скыи *в преписите на Първото проложно житие на св. Иван Рилски*

№	Вариант на фразата:	Ръкопис
1.	единорѡдныи ти ѧ̀зыкъ влъгар′скыи (БАН 73)	XIV в.: БАН 73, БАН 74, Пчин.1340, Huk.34 XIV-XV в.: Охрид 196 XV в.: Хил. 153 (вт. четв.), РАН 54, РАН 256, Пог.501 XVI в.: МСПЦ 93 (1583), МСПЦ 125; XV–XVII в.: Драгом.681, Драгом.696, Драгом.705, Драгом.787, НБКМ 270.
2.	ѥдинородный ти ѧ″зыкъ православноxр(с)тїанскій	Житие и служба на преподобния наш отец Йоан Рилски, печатно издание от архимандрит Антоний Радзивиловски. Киев, 1671 (Евтимиевото житие)
3.	твой ѧзы̑къ	Вахр.350, Муз.1706

4.	ꙗ҆зꙑкъ блъгарскыи ѝ сръблѥ	НБС 639
5.	блъгаре же ѝ сръблѥ	XIV в.: Печ.56 XV в.: НМРМ 1/26, НБКМ 116, Хил.424 (1420–1430), Хил.423 (1430–1440), Хил.427 (1422–1450, 1401–1408 – П. Матеич), Хил.437 (1621/1664), Зогр.47, Зогр.88, РАН 287, Григ. 1706, Григ. 1706а XVI в.: БАН 75, МС.РР.IV.8, Huk.35, САНУ 381, Пл.3, Пл.4, Печ.58, Деч.59, Хлуд.192, Деч.60 (1570–1580) XVII в.: МС.РР.IV.9 XVIII в.: Хил.798 (1769 г.)
6.	болгаре же ѝ сербове	ТСЛ 717, ТСЛ 718, Сол.700.808, ОЛДП.F.477
7.	блъгаре же ѝ сръблѥ (изтрито) и добавено ѝ вси христиѧны	Браш.35 (XV)
8.	болгарѣ (ж) ѝстреблѧ̀	Пог.648
9.	блъгары (ж) ѝꙁтреблай	Син.798, Ус.44, ОР 271
10.	болгаре (ж) ѝстреблай	в по-голямата част от руските преписи (напр. Син.987, Ром.93, Сол.503.522, Сол.502.521, Долг.50, Соф. 1335, Ол.3, Ол.8, Ол.9, Ег.6, Ег.296, Ег.925, Ег.935, Ув.751, Барс.760, Барс.729)
11.	блъгаре (ж) ѝтреблѧи (sic!)	F19.96
12.	болгаре (ж) ѵ҆стреблѧ̏	Соф.1362
13.	неѵестивыѧ же ѝстреблай	Муз.3706, Вахр.350
14.	липсва	Барс.685

БОЖАНА ФИЛИПОВА

„Аз, аз и аз. Аз.“ – немският идеализъм и авторовите присъствия в „Сцила и Харибда“

„Задачата на настоящия текст е да открои паралели между теорията за „Хамлет“ на Стивън Дедалус – известният персонаж на Джойс, и философията на идентичността, разработена от немските идеалисти. Ще се придържам към идеята, че сюжетът за младия Стивън разкрива протагониста като „огледало на романтическия идеализъм на XIX век“, по думите на Кенер[1]. У. Т. Нуун конкретизира тази теза, като я отнася към „Сцила и Харибда“ (част IX от романа Одисей“)[2]. Героят на Джойс се докосва до Хегеловия синтез на противоположностите, като при него той се проявява като синтез на две творчески посоки – биографичната и естетическата. Моето схващане се различава от това на Кенер и Нуун, защото приема като модел на авторовото присъствие във фикционалния текст не Хегеловия синтез, а Абсолютът на Шелинг и Хегел. Това е основанието ми да въведа тук термина *абсолютно авторово присъствие*.

Референцията към „Вилхелм Майстер“ в началото на „Сцила и Харибда“ въвежда теоретизирането върху „Хамлет“ като интелектуална практика, която свързва Гьотевия роман със случващото се в 14.00 ч. на обяд, на 16-ти юни 1904 г. в Националната библиотека на Ирландия (според романа на Джойс). Литературната препратка непосредствено предпоставя аналогията между двамата протагонисти. Мълчаливото присъствие на Стивън Дедалус в самото начало на дискусията прелива в експлицитна ирония спрямо романтизирания словесен портрет на Шекспировия персонаж, разгърнат от Лайстър. Две реплики от дискусията представляват литературни цитати, обединени от типичните за романтическата идеализация образи на душата и мечтата, които, в своята прозрачност и чистота, следват традиционното противопоставяне спрямо суровите факти на реалния живот. Единият цитат е

[1] **Kenner**, H. Dublin's Joyce, Boston, Beacon Press, 1962, с. 44.

[2] **Noon**, W.T. Joyce and Aquinas, 1957, с. 115.

от монолога на Хамлет „Да бъдеш или да не бъдеш“ („Една терзаеща се душа, въстанала с меч в ръка срещу море от мъки, разкъсвана от вечни съмнения, както човек сам вижда, че става в действителността...“)[3]. Другият цитат е от есето на Матю Арнолд за Шели, където английският романтик е наречен „красивият безплоден мечтател, който се натъжава от суровите факти“[4]. М. Арнолд разкрива Шели в актуалния живот като: „визия на красота и сияние, наистина, но неполезен в нищо, неефективен в нищо“. Зает от Арнолд, епитетът „красивият“ отваря в текста на Джойс цяла литературна традиция на образа на Красивата душа. Въведена от Русо, тя достига през Гьоте до романтическите романи „Луцинде“ на Фридрих Шлегел, „Хайнрих фон Офтердинген“ на Новалис и „Хиперион“ на Хьолдерлин. Самият Гьоте разработва понятието „красива душа“ в книга шеста на „Вилхелм Майстер. Години на учение“, озаглавена „Изповедите на една красива душа“. Особеното за образа на Красивата душа тук е, че тя не участва в сюжета на разказваната история, а внимателният прочит разкрива и фината ирония на автора, породена от разминаването на чистата и морална красота на героинята и реалния живот[5]. Такава концептуализация на образа се оказва успешно приложима към принц Хамлет, който не може да се противопостави активно на кощунствено придобитата власт на чичо си Клавдий. Същевременно, тя напомня Стивън от „Портрет на художника като млад“, който разделя раждането на душата от раждането на тялото и чрез същата метафора на полета я противопоставя на трите конститутивни за ирландската идентичност категории „националност“, „език“ и „религия“:

> Душата се ражда – унесено подзе той – именно в онези мигове, за които ти говорих. Ражда се бавно, в мрак, и нейното раждане е много по-тайнствено от това на тялото. В тази страна, още щом се роди, върху душата на човека хвърлят мрежи, за да не ѝ позволят да литне. Говориш ми за националност, език, религия. Аз ще строя всичко, за да се изплъзна от тези мрежи[6].

Тук Стивън прокарва ясна граница между раждането на душата като

---

[3] **Джойс**, Дж. Одисей. С., Фама, 2004, с. 193. Тук бих искала да изразя несъгласието си с цитирания превод на Иглика Василева. Оригиналният текст гласи: „A hesitating soul against a sea of troubles torn by conflicting doubts, as one sees in real life“ (U 9: 151) Предлагам следния превод: „Една нерешителна душа срещу море от мъки, разкъсана от вечни съмнения, както човек вижда в реалния живот“.

[4] **Джойс**, Дж. Одисей..., с. 193.

[5] **Ellison**, D. Ethics and Aesthetics in European Modernist literature: From the Sublime to the Uncanny, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, с. 124.

[6] **Джойс**, Дж. Портрет на художника като млад. С., Наука и изкуство, 1981, с. 412.

осъзнатото конструиране на собствената идентичност и споменатите категории, емблематични за ирландската общност. Като отказва принадлежност към тази общност, той я използва в осъзнаването на границата на „себе си". Конструирането на субективната идентичност в пълната ѝ различност спрямо всяка обективност на общоподелимия опит напомня разбирането Фихте, че Азът, доколкото той е първи принцип на идеалистическата философия, е първият и най-оригиналният от поредица необходими актове, които правят опита възможен[7], но не е нещо актуално като присъствие или обект на опита[8]. В акта на абстракция, в който азът се самоосъзнава като такъв, той трябва да мисли само онова, което е необходимо, и да не смесва мисъл и други аспекти на опита. Фихтеанското затваряне на идентичността на субекта е означено в естетиката на младия Стивън от имената на Шели и художника символист Гюстав Моро. В рамките на дискусията в библиотеката те са оставени откъм страната на Харибда, с което е подчертана идеалността и докосването до Платоновото вечно несътворено битие посредством символа като форма на контакт между невидимия, но действителен свят на идеите, и животът, който е само негово подражание. Оттук става ясно, че иронията на Стивън е насочена не изобщо към постановките на идеализма, а към Фихтеанското затваряне на субекта за обективния живот, а оттук и към собствената младост, отвъд прага на която Стивън се опитва да прекрачи. В края на романа, когато той осъзнава, че може да достигне до зрелост едва при срещата си с живота, той преминава от Фихтеанския затворен и стабилен вътре в себе си субект към отвореност по отношение на опита и на обективния в споделеността си ирландски свят:

> Здравей, живот! За милионен път потеглям аз на среща с истинския опит и ще изкова в горнилото на душата си несътворената съвест на моя ирландски род[9].

Заявената мечта за среща с живота на неговия род и пресътворяването му в „ковачницата" на душата бележат сходства с теорията за идентичността на Шелинг. Според Шелинг идентификацията на субективното (съзнанието на Стивън) и обективното (реалността на

---

[7] **Fichte**, I. H. (ed.) Fichtes Sämtliche Werke. Berlin:de Gruyter, 1970, B.I, S. 91.

[8] **Fichte**, J. G. (Reinhard, L. and Gliwitzki, H., eds.) Gesamtausgabe, Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann, 1962, 4/2, S. 26.

[9] **Джойс**, Дж. Портрет..., с. 461. Нека ми бъде позволено да отбележа, че епитетът „ирландски" не е употребен в оригиналния текст: „Welcome, O life! I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated consciousness of my race". Вж. **Joyce**, J. Portrait of the Artist as a Young Man, Great Britain, Wordsworth Editions Limited, 1992, с. 196.

опита) е възможна в субективното (ковачницата на душата), а продуктът на този синтез – сътворяването на „несъздаденото съзнание на неговата раса“ – принадлежи едновременно на субективното, тъй като запазва характера си на интимно, неизразимо, и на обективното, тъй като свързва индивида с единството на расата[10].

Отварянето на Стивън към живота е зададено от модела на Вилхелм Майстер и следва поредица от аналогии между двамата: иронията в прозвищата им, връзките с жени като повратна точка в живота им, бащите, недокоснати от изкуството[11]. Преходът от „Години на учение“ към „Години на странстване“ във „Вилхелм Майстер“ формално е маркиран от теоретизирането върху Хамлет, а то, от своя страна, е натоварено с концепцията за този преход – Вилхелм вярва, че ще навлезе в творческа зрелост, ако успее да проникне в съзнанието на автора и тайната на творческия процес. За Стивън идентификацията със сюжета *Шекспир – Хамлет* също е процедура с ясна цел – постигането на идентичността на зрял творец. Теорията за Хамлет е именно онзи споделен от общността на литературата образ, през който Стивън ще обективира навлизането в дълбините на собствената си душа на артист.

Именно това е моментът, който отключва поредица от паралели между теорията на Стивън Дедалус за Шекспир и модела на Гьотевия роман.

Изходна точка за теорията на Стивън за Шекспир е реализираната още от Гьотевия „Вилхелм Майстер“ идентичност на автор и протагонист. Както за жанра Bildungsroman е от изключително значение моментът на идентификация да бъде скрит, за да бъде удържан в собствените си граници и да не се превърне в автобиография, така и според Стивън, в произведението на изкуството, творецът „плете и разплита собствения си образ“[12].

Тъй като сюжетът се определя не от фактите, за които разказва, а от тяхната подредба, независимо дали последователна или не, и именно непоследователността отваря нови възможности за пренареждането на същата история в нов сюжет, то подреждането на живота на протагониста е конституираща авторството процедура в жанра Bildungsroman.

Теорията на Вилхелм Майстер за Шекспир не разкрива ренесансовия творец, а е херменевтично навлизане в самосъзнанието на протагониста.

---

[10] **Schelling**, F. W. J. Vom Ich als Prinzip der Philosophie. http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+ Friedrich+Wilhelm+Joseph/Vom+Ich+als+Prinzip+der+Philosophie:

[11] **Hennig**, J. Stephen Hero and Wilhelm Meister – A Study of Parallels, German Life and Letters, V. 6, issue 1, с. 23.

[12] **Джойс**, Дж. Одисей…, с. 204.

Референцията към Гьотевия „Вилхелм Майстер", пред(по)ложена от библиотекаря квакер в началото на епизода, се оказва не само формална, но и концептуална увертюра към модела на авторство, разкрит в рамките на епизода.

Теорията на Стивън за Хамлет е основана върху повторенията между биографията и фикционалния свят на Шекспир. Тези повторения са разгърнати както в характеристиката на образите, така и в ситуациите, в които тези образи са поставени. Изходна точка е образът на принц Хамлет, син на крал Хамлет, когото Шекспир създава след смъртта на родния си син Хамнет Шекспир. По-прекият аналог на мъртвия Хамнет е принц Артър от „Крал Джон". Необходимостта от включването на фигурата на бащата е породена от скръбта по загубата. В творбата Шекспир разменя ролите, като вече не бащата, а синът скърби по убития си баща. Физически баща на Хамнет, той е духовен баща (автор) на принц Хамлет. Едновременно, физически баща на принц Хамнет във фикционалния текст, той е персонаж в собственото си произведение.

Теорията на Стивън за Шекспир включва и образа Ан Хатауей. Неин фикционален аналог е кралица Гертруда, която скоро след смъртта на съпруга си приема да се омъжи за неговия убиец – крал Клавдий. Според теорията призракът изисква отмъщение за прелюбодеянието на Ан Шекспир със собствените братя на Шекспир – Ричард и Едмънд. Стивън разгръща хипотезата си около образа на Ан Хатауей, тълкувайки „Венера и Адонис" като доказателство за съблазняването на Шекспир от Ан, а сонетите му – като документи за любовната мъка. Стивън гради допълнителни паралели между съблазняването на Шекспир и „Венера и Адонис", а мощното влияние на Ан Хатауей, според него, е биографичната основа на образите на Клеопатра и Крисеида.

Като централизира сюжетите на Шекспировите пиеси около биографията му, Стивън успява да ги превърне в единна творческа вселена. По този начин тъмните петна, които съществуват в документираната биография на ренесансовия творец, и онези, които съществуват между отделните пиеси, взаимно се осветляват и разкриват. В представата на Стивън не авторовият живот трябва да служи за разкриването на съдържанието на творбите на даден автор, а напротив – творбите трябва да служат за разкриване на чувствата на автора. Подобно схващане, което преобръща традиционния модел творба – автор, не е отказ от интереса към произведението на изкуството, а силен акцент върху присъствието на авторовата фигура и нейното саморазкриване в текста.

Едновременно с повторенията между живота и творчеството на Шекспир, Стивън отваря възможности за аналогии между собствена-

та си биографията и сътворения от него сюжет за Шекспир. Изгнаничеството, меланхолията и самотата са онези характеристики на Шекспир, които Стивън припознава от прочетените биографии и които тенденциозно подчертава като разкриващи самия него. „Лондон по времето на кралица Елизабете бил толкова далеч от Стратфорд, колкото Париж е от Девствения Дъблин“[13] е реминисценция на Стивън за едно време, което пропада в прехода между „Портрет на художника като млад“ и „Одисей“. Този преход не намира място във фикционалните текстове и само присъства в рамките на спомнянето на Стивън. Същевременно обаче, той е съществен елемент от жизнения път на Джойс: младият творец заминава за Франция, за да се срещне с живота, както е и в последното изречение от „Портрет“. Там той се записва да следва медицина – професия, избрана от Вилхелм Майстер точно в името на такова отваряне към действителността. Повикан е обратно при смъртното легло на майка си, преди да успее да полети, както синът Дедал. Фигурата на мъртвата майка, която се завръща в съзнанието на Стивън в страниците на „Одисей“, е аналогична на призрака на мъртвия баща крал Хамлет.

Освен че е свързана със Стивън в рамките на фикционалния текст, сцената в библиотеката е важен елемент и от биографията на неговия автор. Можем да забележим, че както останалите събеседници в библиотеката са реални лица от интелектуалния елит на Ирландия от онова време, които присъстват с псевдонимите си, така и името Стивън Дедалус може да се прочете като псевдоним на Джойс, с който той подписва публикациите си в „Айриш Хоумстед“. Теорията на Стивън е основана върху същите книги, които Джойс използва в конструирането на своята собствена теория за Шекспир от 1904 г. Слушателите на двете лекции – фикционалната и реалната, са също едни и същи – Гогарти, Бест и Магий. По повод на тази идентификация Р. Келог пише:

> Важно е за неговата тема, че читателят разбира най-силната възможна връзка, която може да съществува между творящия артист и света на неговото творчество, така че повествователното изкуство на главата само да е илюстрация на своята тема[14].

Моментът, в който Джойс изважда теорията върху Шекспир от модела на Bildungsroman, е въвеждането на сюжет извън рамките на идентичността със Стивън. Предложената от Стивън теория за ролята на Ан Хатауей в биографията на Шекспир и творческата исто-

[13] Пак там, с. 154.

[14] **Kellogg**, R. Scylla and Charybdis // Hart, Clive; Hayman, D. (eds), James Joyce's Ulysses: Critical Essays. Berkeley, University of California Press, 1974, с. 152.

рия на пиесите му има свой биографичен аналог в образа на съпругата му Нора Барнакъл и съмненията на писателя в нейната вярност, поддържани от слухове. Същият сюжет е развит в линията на Леополд Блум, когото до този момент в романа Стивън не познава, макар че пътищата им вече са се пресекли на два пъти.

Елементът от теорията на Стивън за Шекспир, който разкрива същността на духовния син принц Хамлет и биологичния син Хамнет в тяхната идентичност, предпоставя въпроса за идентичността на духовния и физическия баща – творецът или родителят. Сюжетът е общ за Стивън и за Леополд Блум, но гледните точки са различни. Въпреки името, което носи, Саймън Дедалус не е разпознат от Стивън като майстор, който притежава духовната структура на създател. Напротив, в „Портрет на художника като млад" той е характеризиран като прагматично настроен човек от средната класа, който няма никакъв интерес към изкуството, т.е. носи типичната характеристика на бащата на твореца, от когото синът непрекъснато ще се дистанцира. Макар и биологично свързан със Саймън Дедалус, Стивън ще търси своя духовен баща у Леополд Блум, който скърби по сина Руди, починал на 5-годишна възраст.

Еврейската тема в рамките на епизода сдвоява теорията на Стивън за Шекспир с неразказания сюжет за Леополд Блум и разкрива присъствието на автора в неговата собствена теория и контрола, който съзнанието му упражнява върху цялостното изложение. Оказва се, че дотук изнесената лекция съществува самостойно само в съзнанието на Стивън, но от своя страна, присъствието на автора с цялата поредица от негови истории, които дублират тези на Стивън, отпраща не само към Стивън, но и към Джойс. И така, Стивън и Блум, макар че се различни персонажи, се оказват идентични на автора в различни периоди от неговия живот. Пресечните точки на техните пътища, жаждата на единия за баща и скръбта на другия по загубения единствен син разкриват идентичността. Възможността съзнанието на Джойс да обхваща всички сюжетни линии, както и границата на фикционалния и реалния свят, която той премоделира според интенцията си, подчертава тоталността на авторовото присъствие в литературния текст.

„Аз, Аз и Аз. Аз." е силно абстрактна и синтетична реплика на Стивън. Съдържанието ѝ донякъде е скрито от контекста, в рамките на който тя е произнесена: мисълта на Стивън, че дължи пари на А.Е. В „Одисей" анотиран", Дон Гифорд приема, че изречението реферира към съчинението „За душата" на Аристотел[15]. Този прочит действително

[15] **Gifford**, D., Seidmann, R. Ulysses Annotated, USA, University of California Press, 1988.

се опира на аристотелианството в рамките на епизода, като позицията на Стивън е против платонизма на събеседниците и конкретно, против схващането на философа, че душата е ентелехия, форма на формите. Този момент разкрива две ключови положения за Шекспировата теория: акцента върху формата като веществена и активния принцип, който прави възможното действително. Стивън интерпретира тази теория в плана на биографичното – индивидуалните особености (петно от лявата страна), които не се променят с течение на човешкия живот, се предават от баща на син и обратно, онова, което се запазва като особен белег, е тяхната „форма на формите", онова, което Аристотел ще нарече тяхна душа. Тя именно е, която осигурява връзката на баща и син. Активният принцип е предаден в идеята за постоянното движение на молекулите напред-назад и той е свидетелството и първото условие за живота. Без да проблематизирам този прочит, бих искала да обърна внимание, че теорията на Аристотел не може да обясни наличието на първолична форма „Аз".

Репликата на Стивън „Аз, Аз и Аз. Аз", която придобива формулност в своята краткост, абстрактност и синтетичност, е разгърната и конкретизирана на няколко места в епизода, които повтарят нейната логическа структура – три елемента, свързани в съчинителна връзка и четвърти, отделен от тях посредством синтактична пауза.

> Онова, което съм бил, е онова, което съм и онова, което при възможност бих могъл да бъда. Така в бъдещето, побратим на миналото, може един ден да се видя как седя тук сега, но то ще бъде отражение според онова, което ще бъда тогава[16].

Горните думи разкриват преживяването на Стивън в библиотеката като микрокосмос на целия му творчески път. „Това, което съм бил", е младият Стивън, „това, което ще бъда", е постигнатият образ на зрелия творец. Идентификацията на автора Джойс е постигната през ироничната дистанция към идеалистките убеждения от младостта. Това, „което съм сега", е субектът на градящия теории Стивън, който едновременно е идентичен с образите на младостта и на зрелостта: Хамлет, Вилхелм Майстер и Исус Христос, Шекспир и Джойс. Онези места, в които фикционалните и реалните сюжети се срещат, конструират, според терминологията на Аристотел, тяхната душа, която остава неизменно една и съща във всички възрасти. Те остават непроменени във времето, така както Азът на миналото е Азът на настоящето и този на възможното бъдеще. Азът е абсолютен спрямо времето.

---

[16] **Джойс**, Дж. Одисей..., с. 204.

Затова Хамлет и призракът на мъртвия баща, Стивън, Блум, Моли и Джойс са идентични.

"Безформена духовност. Отецът, Словото и Светият Дух"[17] е асоциацията, която израства в съзнанието на Стивън от платонисткото предпочитание на А. Е. към безформените духовни същности[18]. Гифорд предполага два възможни източника на този фрагмент – от една страна това е клонът „езотерично християнство" на теософската доктрина, развита от Бьоме и Сведенборг, а от друга – източните ереси[19]. Савелиус, свещеник и теолог от III век учи, че Бог е невидим, като Бащата, Синът и Светият Дух са три модуса или манифестации на една духовна същност. Който и да е източникът, тук е подчертана идеята за идентичност на три различни същности, като характерът на онова четвърто измерение, което ги съдържа, ги обхваща в своята безграничност и тяхното различие. В описанието на това измерение християнската религиозната литература си служи с понятието Абсолют, което там е равнозначно на Бог. След разомагьосването на света през Просвещението Абсолютът е въвлечен в стихията на мощно критическо преосмисляне, което завинаги разкъсва еднозначността на връзката с понятието за Бог. В текстовете на немските идеалисти представата за безграничността и всеобхватността, както и за пантеистичното присъствие на този Абсолют, са съхранени.

Според думите на Стивън, Савелиус „твърди, че Отецът е собствен син на себе си"[20]. Сходен парадокс е в центъра и на теорията на Стивън за Шекспир, така както я представя Бък Мълиган в „Телемах": „внукът на Хамлет е дядо на Шекспир"[21]. Цитираното от Стивън твърдение не характеризира Отеца, нито Сина, а дава израз на затворения кръг на даряването на идентичност между тях. Пренесено в сърцето на теорията за Хамлет, то осигурява същата кръгова идентификация между автора Шекспир и неговия духовен син принц Хамлет, с когото младият Стивън се идентифицира и в чийто автор се превръща посредством пренареждането на сюжета за Шекспир. Автор на този сюжет, Стивън е протагонист на Джойс и осигурява връзката между Шекспир и своя

---

[17] Пак там, с. 195.

[18] В диалога „Тимей" Платон теоретизира върху вечното несътворено битие, невидимият свят на идеите, които са всъщност действителното, и на които предметите от видимия свят, вечно сътворяваното, но никога несъществуващо, са просто сенки, подражания.

[19] **Gifford**, D. *Ulysses* Annotated...

[20] **Джойс**, Дж. *Одисей*..., с. 219.

[21] Пак там, с. 23.

автор. „Всичко във всичко“[22] предава абсолютната идентичност на автора и създадения от него свят. Той е призракът, принцът, момчето, мъжът, рогоносецът, той носи в себе си света на всички свои произведения, на всички автори. Субективността на твореца, в пределната персоналност на сюжета за себе си, намира своята обективация в други сюжети на литературата и в биографичната действителност. В абсолютната обхватност на творческото съзнание и по силата на неговото намерение, те са превърнати в негови проекции.

Лекцията на Стивън има ясно изведена логическа структура, откъдето идва и най-разпространеното ѝ определение като „теорията на Стивън за Шекспир“. В пределната си самореферентност, тя разкрива механизмите на отваряне на художествения текст за контролиращото авторово съзнание и неговото присъствие във всеки елемент на сюжета. Стивън пристъпва по пътя на логическите повторения към авторовото присъствие като абсолютна субективност, единство на субективното (личния сюжет) и неговите обективации и вариации (в сдвояването на сюжета за Шекспир и Блум). Тази страна на неговата теория а доближава до Хегеловата интерпретация върху познанието на Абсолюта в абсолютно субективното от последната част на „Феноменология на духа“[23]. Същевременно обаче тези моментите на идентификация между субективното и обективното са затъмнени за логиката и са прикрепени към религиозната метафора на Светата Троица. Тази идентичност на сюжетите е повече продукт на интуицията на Стивън, отколкото на алгебрата, според израза на Бък Мълиган. Именно оттам идва и усещането за парадоксалност, чиято кулминация е въпросът: „Вярваш ли в собствената си теория?“ – и отговорът: „Не!“ Това е и финалното затваряне на теорията на Стивън за действителния свят на Дъблин. Тя е едновременно изразът и реализацията на абсолютната субективност на автора, онзи тотален Аз, който стои след синтактичната пауза, който удържа идентичността на „Аз, аз и аз“ и тяхната различимост в своя творчески свят.

---

[22] Тук предлагам свой превод на „The boy of act one is the mature man of act five. All in All“, именно: Момчето от първо действие е зрелият мъж от петодействие. Всичко във всичко“. Вместо превода на И. Василева: „Момчето от първо действие е зрелият мъж в пето действие. Погледнато като цяло“. Вж. **Джойс**, Дж. Одисей…, с. 223.

[23] **Hegel.** Phenomenology of the Spirit. In http://books.google.com/books?id=vX-y6WKeYaUC&pg=PA353&dq=idealist+absolute&hl=en&ei=X81TToftK-LO4QT2y7S1Bw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDIQ6AEwAg#v=onepage&q=idealist%20absolute&f=false

МАРИЕТА ИВАНОВА-ГИРГИНОВА

Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски

По повод финансовите проблеми на списание „Везни“ Гео Милев съобщава на баща си (в писмо от 26 октомври 1920):

> Намерих издател на списанието, т.е. човек, който да финансира изданието сега в началото, когато не са събрани още абонаменти, а трябват пари. Това е едно младо еврейче с любов към литературата – особено модерната – и е готово дори да жертва оня капитал (около 10 000 лв.), който ще внесе като подкрепа за издаването на списанието. Сключихме преди няколко дена контракт с него: той става издател и администратор, а аз оставам като редактор. На мене ще плаща месечно около 1500–2000 лв., той няма да взема нищо, а ще води цялата административна работа – така че съм спасен и от нея[1].

Влюбеното в модерната литература „еврейче“ е бъдещият главен режисьор на Народната опера, на Народния театър, на Държавния сатиричен театър професор Боян Дановски. През петдесетте години Дановски е ректор на ВИТИЗ и режисьор на първия български цветен филм. А малко известният факт, споменат в началото на настоящата статия, е достатъчно показателен за ентусиазма и алтруизма на времето. В случая ще се интересуваме от ранните и експериментални текстове на увлечения по „-измите“ автор. За нас са важни не толкова художествените достойнства на написаното от Дановски през 20-те години на XX век, колкото търсенията в драматургичното поле на един млад творец, привлечен изцяло от експеримента в изкуството, формиращ се под прякото влияние на своя ментор и кумир Гео Милев, живеещ и учещ в чужбина, потопен в естетическия водовъртеж на „разглобеното литературно време“.

Характерно за членовете от редакционния кръг на „Везни“ – Г. Милев, Н. Райнов, Л. Стоянов, Ч. Мутафов е, че пишат критически статии и есета върху проблеми на изкуството и литературата. Самоопределящи се като новатори, те имат и съответното за модернизма манифестно поведение. В тази художествена атмосфера на синкретизъм и експери-

[1] **Милев**, Г. Събрани съчинения.Т. 5, Писма и документи. С., 2007, с. 280.

менти попада и Б. Дановски. В ранните си текстове съвместява критическия манифест с художествения текст. Независимо дали пишат кратка рецензия, хронологичен обзор, презентация на автор или направление, редакторите на „Везни" достигат до проблема за същността на изкуството, противопоставяйки старото на новото. Тази опозиция се превръща в ядро на естетическата програма на Дановски.

Обект на настоящата статия са драматическите видения на Б. Дановски, публикувани от 1922 до 1928 г. в сп. „Хиперион"[2] и съпътстващите ги критико-есеистични статии, писани до 1930 г.[3] След тази година текстовете на Дановски са продукт на един технологично ерудиран театрал и не носят спомена за доскорошните му творчески амбиции.

През 1929 г. Дановски събира драматическите си видения в книга[4], но не включва две от тях: първото – „Синята лястовица", и последното – „Самодива". „Синята лястовица" е писана на италиански език в съавторство с Джулио Константини (1922)[5]. Заглавието извиква Метерлинковата „Синята птица" и ако в началото тази асоциация е била продуктивно провокативна, след седем години може да е звучала и на автора като епигонство. Последното видение – „Самодива" също хвърля интертекстуален мост към изобилието от „самодивски" текстове в литературата ни. Така вместо осем, книгата съдържа шест видения. В библейската числова символика, която Дановски използва в текстовете си, шест е числото на Човека – означава неговата земна непълнота и обреченост в копнежа към съвършенство.

Драматическите видения (като конструктивни решения и художествени послания) имат нееднозначни релации с тезите на Дановски за естетическите доминанти на новото изкуство в статиите му „Новата драма", „Футуризмът", „Корабът на Одисей". В тези статии усещането за преходност на „-измите" поражда стремежа за концепирането им на едно надредно ниво. Старото не умира, а се възкресява;

---

[2] Драматическите видения от Б. Дановски, печатани в сп. „Хиперион" са: Синята лястовица (1922); Света Катерина (1923); Сърце от ален порцелан (1923); Приказка за измамата (1923); Йоан Владимир (1924); Роби (1925); Сърцето на шута (1926); Самодива (1927).

[3] В списание „Хиперион" Б. Дановски печата следните есеистико-критически статии: Футуризъм // „Хиперион", 1922, кн. 6–7; Данте и Беатриче // „Хиперион", 1924, кн. 3; Новата драма // „Хиперион", 1926, кн. 3; Франческо Петрарка. Поет на сълзите // „Хиперион", 1927, кн. 4; Корабът на Одисей. Монолози // „Хиперион", 1926, кн. 4.

[4] **Дановски**, Б. Драматически видения. С., 1929, с. 108. Всички цитати от „Виденията..." са по това издание.

[5] **Danovski**, B., Djulio Costantini. La rondine azzurra: visione drammatica, Edizioni dello „Zibaldone", 1922.

всяка буря отминава. И все пак многократно и категорично авторът се обявява срещу психологията и психологизма, кухите социални и етични теории, срещу реалистичното изобразяване на дребно обществените конфликти, срещу добре очертаните характери и натиска на публичния вкус. Според Дановски новите драматурзи трябва да носят синтетичната способност на децата и диваците, за която говори Бергсон, за да „надникнат в истинската, невидима и подсъзнателна действителност“[6]. Нуждата „да се махнат живите хора от сцената“ ражда марионетния театър, футуристичния синтез, гротеската, а тяхната задача е „да преместят драмата в необятния простор на музиката“[7]. Според Дановски музиката с нейното движение, ритъм, хармония е най-адекватният израз на стремежа към Абсолютното. Този стремеж, стигащ до пароксизъм, има различни прояви във „виденията“: жаждата за разгадаване на загадката („Приказка за измамата“), копнежът към сливане с Бога (мистичният брак с Христос в „Света Катерина“), психоаналитичен сеанс (“Самодива“).

„Новата драма“ имплицитно внушава, че драматурзите трябва да представят „невидимите връзки“ на живота с безкрая, скритите досега нишки, които свързват Душата с другите души, със звездите, със символите. В статията „Корабът на Одисей“ стремежът към Абсолюта е наречен „мъка по изгубения рай“, „сливане с вечността“, „безутешна любов“ на душата към вечността[8].

Душата е основен концепт на модернизма, свързващ неговите „етапи“ – индивидуализъм, символизъм, авангардизъм. „Душата изобщо е наистина едно метафизично понятие, без което обаче не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия“[9]. В „Синята ластовица“ душата е ключово понятие – можеш да я загубиш, да я гониш, да я убиеш. Тя може да е птица, да е синя, копринена, може да блуждае нощем между звездите и търси своя другарка; може да е мъртва или жива, да е балсамирана, да бъде отнета и набучена като аксесоар на нечия шапка, да бъде изгаряна. Виденията разиграва една своеобразна алхимия на душата. В частта „интермецо“ на виденията писателят разсъждава: „душата не е нито тъмна, нито светла, нито странна. Съществува една голяма душа, една единствена душа, разделена на толкова милиони

---

[6] **Дановски**, Б. Новата драма. // *Хиперион*, 1926, кн. 3, с. 139–142. Всички цитати от статията са по това издание.

[7] Пак там.

[8] **Дановски**, Б. Корабът на Одисей. Монолози. // *Хиперион*, 1926, кн. 4, с. 184–190. Всички цитати от статията са по това издание.

[9] **Милев**, Г. Модерната поезия. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 55.

частици, колкото са хората, животните и... жените върху земята".

Защо душата е толкова извиквано понятие от героите и от автора? Процесите в българското изкуство ще бъдат едностранчиво осветлени, ако се игнорира силната тяга към мистичното и окултното, характерни за онова време. Кризата след войните и крахът на позитивистките нагласи пораждат интензивни духовни търсения. Теософията и езотерично-окултната литература бележат истински разцвет. Експресионистичните картини на Мунк, Шагал, Кандински не са израз на формалистични, а на религиозно-мистични увлечения (теоретизациите им се позовават както на Бергсон и Метерлинк, така и на мистици теософи като Елена Блаватска и Рудолф Щайнер). За тях изкуството е проникновение и откровение, мистичен акт, проява на абсолютния дух. Кандински говори за абсолютна живопис, Макс Регер – за абсолютна музика; у нас Гео Милев – за абсолютното изкуство и неговата мистична същност. Списание „Хиперион" се превръща в трибуна на мистико-религиозни и окултни, философски и художествени текстове[10]. Възражда се интересът към алхимията, процъфтява диаболизмът. Стриндберг, Хамсун, Метерлинк, Леонид Андреев; дори Майринк, Пшибишевски, Мережковски се издават в по-големи тиражи от Балзак, Толстой, Зола.

В книгата си за Николай Райнов Е. Сугарев отбелязва:

> Разглеждането на материалния свят като проява на всеобщия универсален дух; интересът към тайнственото, забраненото и скритото; смелото прекрачване на всички постулирани от конкретните религии догми; подозирането на съхранено от посветените тайно знание, което може да даде ключа за осмисляне и разрешаване на противоречията в модерната цивилизация; виждането на трансцендентални и символични проекции на всичко видимо; интересът към мистериите, откровенията, пророчествата и сънищата – ето общата база между търсенията на теософското общество и модернизма;[11]

Есето „Корабът на Одисей" внушава, че разлика между различните прояви на духа като религия, философия, изкуство не съществува. В същия текст героят (маска на автора) заявява, че в диренето на тайната е чел много мистици, но споменава единствено автора на „Божествена комедия" (откъдето е взет и епиграфът към есето). За Дановски, Данте е най-мистичният поет на Средновековието (Г. Милев го нарича „средновековен модернист"), той изпитва пиетет към личността и твор-

---

[10] Вж. **Георгиева**, Цв. Unio mystica и българския символизъм. С., 2008, с. 105–118. В книгата има специална глава, посветена на религиозно-мистичната линия в критическите текстове на сп. „Хиперион".

[11] **Сугарев**, Е. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. С., 2007, с. 51.

чеството му. „Божествена комедия" е апогей на развитието на виденето като средновековен жанр.

Пророческо-есхатологичните видения на Библията са високият образец на европейската литература в това отношение. Зрялото Средновековие, Барокът, Романтизмът са периоди, в които виденията със своята екстатичност и шокова образност стават тематична доминанта в литературата. Те са любим жанр на романтиците (Е. Т. А. Хофман, Е. А. По), от техните емоционални ресурси черпят и „бащите" на модернизма, свои видения създават Верлен, Маларме, Йенс П. Якобсен, Хуго фон Хофманстал, Емил Верхарн (впрочем това са най-превежданите автори в списание „Везни"). След апокрифите и фолклорните балади „виденията" насищат и следосвобожденската ни литература, като впечатляваща става интензивността им след 1900 г. (цикъл „Среднощни видения" на Яворов, Николай Райнов „Видения из древна България", Людмил Стоянов „Видения на кръстопът", Иван Грозев „Видения и съзерцания", Георги Райчев „Съновидения", и т.н.) Новото и различното на виденията на Дановски е, че са „драматически", авторът прави рискованата крачка от лириката и лиризираната проза към драматургията. Виденето в тези текстове е жанров маркер, но и тематичен фокус, и концептуално ядро на художествените послания.

Във виденията проблемът за видимото като измама и същностното като неизказано и неразпознаваемо е в основата на естетическите визии на автора и зададената от него мистична оптика в търсенето на абсолюта. Такъв е и акцентът в неговите статии. Истинската същност на изкуството е „да повдигне края на завесата, за да надникне в истинската, невидима и подсъзнателна действителност". („Новата драма"). В „Корабът на Одисей" се твърди, че религията и изкуството „откриха края на една завеса и нашият вечен стремеж жадно надзърна зад нея". Драматическите видения съзнателно проиграват тезата, че видимото е само форма, завеса, було, дреха на същността. „Сърцето на шута" е с епиграф от „Чистилище" на Данте, който убеждава, че завесата е прозирна и можем да проникнем зад нея, за да видим истината. В същото видение „оживелият" шут подсеща публиката, че хомункулусът е видимата форма на неговата голяма, необуздана любов. Семантичната ядка на виденията е преходът отвъд видимото, в Отвъдното. В тази насока ремарките, оказващи мизансцен и декор, са символни хронотопи (мъртво езеро, сляпа нощ, огнен праг, кръст, замък). Предпочитани са тайнствени, магически места като: островът („Роби"), гората („Косара", „Синята лястовица"), подземието („Сърцето на шута"), пустинята („Приказка за измамата"). Действието се концентрира в гранични

зони (врата, праг, стълби, разсъмване, залез, нощта на Велики петък). Сънят, бълнуванията, знаменията, халюцинациите са своеобразни пътувания към Другото. Виденията не е съградено от материала на видимостта, то е портал между световете. Преминаването е видяно като магическо събитие (оживяването на куклите в „Сърце от ален порцелан"), алхимическа трансмутация („Сърцето на шута"), литургичен акт („Света Катерина"). Преходът е и сливане. В молитвите си Катерина Сиенска мълви: „душата ми е пълна с копнежа да се слея с твоята плът, с твоята пот, с твоята кръв".

В експресивния дух на статиите тези превращения, сливания, проникванията се означават чрез метафориката на моста. В „Данте и Беатриче" „смъртта става невидим мост между любовта и мистицизма"; „мази нова, преобразяваща любов става мост към Бога"[12]. В статията за Петрарка: „полът става мост между ограничеността и абсолюта"[13].

В духа на авторовата концепция особена значимост придобива актът на п р е х о д а – отмахване на привидностите, събличането на дрехата. Да припомним фразата на писателя мистик и теософ Н. Райнов: „изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа"[14]. Голотата е не порочност, а истина („Света Катерина"). В „Приказка за измамата" третият цар изрича тържествено: „Ние ще обелим кожата ти". В „Новата драма" Дановски твърди, че интересната игра не е изкуство и за да стане такова, актьорите трябва „да се съблекат съвършено голи, да съблекат кожата си, да изгорят месото и костите, и ако остане някаква душа, тя ще открие скритите досега нишки, които я свързват с другите души, със звездите, с гигантите и със символите"[15].

Отпук ключов концепт във виденията на Дановски стават огънят, горенето, изгарянето, топенето – символи на трансформирането на явленията и обектите в нова същност, в преминаването отвъд видимото, в ирealното, в постигането на невидимата душа.

Виденията в разноликата му многофункционалност в драмите на Дановски е неясно, алогично, мимолетно, съдбовно, загадъчно. То задава другите планове в развитието на действието, свързани с изразяването на човешката душа и нейните символни прояви. Езикът на мистичното е парадоксален и ирационален. Действието-пътуване през лабиринти, асюжетно и смислово непроницаемо. То изобилства от магически формули,

[12] **Дановски**, Б. Данте и Беатриче..., с. 115.

[13] **Дановски**, Б. Франческо Петрарка. Поет на сълзите..., с. 156.

[14] **Райнов**, Н. Изкуство и стил. // *Везни*, 1, 1919, № 3.

[15] **Дановски**, Б. Новата драма..., с. 142.

заклинания, знамения, които в повечето случаи не могат да бъдат разчетени. Действието в „Косара“ стъпва на погрешното тълкуване на виденията на героите (черният орел, окървавеният златен кръст; в същото видение Йоан Владислав изрича предсказание, но сам не познава гласа си и не разбира смисъла на предсказаното). В „Сърцето на шута“ тласък на действието дава зловещо видение – сънят на краля, което гадатели и звездобройци не тълкуват еднозначно, тълкуванията им са по-скоро нови видения. Магът упреква гадателите и им посочва защо не са вещи в интерпретацията: „Не се гадае с отворени очи, о звездобройци!“

Дори когато виденията може да се разчете, то не може да се управлява и променя. Магът разчита вярно съня на краля. И въпреки че знае рецепта за предотвратяване на гибелта ѝ, княгинята умира. Процесът на изпълнение на предписанията не е просто последователност от действия, а мистичен акт, който включва извършващите го.

Случващото се във виденията е ирационален акт, затворен в границите на предопределената, необяснима и неизбежна Съдба. Мистицизмът отрича разума като път към познанието. Срещу разума възроптава и търсещият в „Корабът на Одисей“: „Аз не познавам по-черен, по-опасен дявол от разума“. Подредените му аргументи са подвеждаща съблазън, враг на истинското познание. Най-големият враг, защото се опитва да подмени първопричината и същността на Вселената – любовта.

Любовта обхваща всичко – живот, смърт, Бог, изкуство. Когато следва Данте, за когото отбелязва, че влага безкрайно съдържание в думата любов, Дановски твърди, че „тя е всеобемащ пламък, в който гори всеки стремеж – животински и духовен; всички инстинкти, слети в един стремеж към вечност, осветени от пламъка на висшия божествен порядък“[16]. И в „Данте и Беатриче“ любовта е изведена като синоним на абсолюта. Статията завършва с финала на Дантевия рай: „Така мази любов стана начало и ядка на цялата вселена, поглед на божеството, двигател на слънцето и другите звезди“. Дантевата фраза е многократно цитирана и перифразирана във виденията и есеистичните статии.

Любовта, която движи слънцето и другите звезди, движи и героите на виденията. Те са отдадени и изцяло обсебени от нея. Тя е влудяваща („Синята лястовица“), възвисяваща („Света Катерина“), саможертвена („Роби“, „Сърце от ален порцелан“, „Сърцето на шута“, „Косара“), лелеяна („Приказка за измамата“). Езикът на мистиката е език на любовта.

От всички изкуства музиката най-адекватно представя любовта. Музиката е „гласът“ на битието и вечността. Човекът се опитва да разбули нейната мистична същност. Разбиранията на българските

[16] **Дановски**, Б. Корабът на Одисей..., с. 110.

авангардисти следват линията Платон – Шопенхауер – Ницше. Така например, макар лириката на Гео Милев да търси сугестията предимно на линията и колорита, в критическите му статии музиката е свръхценност. Тя е „експресия – израз отвътре", а не възсъздаване и подражание. В „Новата драма" Дановски настоява творците да преместят драмата в полето на музиката (тук важна е посоката на движение). Новите театрални форми отминават, тъкмо защото не са разположени в „необятния простор на музиката". Според автора злополуката не е трагедия, „истинска трагедия е Деветата симфония на Бетховена"[17].

Към проблема за музиката и музикалността на словесната художествена творба (в рамките на българската литература) тук само ще маркираме един аспект, който не е свързан с присъствието на музиката като тема, с оценъчното отношение към нея на автор и герои, нито с използването на музикални елементи (темпо, ритъм, минорност, мажорност, форте, пиано, кресчендо) в композицията и архитектониката на творбата. Става дума за различно отношение към музикалното. Редица писатели (Вазов, Алеко Константинов, К. Христов) мислят мелодичната линия за сърцевина на музиката. Техни еталони са Верди, Бизе, Щраус, Офенбах. Йовков не е можел да понася Бетовен. Както може да се очаква, модернизмът бяга от т. нар. програмна, илюстративна музика, експериментите му стъпват на грегорианското пеене, Баховите фуги, разлагането на мелодията, дисхармонията...

Ето как започва статията на Гео Милев „Музиката и другите изкуства":

> Първата жизнена проява на ужас в пробудения сред лоното на първобитната природа човек: първият неволно изтръгнат през процепите на душата вик на ужас – е първото му художествено дело, първото музикално произведение[18].

В драматическите видения на Дановски видимото присъствие на музиката е в ремарките: „болезнена музика", „неясна музика" („Приказка за измамата"); „песента на робите", „песента на мъртъвците" („Роби") и т.н. Показателно е уточнението в Интермецото между Втора и Трета картина на „Синята лястовица": там девойка трябва да свири на пианото Силуети № 3 на Макс Регер (непопулярен у нас немски композитор и теоретик, радетел на идеята за абсолютна музика). На фона на тази „странна" музика се води разговора между двете девойки, художника, писателя и психиатъра за човешката душа, изкуството и любовта. Получава се синтез между темите, репликите и музикалните фрази.

---

[17] Пак там.

[18] **Милев**, Г. Съчинения в три тома, 1976, т. 2, с. 339

Въпреки своята образност и колорит виденията е по-скоро „музикално изживяване“. Във виденията на Дановски колоритът е пестелив, цветовете са ярки и плътни, рисунъкът е изчистен, почти плакатен. А музикалността се търси чрез редуването, наслагването, необичайността на цветовете: „черни води, зелени води“, „дяволите имат червени носове, жълти носове“, „въздухът е изплетен от оранжеви ниишки“, „залезът е виолетов“ („Синята лястовица“). През същата 1922 г. и в сп. „Везни“, и в сп. „Хиперион“ е публикувано стихотворението на Рембо „Гласните“. За „детето гений“ звуковете са цветове. Дановски прави обратното:

> Оранжевият цвят има топъл, но сладък звук, също и виолетовият има лек звук, като лятна мелодия, а синият кара нервите да треперят. Но не като червения. Червеният затваря главата в един кръг. И нотите удрят, блъскат мозъка... уви! Къде избяга моята синя душа?[19]

Експресионистичната синестезия е особено провокативна.

Публикуваното през 1924 г. драматическо видение „Йоан Владимир“, но с друго име – „Косара“, и незначителна редакция (добавена финална строфа), е либрето на операта на Георги Атанасов[20]. Знае се, че композиторът не е искал от либретиста да прави каквито и да било промени. Текстът е издържан в петостъпен ямб. „Косара“, както и „Самодива“ са свидетелство за търсенията на Дановски по отношение на ритмиката и фразировката. „Емпатията“ между звук и смисъл е съзнателна цел и на поета, и на либретиста, и на преводача. Първите негови текстове („Нощ“, „Хашиш“, „Пророк“) са публикувани във „Везни“ под рубриката „Стихотворения в проза“[21]. За сп. „Везни“ превежда Марио Мариани, в „Антология на жълтата роза“ са включени три негови превода: „Мъртва целувка“ (Ада Негри), „Мрачно видение“ (Петрарка), „Любовен плач“ (Данте).

Немалко пасажи във „Виденията“ напомнят интонирането на Шекспировия стих, което не е без връзка с факта, че Дановски е преводач на „Макбет“ (1929). Интересът към Шекспир се вписва в концептуалната сърцевина на драматическите видения. Героите им се чувстват водени от мистериозни сили, подчиняват се на неведома воля, съдбата им е пред-

---

[19] **Дановски**, Б. Синята лястовица...

[20] Премиерата на „Косара“ е през 1926 г. (концертно изпълнение в театър „Роял“; сценичната реализация е три години по-късно). Музиковедите определят партитурата на маестро Атанасов като „усложнена и новаторска“ и правят паралели с музицирането на Барток и Дебюси.

[21] **Дановски**, Б. Нощ. // *Везни*, 1920–1921, с. 70; Хашиш. // *Везни*, 1920–1921, с. 181–182 и Пророк. // *Алманах Везни*, 1923, с. 6.

начертана. Независимо от време, пространство, пол, социална маркировка, персонажите мислят в категориите на магическото, демонологията, вещателно-фаталистичното. Лудият в „Синята лястовица“ говори за демони и дяволи. „Демоническият сън“ на краля („Сърцето на шута“) е съдбовно важен. В началото на Трета картина, в обръщението си към публиката, Шутът включва и автора в множеството на подвластните:

> Да можехте да разберете колко е жестока тази сляпа хищна сила, която ни люшка насам и натам – пъстри групи в безцветен хаос – и нас, и автора, и мене, и мене – злочестия шут, осъден да диша в смъртта, да вижда в слепотата, да губи себе си и да чувства себе си в един нов, непонятен, жив и безплътен образ...

Мая („Роби“) умолява княза: „Спри времето. И заличи от него знака на съдбата“. „Косара“ е наситена с „чемерни предусети“, „зли прокоби“. На случващото се отказва рационално обяснение: „Зловеща птица безшумно вие кръгове над мене, чертае някакъв огромен знак в простора“. Жените, които ще разкъсат Самуиловата дъщеря, заради сполетелите ги беди решават, че тя е „магьосница, вещица“. Страданията се причиняват от пратеници на мрака. Но и в наслади се съзира намеса на свръхестественото: „като че ли магьосница бе вплела телата ни в горещ любовен чар“. В тревожната вечер на Велики петък до молещата се пред разпятието Катерина Сиенска (прочута с мистичните си видения)[22] се появяват Духът на злото и Ангелът на любовта. Централно място в „Сърцето на шута“ е отредено на „Пантомима на елементите“ (първичните стихии Земя, Огън, Въздух, Вода).

Очевидно интензивното присъствие на тайнствени и отвъдни същности – ангели и демони, пеещи русалки, безплътни самодиви, призраци – е не само с декоративни функции, за „атмосфера“. Приказното е съществен елемент на Виденията. В текстовете им откриваме реминисценции от приказките на Хофман, на Оскар Уайлд. Но дълбокото сходство е с бароковото светоусещане, характерно за редица Шекспирови пиеси: „Да, има по земята и небето неща, Хорацио, които нашата нещастна философия не е дори сънувала!“ (Хамлет I.V)

По времето, когато Б. Дановски учи музика в Италия, Гордън Крейг е поставил „Хамлет“ като мистерия, а книгите му, легитимиращи концепцията за синтетичен тотален театър, имат европейска популяр-

---

[22] За характера на тези видения представа ни дава Джойс в „Портрет на художника като млад“: „Света Катерина Сиенска, която веднъж видяла жив дявол, сведочи, че би предпочела до края на дните си да върви по разжарени въглени, нежели един-единичък път отново да зърне подобно ужасно чудовище“.

ност[23]. Статията на Крейг „За духовете в трагедиите на Шекспир" основно коментира „Макбет", в която „смазващият напор на свръхестествената намеса тласка с двойно по-голяма сила прилива на човешката страст"[24]. Според автора

> Духовете определят гамата, в която, както в музиката, трябва да бъде настроена всяка нота от композицията, те са съществена, а не странична част от драмата, те са зримите символи на свръхестествения свят, който обгръща естествения...[25]

След анализа на действията в „Макбет" и поведението на главните герои, Крейг обобщава:

> Зад всичко това аз усещам невидимите сили, за които вече говорих, духовете, за които Шекспир толкова много е обичал да загатва и е вярвал, че стоят зад всички неща на този свят, движат ги и явно ги подтикват към тези величави дела, за добро или за зло[26].

В драматическите видения на Дановски събитията и герои – алогични, елиптично разкъсани – са като ехо, фрагменти от диктовка, чийто оригинал няма как да се възстанови в пълнота. Действието тече под напора на неведом вътрешен демон, „неутолима жажда"; персонажите са безсилни пред фатума (Пиеро не може да не умре, падайки пред нозете на своята Коломбина – „Сърце от ален порцелан"), надяват се на разрешение свише на драматическите колизии (в „Косара" и „Приказка за измамата" – появата на мистичните праотци). Всичко това насочва към природата на марионетъчното[27]. Тук ще припомним не подражателната механика (която го отвежда до пародийното), а символно-магичната му същина. Марионетката е изкуствено творение, изчистена схема и като такава е знак на „истинската", абсолютна действителност. Така тя „изразява това, което никой не би дръзнал да каже без маска: тя е героинята на тайните желания и скритите помисли, тя е сдържаното признание, направено от аза пред другите и от аза пред себе си"[28].

---

[23] В предговора си към книгата с негови статии, изброявайки българските театрали, повлияни от Крейг, Елисавета Сотирова отделя името на Дановски като „особено добре" запознат с идеите му.

[24] **Крейг**, Г. Избрани произведения. С., Наука и изкуство, 1987, с. 134–142 („За духовете в пиесите на Шекспир").

[25] Пак там.

[26] Пак там.

[27] Театралните функции на марионетката са разгледани в: „Героят марионетка. Експериментът в българската драма през 20-те години" – вж. Иванова-Гиргинова, М. Лабиринтът на драмата. С., Словото, 2002, с. 142–160.

[28] **Шевалие**, Ж., Геебрант, А. Речник на символите. С., 1995, с. 32–36.

Разсъждавайки за маската в античната драма и за театралния символизъм въобще, Г. Крейг въвежда термина свръхмарионетка: „...тя е потомка на каменните изображения на боговете от древните храмове...“; „това е огънят на боговете и демоните без пушека и изпаренията на тленността“[29].

Лудия, Шута, царете, княгините, танцувачките, горските пазачи, населяващи драматическите видения, са излизане от бита и неговата задушна обществена проблематика, излизане от тялото-обвивка, излизане от времето и пространството, очертаване иззад завесата на величествени същности – Ерос, Танатос, Съдба.

„Приказка за измамата“ е най-енигматичното от виденията. Прологът (пред завесата) е своеобразна демистификация на театъра, иронично разобличаване на приумиците и условностите на „измамата“, от която всички (влюбеният автор, актьорите – негови кукли и публиката) се вълнуват. Монологът на актьора формулира тематичния фокус на виденето – любовта, подсказва какво ще се случи и дава насоки за тълкуване на предстоящото. Първа картина: звездна нощ, Сфинкс, палат със светещи прозорци. Героят е между пустинята и небето, спомените и халюцинациите. Въпросът „Знаеш ли ти къде свършва истината и къде започва измамата?“ отключва трескавия монолог на Странника. Търсенето на отговор сякаш се материализира в последователната поява на три жени – алегорични фигури. Жената в черно е „забравена майка“, „изоставена родина“, но и мъдростта, и смъртта. Жената в жълто („ярка като живота“) е жадуваната любима, но и коварна изкусителка, погубващ грях. Напластяването на образи изтрива смисловите ориентири и се преплита с увеличаващи неяснотата серия въпроси: „Кажи поне кой съм аз?“, „Кажи поне едно от имената на загадката?“, „Коя си ти?“, „Кой е този?“. Кризата на познанието и изгубената идентичност, гностичното безсилие са характерни състояния за лицата в драмите на Дановски. Втора картина: дворец, три престола. Трима царе, сдвоени (дори цветово) с трите жени от Първа картина. Първият е ням и царува сред мъртъвци, жълтият – сляп, властва над пустотата... Опитът за проумяване прераства в изумление. Кулминацията е разиграна мистерия. Всички се „опиват, побесняват, и немият проговаря, и слепият проглежда, и безименният произнася своето име“. Всички са „пияни от истина“. Онова, което е разкрито за древните мистерии – посвещения, се визуализира в края на тази част. Епилогът (връщане на актьора пред завесата) разколебава самодоволната шеговитост на началните тези. Финалният монолог, повтаряйки зададения пред Сфинска въпрос, допуска реторичното предположение – не е

[29] **Крейг**, Г. Избрани..., с. 72, с. 31.

ли измислицата по-истинска? Актьорът-странник възкликва „О, ако наистина съм княз!“ Театърът може да бъде по-жив от живота: „Сцената е врата от света към свръхсвета“[30].

В авангардизма има много „поза“. Тя личи както в емоционалния хиперболизъм, в „прегряването“ на образността, така и в прекомерната ирония дистанция и декораторски конструктивизъм. Профетичната поза е съзнателно търсена (показателен е основният упрек в рецензия на „Везни“ за една творба, че е „безпретенциозна“). Емблематични в това отношение са и връзките между Виденията и статиите на Дановски. „Футуризмът“ започва преднамерено: „Помните ли изкуството преди 20 години?... Тихи носталгии в тихи лунни нощи, любовни въздишки и любовни залези“. Със същите образни елементи започва импресията „Нощ“, писана от същия автор само преди две години. В „Новата драма“ авторът се самотълкува: „който умее да чете, ще е прочел между редовете на тази статия, че аз не искам непременно звезди да подскачат на сцената, гиганти да се сражават помежду си и свръхчовеци да ловят символи като пеперуди“[31]. А Лудия („Синята лястовица“) споделя: „Жаден съм. Тази вечер пих вода от езерото и глътнах една звезда. Сега гори на гърлото ми“. Вихреният монолог, с който започва „Сърцето на шута“, е с планетарен сюжет: „...тази нощ пребродих звездните простори и скачах от планета на планета“. Уран е опарил носа на шута, пръстенът на Сатурн закача върха на лявата му обувка, той пада и сега накуцва като Хефест. Когато скача на Марс, кое пробожда дясното му око, но затова пък се промъква по-лесно през портите на Венера (нали влюбените са полуслепи)... А „възкресението“ на шута има сценична цел – „моята задача е... да ви развеселявам, докато почне третата картина“. Между автора и неговите герои царят пиранделовски отношения. Модернизмът поражда своя постмодернизъм.

В началото на 20-те години за Гео Милев е от значение да се самоопредели, като пише за себе си: „Той обаче отива още по-далеч и се доближава до крайните модернисти в съвременната литература: етернистите, пароксистите, кубистите“[32]. За неговия ученик Б. Дановски само пет години по-късно „думата модернист напомня един стар и дотегнал вече спор“[33].

---

[30] **Алманах „Везни“**, 1923 г., с. 62.

[31] **Дановски**, Б. Новата драма..., с. 141.

[32] **Милев**, Г. Избрани съчинения, 1986, т. 3, с. 57.

[33] **Дановски**, Б. Българското изкуство в Рим. // Хиперион, 1926, с. 180.

ЛЮДМИЛА МАЛИНОВА

Непубликувани писма на Елисавета Багряна до Дора Габе

Известна е страстта на Багряна да пътува, да се докосва до непознати страни и хора, с любопитство и с неизмерна обич към света и живота да „попива" всичко ново. Двама поети, с които е работила години наред в редакцията на списание „Септември", споделят: „Зовът за път, за полет, за пътешествие беше сякаш втъкан в клетките ѝ. Духът ѝ изглежда цял живот беше гонене на хоризонтната черта, на постижното и непостижното" – казва Найден Вълчев в спомените си за нея[1], а Вътьо Раковски допълва: „Движението. Пътищата и автомобилите. Летищата и самолетите. Градовете на света бяха нейни. ... Пътуванията не я уморяваха, а по-скоро я освежаваха и подмладяваха"[2]. И тя изпраща от различни точки на света своите картички, носещи често и частица вълнение от чуждо-непознатото.

В архива на Дора Габе в Централния държавен исторически архив – ф. 1771 к, има запазени пощенски картички от Багряна до нея, изпращани от Париж, Берлин, Рим, Рио де Жанейро, Москва, Хисаря и др. за периода 1948–1968 г., две визитни картички с новогодишен поздрав – едната без дата, а с другата честити Новата 1982 г., и едно писмо от Александър Ликов и Багряна до Дора Габе – от 1948 г. Тези кратки текстове не съдържат нищо, което някои може би очакват да прочетат, знаейки за това трудно приятелство с „тихи бури" и неочаквани завои. Те говорят за отношения, надскочили дребнавото.

Пътищата на двете „вечни жени", както някои ги наричат, се пресичат, раздалечават и отново сближават. В основата на сложната им траектория лежи сянката на един мъж, когото и двете са обичали и на когото посвещават едни от най-хубавите си творби. Затова приятелството им е трудно, в него има и страдание, и съперничество, но и воля да се надмогне дребнавостта, защото над всичко остава верността им към поезията и неистовата им обич към живота, дарбата да изживя-

[1] Нестинарска съдба. Спомени за Елисавета Багряна. Съст. Елена Огнянова, Станка Пенчева, Любен Георгиев. С., УИ „Св. Климент Охридски", 1995, с. 144.

[2] Пак там, с. 177.

ват ликуващата му страна.

Творбите на Багряна и Габе се срещат на страниците на едни и същи периодични издания, имената им вървят заедно по афиши, в книги и антологии, и двете са сред основателките на Клуба на българските писателки, в една и съща година са приети за членове на СБП (1924), пътуват по линията на ПЕН клуба, носителки са на литературни награди, заедно изнасят сказки, участват в четения на поезия, в творчески срещи, пътуват, почиват и творят в Париж, Хисаря, на морето, заедно са сред приятели, при посрещането на българските войски при освобождението на Южна Добруджа през 1940 г., и като културни посланици в чужбина... Многобройни са техните общи спомени, в които пулсира благословената „лудост" на поетите, за която Багряна говори в юбилейния си тост за Дора Габе през 1968 г. Като характери двете поетеси в много отношения си приличат, в много отношения – се различават, но ... и се подкрепят!

Известно е, че след излизането на книгите на Блага Димитрова и Йордан Василев за Багряна[3] – книги, които са забележително изследване не само на жизнения и творчески път на поетесата, но и на българската интелигенция в голям отрязък от време, отношенията между двете поетеси се влошават. И въпреки това, с течение на годините, като че ли надделява волята да надмогнат трудните чувства в името на неща универсални и непреходни.

Писмото от януари 1948 г. е писано в труден момент от живота на Багряна. Вторият ѝ съпруг – Александър Ликов, е изолиран, той е от старите комунисти. Иска се от него самокритика, която той не прави, по-късно постъпва на работа във Външно министерство, но няколкото възможности да замине за чужбина се осуетяват. През 1954 г. умира от левкемия. Своеобразни творби-посвещения на него са: „Говоря с теб", „Не те измести никой", „Върхът" от известния „Боянски цикъл" на поетесата.

В тази житейска и духовна криза старите приятели – редакторът на „Златорог" Владимир Василев и Стела Янева са близо до Багряна и Ал. Ликов. Съпричастие проявява и Д. Габе. В писмо от 9 юли 1948 г. тя пише до Вл. Василев:

> ... И Лизини изглежда да имат немалко врагове. Кой им гризе подметките, не зная. Толкова беше назряла тяхната работа; кой може да я развали, остава тайна, освен ако Ликов не го знае. Такъв културен и работлив човек. Защо не го използват. И Лиза има връзки и е известна навред. Дано ги пратят и дано им се случи учен и културен министър. Главното е да е умен, защото знам хора с малка култура, но с голямо и благородно сърце. Предпочитам ги...[4]

[3] Младостта на Багряна и нейните спътници. С., 1975; Дни черни и бели. София, 1975.

[4] Цит. по: Нестинарска съдба..., с. 123.

Доста дни от живота си Багряна прекарва в Почивния дом на писателите в Хисаря. Това място, което лекува и телесните, и душевните ѝ болки, за нея е истински творчески оазис. Често и Дора Габе е там. В Хисаря Багряна написва редица творби, между които и стихотворението „Нестинарска съдба", посветено на Дора Габе. Преди публикуването му, тя изпраща машинописния екземпляр, под който слага с химикал датата 7 февруари 1968 г., до Петър Динеков, човека и учения, когото поетесата високо цени и с когото се съветва и споделя свои творчески планове и изяви.

Две картички от Париж напомнят за голямата любов на поетесата към столицата на света, която тя посещава многократно и за която написва впечатляващи творби. Багряна още от детството си е свързана с френския език и култура. Посещава Алианс франсез, където неин преподавател е Андре Мазон, прогнозирал бляскавото ѝ бъдеще на поетеса и превел нейни стихове още през 1932 г., отпечатани в парижкото списание „Ревю мондиал". С особено вълнение говори за първото си пътуване до Франция – още през 1925 г., с Боян Пенев, и за престоя си там през 1928–1929 г., когато, събрала средства от множеството си четения из България на стиховете от „Вечната и святата" заминава за този забележителен град и престоява там десет месеца. По това време там е и Д. Габе – двете заедно разглеждат града, посещават театрални постановки, даже пишат общо шеговито писмо до Вл. Василев.

В Париж Багряна се запознава с Марина Цветаева, Владимир Маяковски, чрез този град оживяват спомените ѝ за Жул Ромен, който организира вечер, посветена на България, Пикасо, Жорж Папазов, Пенчо Георгиев, Никола Михов, Константин Константинов, Илия Бешков, Жул Паскен, Блага Димитрова, и др.

През 1957 г. издателство „Сегерс" в Париж, отпечатва нейна книга с избрана лирика, а през 1970 г. по покана на отдела за култура към френското Външно министерство тя изживява необикновени дни на Френската Ривиера.

В Париж през 1979 г. излиза и антологията, включваща стоте най-хубави стихотворения в света, със съставител Ален Боске, в която е включена и творбата на Багряна „Не те измести никой". Тук се осъществяват и редица нейни творчески контакти, както този с известния българист Роже Бернар. Многобройни са преводите на поетесата от френски език – на изтъкнати френски творци.

Редица автори на спомени за Багряна си спомнят с какво вълнение говори тя за този необикновен град, за умението ѝ да броди цял ден из улиците му, да се „усмихва на всяка пъстра изненада", да се спира „пред всяка красота" (Блага Димитрова), но си спомнят и горчивината от по-късните ѝ пътувания, когато, изпратена от българската държава, няма дос-

татъчно средства, за да отвърне адекватно на оказаното ѝ внимание и уважение. Може би някои подобни мисли са я тревожели и когато пише тези картички до Дора Габе.

Сред картичките на Е. Багряна до Д. Габе има и изпратена от Бразилия, където тя от 15 до 19 юни 1960 г. е делегат на поредния международен конгрес на ПЕН. Пътуването ѝ до Бразилия така я е впечатлило и преизпълнило с преживявания и спомени, че е единственото, от което тя си води записки. За да получи визата си за пътуване, тя се среща с бразилския посланик в Белград, който се оказва поетът и дипломатът Рибейро Коуто. В 3-дневното ѝ гостуване в столицата на тогавашна Югославия той я запознава с бразилската история и култура, а по-късно Багряна превежда негови стихове. От конгреса в Рио де Жанейро Багряна помни и изказването на председателя на Интернационалния пенклуб – Алберто Моравия, защитаващ идеята, че трябва да се преодоляват границите между Изтока и Запада (политическата завеса вече е паднала).

В Бразилия Багряна се запознава и с Жоржи Амаду и Гилерме Фигейредо – горещ поклонник на българската култура.

Преживяванията на поетесата в Бразилия са не само от конгреса – пропътува редица градове, среща се с много хора, гостува в дома на българин – в Бело Оризонти. Плод на богатите ѝ впечатления от тази екзотична страна е Бразилският цикъл в поезията ѝ.

В съхраняваната кореспонденция се намира и една цветна пощенска картичка с портрета на Валентина Терешкова. Багряна поздравява Д. Габе от Москва, където е заминала през 1963 г. по повод международния конгрес на жените. Същата картичка и с подобно съдържание тя изпраща и на Петър Динеков, Никола Фурнаджиев, а може би и на други. Сякаш е искала всеки неин близък да се докосне до лика на първата жена космонавт. Кратките текст не скрива вълнението на поетесата от срещата ѝ с нея. Силните ѝ преживявания не са случайни: тя винаги се е вълнувала от живота на всяка изключителна жена, а в случая Терешкова е свързана и с трайния интерес на Багряна към Космоса, звездите, планетите, с любовта ѝ към полета изобщо, с неистовата ѝ страст към далечното, необятното: още в ранната си младост чете книги по астрономия, познава съзвездията, обича да ги съзерцава, трепетно очаква да види за втори път Халеевата комета, често разказва в спомените си за летенето ѝ със самолет, възпява „Птицата с моторното сърце“; неслучайно след смъртта ѝ един от новооткритите от българи астероиди кръщават „Астероидът Багряна“ ... Три творби тя посвещава на първата жена космонавт: „На Валентина Терешкова“, „Звездната чайка“ и „Светъл размисъл“.

Сред запазената кореспонденция има и две картички, изпратени от Букурещ – през 1964 и 1968 г. Тези пътувания на Багряна до Румъния са свързани с разнообразна културна програма, срещи, много нови впечатления.

През юни 1965 г. Багряна е включена в състава на официална делегация от български писатели, ръководени от Димитър Димов, които посещават Гърция и разглеждат редица забележителности. Тогава поетесата се запознава с Рита Буми Папа и Никос Папас и между тях се установяват плодотворни творчески контакти – през 1973 г. излиза книга стихове на Багряна на гръцки език, преведена от Рита Буми Папа.

Багряна е в Рим (октомври 1965 г.), където ѝ е организирано честване по почин на Международния комитет за единство на културите. Там тя е представена като забележителна поетеса, четени са нейни творби, малко след това излиза и нейна книга стихове на италиански, а през 1969 г. получава и златен медал за поезия на Международната асоциация на поетите. Именно при този си престой във Вечния град тя се запознава и със френския поет Андре Френо, от когото превежда по-късно стихове като за пореден път доказва и чрез тези преводи мисията си на истински духовен посланик между пристрастните към поетичното слово.

Предлагам писмата и картичките в хронологичен ред[5].

Писмо до Дора Габе от А. Ликов и Е. Багряна[6]:

София, 29. I. 1948

Драга Дора,

Вашите поздрави от Вроцлав, както и картичката Ви от 21. XII – честитки за новата 1948 г. – получихме и много благодарим. Ето вече месец от тогава и още не сядаме да Ви отговорим. Завчера Вашето „послание" до Владови бе прочетено и изслушано „на крака", с интерес от нас с Лиза, от Стелини, а то е четено, навярно, пред по-голяма „аудитория". За нещо може да Ви се завижда, но има други неща, за които трябва да Ви се изразят топли съчувствия: – разрушенията[7], които човек постоянно вижда на сън и на яве.

Миналата неделя аз държах сказка в кино „Славянска беседа" върху

[5] Тези писма и пощенски картички на Багряна до Дора Габе се публикуват за първи път – бел. ред.

[6] ЦДА, ф. 1771 k, опис 1, а. е. 954. Всички следващи текстове на Багряна до Габе са от Ф. 1771 k, оп. 1, а.е. 520, л. 1–14.

[7] Подчертаванията в писмото са от А. Ликов.

„западните граници на Полша" – като непоклатими – и се прожектираха два филма. Всички изтръпнаха пред зловещата гледка на разрушенията във Варшава. Между впрочем, аз не седнах веднага да Ви отговоря, понеже чаках да излезе моята брошура върху Полша, за да я изпратя. Тя носи надслов „Западните граници на Полша са гаранция за Европейския мир" (с поднадслов: „Майката прибира своите деца") – Корицата е изработена от Преслав Кършовски. Едва днес Ви изпращам тази брошура. Има преведени от Вас стихове от Словацки и цитирани от мене, където е допусната една досадна грешка (вместо „както" – като!). Бълг. полското дружество (и легацията) ще изпрати сигурно тази брошура в Полша, като малък „принос" на дейността си.

Вестници (руски, английски, френски) не мога да Ви изпратя, защото моята дирекция се закри, и ще излиза само френският вестник при нова редакция и пр...

Моля Ви да поздравите министъра /Тагаров/ (който ни прие много сърдечно), секретаря на легацията Гечев и съпругата му, както и любезната т – те (таварищ) Лудвига Ludkiewick, която ни оказа във Варшава големи услуги (работи при генерал Грош, Aleja Szucha 23, tel. 31. /makoj / 219, 4 a/...

На Вас, драга Дора, поднасям моите сърдечни приветствия
Ваш Ликов

Мила Дора,

Аз съм станала вече почти неграмотна – от много месеци не съм писала никому нито ред. Не знам какво правя, как минават дните, – нищо няма на лице, а времето се изнизало. Алек, както си разбрала, е „безработен", слугиня нямаме, сами шетаме в къщи и ходим по опашки, а това ни взема много време, много енергия и много нерви. И с Русия, и с другото заминаване нищо не стана, аз се много притеснявам и настроението ми е „под нула". – Но, здраве да е. За тебе често говорим с Владови и Стелини. Бъди здрава, желая ти всичко хубаво и целувам те. Лиза

София, 8. IV. 948.

Много поздрави от София!

Дора, целувам те и до скоро виждане

Лиза

(Подписали са се на латиница П. Динеков, К. Зидаров, Н. Фурнаджиев и /неразчетен подпис/).

Хисаря, 15. X. 49

Мила Дора,

От две седмици съм тук и непрекъснато си спомням за дните, които прекарахме тук заедно. – Имаме прекрасна, слънчева есен, правим разходки, къпем се, почиваме. – Сега е много по-удобно с храната, защото имаме стол в самия дом на /Петрович/. Тук са и К. Константинов с жена си и още някои писатели, а също и секретарят от полската легация Каспщак.

Сърдечни поздрави, целувам те Лиза

Берлин, 8. IX. 1957

Драга Дора,

Престоят в Харц – Ширке не беше много интересен, повечето време валеше дъжд, беше хладно, всичките кости ме вртяха. Иначе – хотелът, удобствата, храната – прекрасни. Писатели нямаше, освен румънецът Гафица, когото познаваш от Дунава, с жена си. По интересно беше пътуването ни във Ваймар, Дрезден, Лайпциг. След няколко дена се връщаме. Целувам те – Лиза

(На пощенската картичка се е подписала и Блага Димитрова.)

Париж, 31. I. 1958

Мила Дора,

Постоянно си спомням тук хубавите дни от нашата младост, когато бяхме здрави и по-безгрижни и можехме да се веселим като студенти. Сега гледам с други очи, с друго сърце...

Надявам се, че ще те намеря вече съвсем поправена. До скоро виждане Лиза

Париж, 20. IX. 59

Мила Дора,

Много поздрави от Кнокке[8], от Брюксел и от Париж, който не е Града на нашата младост, или пък очите ми гледат сега другояче. Не, наистина градът се е променил – и страшно е скъпо. Връщам се скоро. Целувки Лиза

[8] Кнок льо Зуд – град в Белгия, който Багряна посещава неколкократно по повод традиционното там Международно биенале на поетите.

Бразилия, 30. VII. 960

Мила Дора,

Конгресът завърши снощи – в Сан-Пауло. Днес сме на посещение в Новата столица. В понеделник заминавам за Бело-Хоризонте. Бях болна – получих някакво отравяне – от водата и храната, може би. – Сега съм добре, но доста изтощена. Поканена съм да си почина 10-тина дена в Бело-Хоризонте. Много поздрави на всички.

Лиза

Варна. Спирка „Простор".
3. IX. 62

Мила Дора,

Все мислех, че и ти ще дойдеш за 10-тина дена тук. Имаше възможност, а времето и сега е хубаво. Вчера пристигна и Блага. Печем се, къпем се, а кокалите все ни болят...

Много здраве и целувам те

Лиза

Москва, 27. VI. 63

Мила Дора,

Ето ти една Валя за спомен – и едно атомче от целувката, която получих от нея.

Но на картичката не се вижда, колко тя е хубава, нежна, фина – като парижанка. Виждаме я всеки ден, тъй като и тя е делегатка (почетна) и член от президиума на конгреса.

Вера Инбер[9] не е в Москва. Ако имам възможност, след конгреса може да отида там, където летува, за да ѝ предам подаръците и да я видя.

Целувам те Лиза

Букурещ, 16. VI. 1964

Мила Дора,

Обиколихме почти цяла Румъния. Едва дишахме от жега. Само в Синая можах да спя – една-единствена нощ. Но беше и интересно, и хубаво.

До скоро виждане – целува те Лиза

[9] Вера Инбер (1890, Одеса – 1972, Москва). Руска поетеса и писателка. Превежда стихове от Багряна.

Sounion, 23. VI. 1965

Мила Дора,

От горещата Гърция не могат да се изпращат освен горещи поздрави. Трябваше да дойдем преди две-три седмици. Сега по нас текат вади от пот от главата до петите, а нощем не можем да спим... И все пак е много хубаво. – Всеки ден почти пътуваме и навсякъде е пълно с красота.

Целувки Лиза

(На картичката се е подписал и Драгомир Асенов).

Рим, 12. X. 1965

Мила Дора,

Ето един от хубавите площади на „Вечния град“[10], но картичката съвсем не предава истинската му красота. От сърце бих се радвала да бъдехме заедно с тебе тук, като знам как ти умееш да виждаш и цениш изкуството и всичко красиво. За щастие и времето е хубаво до сега и помага за безкрайните обиколки, от които вечер се връщаме капнали. Конгресът благополучно завърши, – като се върна, ще си говорим... Много здраве на Бела, Катето, Ани[11].

Целувам те Лиза

Букурещ, 6. X. 1968

Снощи вечерях с Борис Караджов[12] и симпатичната му приятелка, които сърдечно те поздравяват. – На 11 т.м. се връщам – задържат ме малко повече от предвиденото.

Довиждане. Целувам те

Лиза

[10] Пощенската картичка е с изглед от площад „Свети Петър“.

[11] Родственици на Д. Габе.

[12] Вероятно става въпрос за българския скулптор Борис Караджов (р. 1906 г., Балчик), който през 1932 г. завършва Художествена академия в Букурещ и е автор на редица скулптури и в Румъния, и в България.

ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Други градове, други истории

Нека призная собственото си колебание пред тези няколко бележки върху книгата на Георги Марков „Жените на Варшава". Романът е вече прочетен, читателят знае историята, можем ли да прибавим нещо повече, нещо извън кориците. Колебанието ми идва оттам доколко самият текст съдържа в себе си собствения си контекст. Доколко един роман, писан преди повече от 40 години в средата на една система, която младият или отрасъл в други географии читател не познава, – та доколко такъв роман се нуждае от няколко допълнителни реда. Дали това ще придаде нови измерения на прочита, или напротив, ще ограничи универсалността и пространствата, които текстът носи в себе си. Затова ще опитам да се спася от това „или-или" на избора, предлагайки и двата варианта на прочит. Голямата книга затова е голяма, защото може да понесе всичките ни къде професионални, къде аматьорски опити и любопитства.

И така, ако освободим романа на Георги Марков от собственото си знание за социалния, политически и литературен контекст, в който е създаден, той всъщност няма да изгуби особено от своите качества и очарование. Без идеологията, върху която е покълнал и срещу която се съпротивлява, която иронизира и надмогва, „Жените на Варшава" може да бъде прочетен по нов и неочакван начин.

Ако редуцираме максимално, можем да кажем, че това е книга за спасителната и унищожителна сила на историите, които си разменяме. Съвременен млад мъж и старец овчар седят в едно забравено от Бога място и си разменят истории. Ситуацията е достатъчно архетипна, бихме могли да си спомним Бокачо и Чосър, да се върнем по-назад, да прескочим при Шахрияр и Шехерезада. Разказват и двамата. Старецът – за своите овце, за един легендарен овен, за самодиви и нестинари... За какво разказва младият мъж – за града и за жените. Личните любовни истории от едни чужди земи, истории, които изглеждат също толкова отдалечени, колкото са и полумитологичните разкази на стареца.

В повечето класически модели от световната литература сме свикнали историите да спасяват. Разказваш и печелиш още една нощ, както е при Шехерезада, или преодоляваш страха, оцеляваш от чумата, преми-

наваш неусетно пътя, преборваш скуката и пр. В романа, за който става дума тук, историите могат да убият. В скритата битка между двата големи разказа, този на Стареца и този на Младежа, единият ще бъде повален. И, очаквано или не, поваленият е този, който идва от природата и историята, архетипният, автентичният, житейски мъдрият и силният. Старецът, който от самото начало прилича на един особен атеистичен (атавистичен) Бог, кланящ се всяка сутрин на слънцето, започва да пие отровното (змийското) мляко на историите, да отхапва греховната ябълка на познанието за други светове. Съблазнителните истории за любовта, цивилизацията, града, за другия възможен и невъзможен живот вливат сладката си отрова и карат героя сам да сложи край на живота си. Светът се е сменил, историите за жените, любовта и града се оказват спасителни за разказвача и смъртоносни за слушателя.

„Жените на Варшава“ може да бъде четена и така, като книга за спасителната сила на историите и за тяхната пагубна мощ. За отровата на историите, която лекува и усмъртява. За силата им да прибавят смисъл към иначе ефимерното и тленно всекидневие, но и да оголват отсъствието на смисъл.

Дотук съзнателно удържах прочита си извън конкретността на контекста, в който е създаден и който пресъздава романът на Георги Марков, извън биографичното и паралитературното. За да видим, че книгата работи и така. Нека сега надникнем от другата страна на луната на текста с няколко думи за биографията на тази книга и нейния автор.

„Жените на Варшава“ излиза в България през важната за всички, но важна по различен начин, 1968 година. По това време авторът ѝ Георги Марков е един от най-популярните български писатели, харесван официално и неофициално. Освен с прозата си нашумява като драматург и сценарист, въпреки че цензурата вече е започнала да сваля пиесите му от сцена. Една година след излизането на „Жените на Варшава“ две негови пиеси са свалени още преди първото си представление. 1968 г. е отминала и макар да не се е случила истински в София, последствията не закъсняват и тук. Нататък историята с Георги Марков е вече малко или много известна.

През 1969 г. Марков напуска България, заминава за Италия, после емигрира в Лондон и се превръща в „невъзвращенец“ с присъда, която го чака в родината му. Работи в българската секция на радио БиБиСи, „Дойче веле“, „Свободна Европа“. Спомням си ясно, че баща ми се затваряше вечер в кухнята да слуша забранената „Свободна Европа“ (какъв оксиморон) и задочните репортажи на Георги Марков. Бил съм на 9–10 тогава, стоях от другата страна на заключената врата, свръхлюбопи-

тен и залепил ухо на ключалката (радиото предизвиква воайорство през ухото). Споменът ми е само за шумене и фучене като в океан, където сред вълните изплуваха откъслечни думи, а при късмет и цели изречения. По-късно разбрах, че това е от заглушаването. Тогава, през 1978 г., се случва онова, което влиза в историята под името „Българският чадър". На лондонски мост Марков получава в крака си невинно убождане с чадър, което вкарва в тялото му миниатюрна капсула със силно действаща отрова. Смъртоносният дар на българо-съветските тайни комунистически служби.

Затваряме биографичната скоба, за да дадем вторият обещан в началото прочит, да го наречем условно контекстуален.

Романът може да бъде разказан и така. Митичният старец всъщност е знатният овчар Йорго, който гледа стадо овце на местното ТКЗС в змийския пущинак Джендем баир и редовно преизпълнява плана по млеконадой. Получава от властта множество ордени и грамоти, които събира и окачва в срутената си колиба (суетата не му е чужда). С други думи, старецът Йорго, дошъл от други времена, парадоксално се вписва добре в конюнктурата на новите трудови герои от социализма. Младият геолог Павел, който е учил във Варшава и там е имал своите романи с няколко жени, пристига в Джендем баир „по разпределение" и също се вписва добре в системата, даже проявява свръхусърдие да изпълни поставената задача и да стои докрай в това дяволско място. Четен през тази призма, романът би следвало по нищо да не се различава от типичните за 60-те години в България произведения, описващи „отиването на млади интелектуалци и специалисти при народа", „трудовите подвизи на обикновените хора" и пр. Нещо повече, тъкмо през 60-те, когато се появява тази книга, тогавашната критика дебатира върху съвременната българска белетристика, сблъсквайки концепти за „родно" и „чуждо", за градско и селско, за „кореният" (първичното) и модерното. Така, при повърхностно четене, романът сякаш се вписва съвсем правилно, праволинейно и кротко в тогавашния социалистически литературен контекст. Твърдя, че това е съзнателно избрана и много добре изиграна стратегия. Безупречен външно, текстът успява да преобърне отвътре цялата тази безупречност и да взриви жанра на социалистическия роман, който проиграва. Да сблъска двама „положителни" и „правилни" според тогавашните норми герои – старият овчар Йорго и младият геолог Павел – и да освети тежкото безсмислие и празнота на един пропилян, изгубващ смисъла си живот, въпреки орденните и тежкия труд.

И още нещо, което ми се струва в сърцевината на този иначе кратък роман. Това е темата за света, който ни е отказан. За невъзможната ге-

ография, която е и география на желанието. За захлопнатите врати, за лишаването от избора да бъдеш там, където мечтаеш да бъдеш. За Варшава, в която не сме. (Да забележим, че мечтаното, далечното друго не напуска рамките на социалистическия лагер.) И за онзи безлюден и ужасяващ Дженде баир, където сме осъдени да бъдем. За Дженде баирите ни, от които сънуваме света. Този свят, тази Варшава на мечтаното, е постижим единствено в спомена – за Павел, или в смъртта – за Йорго. Усещането за пропиляност и невъзможен излаз, идващ и от метафизически мрачния пейзаж на Дженде баир, е твърде силна и ясна метафора за живеенето по време на социализма.

Една година след „Жените на Варшава" Георги Марков сам избира да прекрачи оттатък, в забранения свят, отвъд Варшава. Историите, които не спира да разказва в ефира на една свободна Европа, обратно на романа, се оказват спасителни за слушателите и смъртоносни за самия разказвач.

МАГДА КАРАБЕЛОВА

Ибис: скритото познание в градината на науките

(„Божията формула“[1] на Жозе Родригес душ Сантуш, „Не пипай тази книга“[2] на Ян Ван Хелсинг и алтернативните изследвания на Лорънс Гарднър[3])

На Рая – заради неизменно протегнатата ръка за колегиална помощ през годините и заради аристократичната ѝ отстраненост от несъстоятелни боричкания за власт и въобразени надмощия, за куража ѝ до отстоява до последно самостойността на Института за литература при БАН.

Познанието е процес, чийто краен продукт е знанието. Би следвало тази кратка дефиниция да изчерпва въпроса и да ни предпазва от разпространяващото се объркване в днешно време, дори в научните среди, че „познание“ и „знание“ са синоними, а не понятия, положени в режим на последователност, каквито реално са.

От наукознанието и метода на „черната кутия“ знаем, че процесът на познанието обичайно бива непрозрачен по време на случването си. Нерядко учените – слуги на науката – не осъзнават, че след като дълго са се трудили, за да стигнат до определен резултат, всъщност нямат ясна представа за пътеката, по която са вървели, нито за абстрактните пътища, довели ги до желаното, синтезирано като краен продукт знание. Иначе казано, нужно е време, за да си дадат сметка учените и търсачите на истината как са стигнали до тайнствения Ибис, птицата – символ на скрито познание още от древността, а също и на двата пътя: онзи, който сме извървели, за да стигнем до определен резултат, и другия, който ни предстои, за да узнаем *тайната*. Всъщност, именно поради „черната кутия“ ние може вече да сме извървели този път, но

---

[1] **Родригеш душ Сантуш**, Ж. Божията формула. Пловдив, Хермес, 2010.

[2] **Ван Хелсинг**, Я. Не пипай тази книга. С., Дилок, 2007.

[3] **Гарднър**, Л. Сянката на Соломон. С., Бард, 2007; Изгубените тайни на свещения Кивот. С., Бард, 2007.

той да не ни се е разкрил. Тогава стигаме до Ибиса – неочакван вестител и знак за тайно, скрито, заровено в градината на науките[4] знание.

За какво всъщност говорим? За нов дискурс, за ново интердисциплинарно знание или за нови/стари потребности на твореца и на човечеството да бъдат предоставени и съответно да станат обект на рецепция не само въобразени романови сюжети, а различни, експертни по същността си романи, създадени въз основа на реално съществуващи архиви, научна документация, теории или проучвания, необявявани до днес от историята на науката и превърнали се в изключително актуални и назрели теми на съвременността, но с древен произход. Писателят експерт не е нова, а по-скоро наново възродена фигура на медиатор, който огласява в свой роман или в друг достъпен за по-широка, но образована аудитория свой текст някакво тайно или забравено знание, защото счита, че въпросът е от фундаментално значение за човечеството като цяло или за отделната човешка личност.

Възможно е Пътят на познанието – Ибис – да е бил скриван умишлено във времето. За да се опази от некоректни ползватели или от фанатици и агресори, които се стремят да го унищожат, защото заплашва господството им или заплашва псевдоистините, които проповядват. Тогава е по-добре знанието или технологията да си останат тайни. Те се превръщат в рожба на херметиката. Неин родоначалник е Хермес Трисмегист, древният учен и жител на планетата, чието име носи този малко познат клон от процеса на общото познание.

Древността е пълна с неосветени пътища, с името и символите на свещената птица Ибис, водещи ни към скрити знания, очакващи от нас да се върнем толкова назад, че да прозрем тайните им, като разровим непознати нам пластове от дълбокото минало на науките, когато те са били единно цяло, което съдържа скрити знания за Универсума и за планетата ни, така необходими, за да вървим напред.

Времето е циклична величина, процесът на познанието се осъществява в цикли. Циклични са годишните времена – едно мило намигване към цикличната същност на Универсума, за която доскоро марксизмът ни уверяваше, че се извършва по спирала. Вече си даваме сметка, че всъщност знаем малко. Повечето знания са забравени, разпилени или укрити през вековете. Можем донякъде да се утешим с мисълта на Сенека, че „времето разкрива истината". Великият мъдрец е прав, но съществуват истини, за които повече не бива да се чака. За тях обаче трябва да се борим, като се изтръгнем от стереотипите на парцелираното знание,

[4] **Милош**, Ч. Градината на науките. (Ogród nauk); Долината на Исса. С., Хр. Ботев, 1994; Поробеният разум. Варна, Галактика, 1992.

което скрива от нас тунела на познанието, превръщайки ни несъзнато в определен вид съвременни догматици.

Познанието е основополагащ процес, то не дели територията си на хуманитарна, точна или други. Кратката дефиниция на познанието гласи, че *познанието* е научно търсене с предварително определена цел. Самата цел би следвало да е готовият продукт, знанието. Познавателният процес обаче винаги ни изненадва: ту с елегантни преливания, ту с резки завои, възходи или пропадания, които правят старателните ни дефиниции на пух и прах.

Нека ми бъде простена слабостта да вмъкна лично признание, защото то е свързано с конкретно научно преживяване, прагово за изследователското ми светоусещане. Това преживяване се превърна в много ярко аутодафе на моите предишни дефиниции.

През далечната 1978 година, когато теренът на българската марксическа наука бе разделен на строги области с бодлива тел и повече приличаше на концлагер за науката, отколкото на общо изследователско поле, аз присъствах на интердисциплинарна конференция във Варшава. На този форум най-големите полски философи, социолози, науковеди, историци и теоретици на научното познание, както и видни литературоведи изнесоха доклади, с които направиха истинско „показно" за възможностите на историческата проза не само да произвежда вторично преработено художествено знание, но и да търси ключ или ключове, за до бъде ползвано това „знание от втори порядък" в научни изследвания и за научни, а не художествено-познавателни цели. Иначе казано: вторично преработено романово знание с права и характеристики, годни за приложение в науката. Според догмите на марксизма това беше свръхеретическо твърдение, което ми подейства, както вероятно е подействало богомилското учение на първите си слушатели. Тогава изгоря догматическата ми дрешка, която ми бяха навлекли през 60-те и 70-те години на XX век в българската хуманитаристика. Отдолу се показа непокорното лице на еретичка, която все още не знаеше как да се справя с пороя от неблагонадеждни идеи, зародили се в главата ѝ, а и с вмененото до живот любопитство към тайното, скритото, забраненото или забравено и недоизяснено човешко знание.

* * *

Българското книгоиздаване от последното десетилетие в лицето на редица наши издателства[5] пуснаха на пазара значима част от най-ин-

[5] „Бард", „Хермес", „Мириам – Мария Абаджиева", „Оргон", „Дилок", „НСА Медия" и др.

тесните чуждестранни изследвания в областта на алтернативните теории за произхода на Земята и човека или за причините, поради които изчезват древните цивилизации, а също и изключително интересни изследвания, ревизиращи ранната история на християнството и нейната официализирана версия, каквато я знаем от Новия завет. Освен научните проучвания, налице е и впечатляващо романово представяне на същите въпроси, но интерпретирани от писателите не като въображени художествени сюжети, а като научни дилеми. Излязоха също така и многотомни издания, чиито автори, видни фигури от XIX и XX век, са предлагали през последните 20 години, за ужас на официалните догми в религията и в науката, теории, хипотези и изследвания на скрити и тайни явления, общества, научни сдружения. Те анализират исторически същности и правят скрити проучвания вместо предлаганите общоизвестни конвенционални доктрини, доста безпомощни да обяснят редица древни процеси, събития и взаимовръзките им.

Най-еретическото лице на „новата" и всъщност много древна наука за тайните на мирозданието и пра-древността започна да се разкрива пред българската аудитория едва преди няколко години чрез телевизионното огласяване на алхимическото битие на великия Исак Нютон и цялото Лондонско кралско научно дружество, което по времето на Оливър Кромуел е принудено да премине в нелегалност, поради реална опасност за живота на членовете си. Големите английски учени назовават своето дружество, преминало в нелегалност, „Невидим колеж" – термин, който българското наукознание от 70-те години на миналия век усвои като „Невидима колегия". Великите членове на „Невидимия колеж", освен Исак Нютон, са Робърт Бойл, анатомът Уилям Пети, Робърт Хук – вече професор по геометрия, баща на телескоп чрез собственоръчно произведени лещи, Кристофър Рен – астроном със световна слава, който заедно с приятеля си Робърт Хук по-късно се превръщат в най-видните авторитети в астрономията след Галилей, както Лорънс Гарднър пише в „Сянката на Соломон" (изд. „Бард", 2007). В книги, донесени от другите краища на Европа, тези велики учени откриват съществуването на теореми от древността и други, неосветени дотогава научни полета. Узнават, че Коперник и Галилей са направили открития за Слънчевата система като еретици, без официалното разрешение на Светата Църква. Всички те са розенкройцери, сър Франсис Бейкън – най-гениалният от колегията, както твърди нашият голям учен проф. Иван Шишманов, е нещо повече – той е Велик магистър на Ордена на розенкройцерите. Тези велики мъже се бунтуват, защото не могат да преподават нищо за атомния строеж, а само да учат студентите си, че всичко наоколо съществува в четирите

основни комбинации: земя, вода, огън и въздух. Много скоро любознателните студенти, бъдещи велики учени откриват, че алхимията съвсем не е „магьосничество", което търси как да получи злато от калай и не е никакъв измислен средновековен култ. Нещо повече, излиза, че геометрията и нумерологията са в центъра на алхимичните познания, а свещената Евклидова геометрия и Питагоровата теорема заемат подобаващите им места, за да помогнат на законите на Бойл и Хук, представящи две от най-съществените свидетелства за възникващата наука, която познаваме и ние в съвременния ѝ вид.

Вече отбелязахме, че изследванията, които се стремят да възстановят цялостната биография на историята на науката от древността до наши дни са белязани от големи монографични исторически трудове като тези на Уилям Хекеторн, Менли Палмър, Лорънс Гарднър, Греъм Хенкок, Робърт Бовал, Зекария Сичин и още много други, които можем да четем и съпоставяме, да анализираме, да възприемаме или отхвърляме, но в никакъв случай да отминаваме с равнодушие. Похитеното от марксизма, а и от други тоталитарни доктрини, тайно знание от древността и Средновековието, напълно непознато у нас доскоро, защото бе забранявано, непревеждано и неразпространявано, подейства като ново богомилско учение. Образно казано, през новото хилядолетие започнаха да приемат по-масово българи в „Интернационала на образованите еретици". Така, изключително неточната, а и вредна марксическа спирала отстъпи място на класическите цикли, познати на науките и на митологиите от древността до днес, и позволи да се докоснат Начало и Край, Тайно и Явно, Минало и Настояще.

Оказва се, че на българските учени и на любознателните читатели се налага да си задават въпроса какво е спечелила и какво е пропуснала съвременната история на науката, засекретявайки средновековното и още повече древното си минало, изпълнено със знания, вероятно донесени от „анукаки" – сиреч от онези, които дойдоха от Космоса. На този фундаментален въпрос, който отново възникна след провала на Дарвиновата теория, посвещава шесттомното си изследване Зекария Сичин – най-големият съвременен преводач от шумерски и акадски. Авторът на „Хрониките на Земята"[6] ни поставя в удивително положение като читатели, потопени в древни текстове, клинописи, диаграми и таблици, които говорят в полза на твърдението, че човекът е пришълец на тази планета. Хрониките на Сичин взривиха света, но се оказа, че може би съвременната наука догонва древните знания, само че не го огласява, защото по израза на Артър Кларк, световно известен писател фан-

[6] **Сичин**, З. Хрониките на Земята. Т. I–VI. С., Бард, 2002–2005.

маст, но също така и учен с три доктората – по физика, математика и астрофизика, „ако светът знаеше докъде е стигнала земната наука, тя щеше да му заприлича на магия". В „Завръщане към Битие", която също е на българския книжен пазар, Сичин пита възможно ли е човечеството да е излязло от Тъмните векове на днешната, все още разделена наука, като е достигнало нивото от времето поне на Просвещението, и след като е преминало през спорната Индустриална революция, да е навлязло в Ерата на високите технологии, генното инженерство и космически полети само за да настигне древните знания. Сичин счита, че Първа книга Мойсеева *Битие* и някои шумерски и древноегипетски извори отразяват най-високо равнище на земните научни знания и твърди, че днешните открития на Земята за Космоса всъщност са били известни на много по-древна цивилизация.

Подобни твърдения изказва академик Ерих фон Деникен, световно известният автор на „Спомени от бъдещето" (1968), която беше преведена на 28 езика в 51 милиона екземпляра. Последната книга, с която фон Деникен стъпи на нашия книжен пазар, беше сборникът с алтернативни изследвания на едни от най-големите световни специалисти, които търсят отговори за древни археологически загадки. „Ловци на изгубеното знание" е покана да се отправим с него по следите на новата космическа археология, която е колкото древна, толкова и авангардна и мечтана от разкрепостената част на съвременната наука.

* * *

При проведената от мен блиц-анкета с издателствата, които интензивно предлагат на пазара алтернативна научна литература в монографична или романова версия, останах с впечатлението, че издателите не си дават точна сметка за значимостта на начинанието, в което са се включили. Те говореха за печеливши бестселъри с милионни тиражи по света, които вече са и у нас. Оказа се, че международните агенти на най-изявените автори като Хенкок, Сичин, Гарднър, Бовал и още много други, отказват да продават правата само на един бестселър. Те поставят на българските издатели задължението да издадат всичко от желания автор. Изискването, което, от една страна, е преграда поради значителността на инвестицията, от друга, се оказва небивал шанс за интересуващата се българска аудитория, която за десет години се сдоби с десетки, по-точно със стотици ценни книги на споменатите търсачи на древни загадки и пластара космическа наука. Ето така постъпиха българските издатели, без съвсем ясно да са си дали сметка какъв „джин"

пускат от бутилката и каква рецептивна и историко-научна задача поставят пред онази част от изкушената българска аудитория, която се превърна в дълбоко ангажиран, съвкупен читател – ловец на истини от по-друг порядък. Неочаквано за мен самата, резултатите от моето рецептивно и социално-психологическо допитване с цел да моделирам релефа на новото явление, което ще определя като *константен интерес към потока от преводна литература, анализираща алтернативни теории за произхода на Вселената, човека и Земята, и ревизия на ранното християнство заради връзката с древните знания*, ме отведоха и до стойностния съвременен експертен исторически роман, който зае мястото си сред превежданите „еретически" четива. Нямам предвид сензационните романи като тези на Дан Браун, защото считам, че авторът им действително се е поувлякъл, като е присвоил немалко от изследванията на други проучватели, които реагираха със съд, понеже г-н Браун е забравил да ги цитира като първоизточници. Имам предвид друго творческо явление, чийто работен термин би могъл да бъде *качествен експертен исторически роман*, създаден въз основа на реално съществуващи и ползвани научни архиви, документация и неоповестени, скрити и строго пазени свитъци. Думата ми е например за научно-разследващите романи на младия португалски писател Жозе Родригеш душ Сантуш „Божията формула", „Кодекс 632" и „Седмият печат", които се намират на българския пазар. Романи като тези на душ Сантуш ни връщат към изворите на големите научни предизвикателства и семиотиката на Ибиса – птицата на тайното познание. Те ни приобщават към Интернационала на несъгласните умове, търсещи да възстановят целия процес на научно познание от дълбока древност да съвременността, както и да реабилитират същинските, необявени търсения на алхимията, която е била практикувана от най-великите умове в Средновековието, но не за да открият как се прави злато от калай, а за да стигнат до философския камък – удивителен бял прах с извънземни, космически свойства, който представлява златото, но сведено да едноатомно състояние. За сведение, съвременната наука може да го разложи само до молекулите му, но не и до атоми. Прахът, получен от златото, не се влияе от гравитацията. Неговата тайна, вероятно позната на древноегипетските жреци, е, че имал свойството да удължава неколкократно човешкия живот и още по-стряскащото – да извежда материални обекти в паралелен свят. На това се опира хипотезата, че библейските старци, които били на триста и повече години, може да не са мит, и че липсващите мумии на фараоните от Първото египетско царство, които не бивало да пребивават в света на живите, може да са били изведени в паралелен свят с помощта

на белия прах, чиято технология, очевидно донесена от космоса, е безвъзвратно изгубена.

От друга страна, съвременната наука без много шум призна, че може да огъва континуума пространство-време, което е точно толкова революционно и еретично, колкото е признаването на паралелните светове.

* * *

У нас доста късно се състоя битката между свръхеретическото допреди няколко десетилетия знание от алтернативен тип, което беше набедено, че е фантастика или е от религиозен порядък, с догматично-схоластичната марксическа теория и постулати, които бяха вклещили доста здраво методологиите на източно-европейските науки за близо половин век. Особено любима жертва на марксизма, естествено, беше хуманитаристиката, особено идеологиите ѝ, по-общо казано, светът на идеите ѝ. Всъщност, ако говорим за битка, то тя беше между марксическата спирала, разтегната във време-пространството, и класическото циклично мислене и моделиране на явленията, което затваря всеки отделен период от време и естествено-стабилно открива пътя за следващия период.

Междувременно аз се оказах един от онези читатели, „прелъстени" от алтернативното знание, като открих за себе си стойността на учените текстове, дълго скривани и забранявани, на необявените теории и хипотезите, смятани през вековете и доскоро за безпочвено еретически, та дори за фантасмагорични. Неслучайно споменавам богомилството. Струва ми се, ценностната система и различният начин на мислене, които тези текстове формират у образования и предизвикан към размисъл читател, будят подобен бунт в умовете и нагласите. Този значим корпус от книги с просветителска и популяризаторска цел, насочен към образованите и любознателни читатели, се противопоставя на несъгласието на официалната наука, която още от времето на Декарт и неговата детерминистка философия е изградила Траянови стени спрямо древното знание, където „наука и религия не се разделят от строги граници". Условието да открием *Пътя на Ибиса*, за да ни поведе назад към пра-древността и да ни превърне в Одисееви хора, каквито сме по предзададеност, но сме били спрени от движение за векове (а при тоталитаризма допълнително за още около петдесет години), е: да погледнем без предразсъдъци на космическите знания и технологии, които днешната алтернативна наука открива, не на последно място и с помощта на дисциплина, наречена „космическа археология" (вж. трудо-

вете на Ерих фон Деникен и др.). Ръкавицата е хвърлена, спорът е активизиран, по-добре е сериозно да се замислим.

Ето така един цикъл от моя собствен, все още скромен път на познание, беше приобщен към общата рецепция и ме отведе пред прага на „новата" наука за пра-древността, бавно и оскъдно започна да ми разкрива смайващи истини през трудно проумявани диаграми, чертежи, космически карти, родословни дървета, математически изрази и формули от физиката. Семиотичната натовареност на новите знания, дешифрирането на смисъла през пластовете на времето в пра-древната история, по особен начин дисциплинираха ума ми и го обогатиха с нови семантични полета. Смисълът на човешкото съществуване, тайните на еволюцията започнаха да ми изглеждат по друг начин. *Божията формула*, открита от гения на Алберт Айнщайн и кодирана за спасение на бъдещото човечество, е предмет на творческа интерпретация в едноименния роман на душ Сантуш, който е записал на контратитулната страница: „Всички научни данни, представени тук, са верни. Всички научни теории, изложени тук, са защитени от физици и математици". Те хвърлят мост между научния и романовия дискурс, като се разполагат по белите полета между граничните научно и художествено знание, маркирани доскоро с бодлива тел.

Смея да мисля, че това е пътеката, която ще ни изведе до технологията на *философския камък* и ще ни научи как да се съхраним вместо да се разрушаваме, бидейки „военна" планета със също такива агресивни съвременни технологии, които генерират печалби, а не човешко благоденствие и духовен прогрес.

Анализът и осмислянето на трупаното през вековете забравено и забранено знание не се нуждае от църковни чудеса, нито от църквата като такава. Сама по себе си науката се превръща в чудо и както споменава А. Кларк, заприличва на магия. Не бива обаче да се заблуждаваме, алтернативните знания се оказват еднакво нездравословни както за църквата, особено за католическата, така и за съвременната наука от Декартов тип, която не се родее с дълбоки прозрения, постигнати по „алхимичен" път. Тези знания и откритията вече „обръщат каруцата" на църквата пред очите ни, понеже ревизират както значимите църковни дати, така и великите ѝ чудеса.

Оказва се, че наред с монографичните изследвания от алтернативен тип, застават също и документалните филм, особено тези на BBC за английските укрити научни архиви от Средновековието, а също и съвременният експертен исторически роман, създаван от писатели с респектираща изследователска ерудиция, а не просто добри разказвачи на

истории. Този тип роман всъщност променя жанра, като създава нов/стар тип граничен дискурс, положен в белите полета между романовото и научното дирене и знания. Ще повторя, че специфичното и различното в съвременното научно изследване от романов тип се отнася най-вече до периода на прадълбоката древност, за която съвременната наука почти нищо не знае или тепърва ще узнава по нещо от свитъци, папируси, каменни надписи и др. Космическата археология и праисторическата земна археология се оказват поддисциплини в науката, които експертното романово писане ползва със замах. То базира сюжета на романовата творба, ако въобще можем да говорим за сюжет в класическия смисъл на думата, върху документи, архиви, резултати от научни изследвания, клинично проверени факти и т.н., с което ги превръща в част от огласените вече откривателски търсения на човечеството и от сериозните предизвикателства пред непознати досега научни дисциплини и поддисциплини. При това с оглушителен успех.

Ако науката върви с бързи крачки назад, към най-древните си извори, за да открие бъдещето и онези знания, които ще позволят качествен скок в човешкото мислене и можене, то експертният исторически роман я следва по петите, изпълнявайки популяризаторската функция, като дава възможност на значително по-голяма аудитория да се доближи до алтернативните знания и да съзре Ибиса. При това не само защото досега тези знания са били скрити, но и защото се били упорито незабелязвани от официалната наука. Когато все пак тези знания изплуват на повърхността и бъдат забелязани, църквата ги анатемосва, а официалната наука ги отрича. Нека спомена, че романовата територия не е нейната, поради което възраженията имат слаб забранителен ефект. Науката възразява бавно и методично, а романът превзема територии и изследователски обекти с размах. Новият експертен исторически роман се превръща в научен детектив и неговите създатели – писателите – продължават своите историко-хуманитарни търсения при изворите на древните религии, митове и легенди за произтеклото на земята и отвъд нея, защото *сега му е времето*. Намираме се в гранично време, човечеството е на ръба. То се опитва да убие планетата си, а и тя него. По тази причина явлението не е случайно и привлича нашето внимание: човекът винаги си е задавал много въпроси, но като че ли никога толкова настоятелно и тревожно, обаче въпросите без ясен отговор съответстват правопропорционално на кризата в ценностите, в мисленето и в нравствеността. Съществува дефицит на отговори.

От друга страна, както вече споменах, фактът, че трябва да открием пра-древни знания, за да прозрем в бъдещето, потвърждава за сетен

път основополагащото значение на циклите и цикличното развитие и съществуване на всичко земно. Нека си припомним и нещо българско: „Митът за Одисей" на Тончо Жечев и цикличната интерпретация на автора – значим български хуманитарист.

Романовите изследвания на португалския писател Жозе Родригеш душ Сантуш стъпиха на нашия книжен пазар чрез издателска къща „Хермес". Те се оказаха наистина удивителни. В тях е събрано респектиращо по мащабността си изследователско знание за време-пространството от зората на човечеството и древната му космическа Одисея до съвременността – мегасюжет в науката и в общата история, чрез който можем да получим различни доказателства за съществуването на Бог така, както това се е случвало от Исак Нютон до Алберт Айнщайн. Защото великият Айнщайн, твърди душ Сунтуш, е успял да открие *формулата на Бога*, която можем да открием и в различни текстове, стига да ги проумеем. Един от оригиналните варианти звучи така:

В края на дните е смъртта.
В края на живота е новото начало[7].

Схванахте ли нещо, читателю? Едва ли, защото великият учен е кодирал смисъла. Нека припомним какво е код и какво е шифър. Кодът е заместване на думи с думи, а шифърът е заместване на букви с букви. Така кодът се явява аристократът от семейството на шифрите, тъй като става дума за сложна система от замествания. Да си припомним Мишел Фуко и неговата теория за *познанието-власт* и че *истините зависят от историческите предпоставки на епохата, в която стават известни.* Божията формула на Айнщайн, твърди душ Сантуш, е останала скрита във Времето, за да бъде опазена и за да опази човечеството от самото себе си. Помним за тайните изследователски общества, създадени по времето на Хитлер, и сериозните им научни открития и постижения, неразкрити дори досега пред човечеството. На учените се полага да разчетат Божията формула, когато те самите, а и останалото човечество се окажат достатъчно зрели, за да не се превърнат в злосторници спрямо най-великата тайна на света. Щом се намери поне един учен или творец като португалския писател, съзрели за революционната Айнщайнова формула, готови да не обезумеят от истината, която няма нищо общо с църковни догми и писания, а и малко кореспондира с официално обявените научни открития, то смисълът на формулата ще ни се разкрие. Нека бъдем коректни, цитираното по-горе от романа на португалеца е даоистки текст, който удивително потвърждава Айнщай-

[7] **Душ Сантуш**, Ж. Божията..., с. 483.

В края на тишината е отговорът.
В края на дните е смъртта.
В края на живота е новото начало[9].

Да пристъпим към самата Айнщайнова формула, към неговото Божие откритие. Става дума за смисъла, вложен от Твореца и открит от Айнщайн, който смисъл португалският писател предлага чрез романа си, тъй като съвременната наука се бави да го стори, понеже се страхува и още, защото ѝ забраняват (читателю, разчитай думите като „пречат ѝ").

> Вселената съществува, твърди геният на Аайнщайн, за да създаде интелект, който ще сътвори следващата Вселена. Това е софтуерът на Вселената, endgame на съществуването. **Да бъде светлина** е библейската метафора за съзидателната формула на Вселената, формулата, която великият вселенски компютър ще възвести, когато настъпи Големият срив, формулата, която ще предизвика Големия взрив и всичко ще се роди наново. Включително и Бог.[10]

Ето как същото казва Ян ван Хелсинг в „Не пипай тази книга":

> Атлантическото знание категорично заявява: човекът притежава сила на мисълта и чрез нея може да бъде Творец – да, той не е само част от Творението, но е и част от Твореца. Помислете още веднъж. Ние не сме само част от Творението, ние сме част от Твореца и имаме силата и средствата да творим сами!!![11]

Айнщайн е човешки гений, стигнал до загадката за Бог, Ян ван Хелсинг е изследовател, анонимен притежател на енциклопедични знания, който връща смисъла на Божия промисъл за Вселената при човеците, за да ги подготви за немислимото: да ги просвети и подкрепи в забравеното им величие.

Не става дума за масов амок, читателю, нито за нова мода или циркаджийска хипноза, дори не става дума за религиозен транс, а за люта битка със самите себе си в труден избор: да продължим да живеем както досега или да отворим сетивата си за ново/древно знание, което може кардинално да промени живота ни, понеже необратимо ще измени светогледа ни. Защото който притежава информацията и знанията, той получава власт над собствения си живот чрез правото да взема решения и да прави избори, но не ежедневни, а съдбовни. Досега, твърди Ян ван Хелсинг, изборите, които по право ни принадлежат, бяха във

[9] Пак там.

[10] Пак там.

[11] Пак там, с. 482.

властта на анонимна шепа хора, мощно притиснали човечеството с манипулациите си. Те няма доброволно да отстъпят. Битката ще бъде страховита. От нас зависи колко много искаме съдбите си обратно и до каква степен сме решени да научим тайните на „просветения" си век.

Древните митологии „се срещат" и определят за свое общо място кръговото съвършенство на Вселената и нейната цикличност. Айнщайн ни обяснява чрез Божията формула как точно ще се случат тези нови вселени и вселенски цикли. От съпоставката излиза, че и експертите – писатели на исторически романи, а и създателите на научно-фантастични романи, които съзнателно сме изключили от нашия анализ, предлагат едно: научно представяне с по-достъпен начин на изложение на свръхсложните проблеми. Такива са и книгите на Ян ван Хелсинг, предизвикал яростта на божиите служители и забрана за книгите си от католическата църква и значим интерес у нас, но без да е сигурно, че е бил добре разбран от българския читател, който по-рядко си задава въпроса за Бог. Всички тези книги имат още едно общо място, каквото по правило не би трябвало да имат – нито по предзададеност, нито по дискурс, нито по жанр! Това е документалното доказване на основополагащи истини за човека, вселената и Бога, само че без отеснялата дрешка на днешната официално обявявана пред нас наука. Без онази дрешка, в която същата тази наука се предрешва за пред широката аудитория, като твърди, че това била методологията ѝ. Щом съвременната наука, онази, която все още се скрива от нас, за да бъдем манипулирани, е заприличала на магия, значи е дошло крайно време човекът да се опомни и да престане да избива ближните си. За да поемем по единствения истинен път на съзнатия избор, който можем да направим, като разполагаме с цялата информация, с всичкото знание, колкото и смайващо и смазващо да ни се струва то. *Endgame*-ът на Вселената ни кани да го проумееш.

* * *

Съвременните търсения и открития на науката – загатнати, разказани и доказани в експертни романи, а не в научни монографии и сухо-вато изложени изследвания, хвърлят мост през времето и пространството. Те свързват научните интереси на предшествениците с нашите собствени, при това изложени пред много по-широка аудитория от тази на строго научната общност. След като вече са огласени резултатите от изследвания, които правят общ корпус и съставят единен процес през вековете, при което не се изключва и анатемосваната досега алхимия, скритите приноси на пра-древната наука, вероятно донесена

на земята от далечни светове, а така също неогласените доскоро съвременни занимания и постижения на днешната земна наука, която е заприличала на магия, защото се опитва да достигне пра-древните си корени и могъща сила, човечеството вече може да поеме по друг път. То има възможност да се придвижи напред, а не да унищожи природата и планетата си, стига да проумее величието на момента и да преодолее омразите си, войните и агресията.

Ако митовете вече на са само митове и Вселената е еманация на Бог, наистина сме на прага на нова ера, най-вълнуващата досега. Само да не я превърнем в съдбата на Атлантите със злонравното си поведение, да не объркаме сценария. Все още помним, нали? Търсим Ибиса: скритото познание в градината на науките.

Summaries

Darin Tenev (University of Sofia)
Verse as Possibility and Literary Archeology
The paper is an attempt to evaluate the general theoretical importance of the work of Raya Kuncheva. This importance is seen in two aspects. On the one hand, there is the retrospective questioning of the institutions and re-institutions of a certain verse form as a threshold of meaning for a group of works. This presupposes a phenomenological archeology of versification. On the other hand, there are the indications of the field of potentiality inherent to a particular verse. Since this field cannot be immediately disclosed, theoretical models such as those developed by Kuncheva are necessary for its indication.

Alexander Panov (Institute for Literature, BAS)
Towards the question of the Rhythm in Botev's Poetry
The matter of rhythm in Christo Botev's poetry has always been one of the toughest nuts for Bulgarian literary scientists to crack. The trouble is that Botev never adopted the syllabotonic versification that was becoming popular in his time. Instead he chose to remain in the boundaries of folkloric syllabism. At the same time though he transformed it in such way that he practically became the first Bulgarian poet to adopt the tonic versification. This transformational process has been researched extensively by Raya Kuntcheva in many of her publications. A new difficulty arises though – the principle for rhythmic structuring, discovered by Kuntcheva, is valid only in the context of the functioning of Botev's poetry in the paradigm of modern literary discourse, i.e. as a written-verbal phenomenon. When sung, the tonic effect and the heightened accentedness of the verses are lost, pushed away by the inertia of musical rhythmics. Nevertheless, we see that not only the principles of modern literature, but those of archaic speech as well are very strong in the poetry of Botev. The manifestations of this archaic speech are most pronounced precisely when the poems are sung or performed ritually. In our article we attempt to solve the subsequent contradiction by defining Botev's rhythmic as an ambivalent phenomenon that demonstrates its different manifestations, depending on the manner of performance. This approach gives us one unexpected practical result – it makes possible the resolving of some of the most spiritedly disputed textual readings in the process of determining the canonical version of Botev's texts.

Teresa Dobrzyńska (Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences)
The Motives of Eyes, Blindness and Light in the Late Poetic Works of Czeslaw Milosz
The paper concerns a rich area of notions and ideas connected with the visual perception as they are expressed in the poem Eyes ('Oczy') by the outstanding Polish poet Czeslaw Milosz. The poem and the other works from the latest years of Milosz creative activity document the period when Milosz, ninety years' old at the time, grows aware of the sharpness of his sight getting deteriorated. This particularly nasty experience incites him to certain essential reflections on the ability of a young man to see physical images and the ability of a blind old man to look deeper without eyes, when his cognitive power is fixed on a single bright point and he experiences the contact with the pervasive light which may be understood as a vehicle of illumination.
In the analysis of the paradox of 'seeing blind man' and the motives connected with it a large number of cognitive and cultural factors were brought to mind. Many linguistic evidences and an ancient tradition in the European culture relate the acquisition of knowledge with visual perception. This notional metaphor is unfolded in comprehension of knowledge in terms of light; hence, science and learning as the enlightenment of mind. As 'seeing in a clear way', understanding becomes –

by way of notional projection – a specific sort of seeing, differing however from ordinary visual perception which is limited to recognizing things illuminated with physical light. An opposition of (optical) seeing of appearances and (mental) seeing of essential things is evident since Greek culture. The motive of 'seeing without eyes' is connected to the idea of blind clairvoyant sage – a topos applied in Sophocles' *Oedipus Rex*, impersonated by Tiresias the augur. The bright point seen by the mind's eye is rooted in the religious symbolic domain and brings the value elaborated there. Light-related symbolism appears repeatedly in Milosz's late works, i.e. in the opening phrases of the masterpiece – the prayer-poem *Jasności promieniste* ['Rays of Dazzling Light'].

Dechka Chavdarova (University of Shoumen)
The Semantics of August in the 20th Century Russian Poetry
In literature/culture, certain months of the calendar obtain a specific semantics/semiotization – in different texts they activate certain connotations within their semantic volume. In Russian poetry of the 20-th century, there are poems by numerous poets carrying the name of "August" (Bryussov's, Balmont's, Tzvetaeva's, Pasternak's, Akhmatova's, Brodsky's). From these poems we can derive stable meanings of the name "August", as well as discover the effects of different mechanisms of meaning-generating: the activation of mythological archetypes, the poet's personal biography, the knowledge of nature, the cultural memory, the intertextual relations.

Alexander G. Stepanov (Tver State University, Russia)
Rhythmic Contexts of Brodsky's Poem "Spanish Dancer"
The article deals with the rhythmic model of Brodsky's poem "Spanish Dancer" by looking for its sources in the works of other Russian and foreign poets. The main conclusion is that Brodsky's model is deeply original and it cannot be derived from any of these probable sources.

Elena Azmanova (South-West University)
Ritual Word in Bulgarian Lyrics: Theoretical Aspects
This article presents problems concerning the behavior of lyrical ritual speech in Bulgarian poetry. The aim is to identify processes such as literary genre, rhythm, rhyme, verse. Objects of study are works by the titles of ritual genres prayer, hymn, march, oath etc. Works of authors such as P.R. Slaveykov, Ivan Vazov, P. P. Slaveikov, K. Hristov, P.K.Yavorov, T. Trajanov, G. Milev, N. Vaptsarov and others is being analyzed. In this study is achieved the ability to reveal the processes of influence in lyrics – from "high", canonical, to "low", the popular and mass poetry.

Galina Georgieva (Institute for Literature, BAS)
Mimeticism and Revolutionary Lyrical Poetry
The text focuses on the lyrical poetry and its status in the framework of the concept of "socialist realism", developed during the 20ies and the 30ies in 20th century Russia. It is precisely the lyrical poetry that exposes the tensions around the notion of "realism" in that time. The formula of "socialist realism", if it is considered as exclusive emphasis upon mimetic reproduction of reality or even as construction of reality, fails to subordinate to itself the lyrical genre, since it is fundamentally non-mimetic literary form.

Alexandra Antonova (Institute for Literature, BAS)
The Ontological Man in Boris Christov's Book "Evening Trumpet" (1977)
This text is focused on Boris Christov's concept of man and analyses a variety of methods used to create a certain comprehension of the human nature, of the human position in the Universe and his mystically multiple relations within and above our world. Christov's man is both visible and unreal, tangible and all-embracing, single, personalized and universal, lost and lingering,

concentrated inside and spread outside, in a cosmic area. Boris Christov's man exists both physically and spiritually, concrete and scattered all around, alive and imaginative, in a sensual and memorial aspect. This comprehension Boris Christov achieves with some specific deformations and suggestions, his human being is poetically modified in certain ways and through certain approaches, illustrated with expressive examples and fragments in Christov's early book.

Kalin Mihaylov (University of Sofia)
Translation as a Way of Adding Extra Meaning: *Prayer* by Stoyan Mihaylovski in Kiril Hristov's Lyric Poetry
Stoyan Mihaylovski's poem *Prayer*, written in French and artfully translated into Bulgarian by Kiril Hristov, appeared in two collections of poems, quite important for the translator: *On a Crossroad* (1901) and *Selected Poems* (1903). This article attempts to show the consequences of the incorporation of the poem into an environment that was in fact alien to it: the gains and losses from such an act of inclusion for both the environment and the poem.

Plamen Antov (Institute for Literature, BAS)
Rhythm and Expression: The "Sleeplessnesses"-language in the Subject of Bulgarian Modernism
Starting from a thesis of Raja Kuncheva about the free verse in Javorov, this article discusses the role of the late Javorov's poetics (1905/06–1910 period, defined here as a "Sleeplessnesses"-language) in building the language of the Bulgarian Modernism. The poetic language is investigated through music dichotomy *rhythm–harmony*: the first is a characteristic for the primitive/folklore kind of musicality, the second as inherent in the modern western type of music. This dichotomy is seen as a manifestation of a psyho-cultural clasp between *collective* and *individual*. The extraordinary and dynamic structure of Javorov's free verse as a basic rhythm-building factor is seen as an effect of its organic closeness to folklore-Botev's syllabic sort of prosody. The articulation of the modern "I" consists not in a parameter of individual-psychological, but on the level of the formal structure, of the Language itself: a circumstance, which – in the "big récit" of modern Bulgarian poetry – is simultaneously *post-* and *contra*-modern phenomenon, leading to the essence of the post-symbolical avant-garde.

Kamen Mihaylov (Institute for Literature, BAS)
Botev – Pencho Slaveikov: Motif's and Line's Parallelism
The article presents part of the poetry of the modernist Pencho Slaveikov like a peculiar continuation of the poetry of his predecessor – the figure of national-revolutionary, Hristo Botev. This peculiar continuation consists, on the one hand, in creative rivalry, on the other hand, in exemption of the Botev `s literary results as an achievement. This tendency is revealed through examination of the motives, as well as the verse constructions.

Ivan Hristov (Institute for Literature, BAS)
The Debate Sagittarius Circle – Nikolay Liliev and the Question of the End of Bulgarian Symbolism
The article examines a key episode in the history of Bulgarian literature, namely – the end of Bulgarian symbolism. It analyzes in detail the anti-symbolist criticisms which members of the Sagittarius circle aimed at the symbolist poet Nikolay Liliev. Atanas Dalchev, Konstatin Gulubov and Dimitar Panteleev's main criticism of symbolism concerns "formalism" and "elitism". Poetry was transformed from something living and active into something dead and unnecessary. The opposition to symbolism on the part of the new generation of intellectuals is studied both in the entire literary context of the 1920s in Bulgaria, and also as an objective law grounded in a concept

and cultural vision for the New Bulgarian Revival, which the members of the Sagittarius Circle professed.

Panayot Karagyozov (University of Sofia)
Polish Sappho: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska
This article presents the life and works of Polish poet Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. It emphasizes the conciseness of style in her collection of poems "Kisses" and the poetic re-creation of modern dance music and jazz in "Dance Floor".

György Tverdota (University of Budapest)
With a Pure Heart
Subject-matter of the analysis in the article is Attila József's poem "With Pure Heart" represented as one of those works, which collect in themselves the characteristic features of a certain period of the literary biography of an author, and even those of all his works. The decisive role of this poem is sought for the self-evaluation of the poet and his choice of creative direction.

Amelia Licheva (University of Sofia)
The Poem Speaks out for Us
We start off with Martin Heidegger's idea of the existence of the so called poets of poets who deal with defining the figure of the poet, with the poet's mission in the mundane world as well as with the meaning of poetry and the poetical in principle. Heidegger identifies Hölderlin as a poet of the above kind, this text, however goes deeper and adds up the names of Pindar, Rilke, as well as those of the two poets who have become the object of writing – Josif Brodsky and Ocatvio Paz. All of them are "difficult", intellectual poets, while the last two are among the authors whose names have been turned into symbols and who personify the dominant language concepts of the 20th century, namely the conviction that language has a commanding character of prohibition and permission (i.e. its fascist nature that Roland Barthes emphatically discusses); that it speaks to us, manages and controls us. To Brodsky and Paz language is a kind of a living organism and the poet is its tool; poems that support these theses are analyzed in the main part of this text.

Galin Tihanov (Queen Mary University of London)
Framing Semantic Paleontology: The 1930s and Beyond
The presence of semantic paleontology in Soviet literary and cultural theory and its wider relevance for the ideological debates of the 1930s have never before been examined systematically. I attempt such an examination in the present article. At the outset, I outline the foundations of semantic paleontology and its interventions in the study of literature during the 1930s; as a next step, the analysis focuses on the principal methodological distinctions which semantic paleontology sought to draw in order to assert its own identity vis-à-vis other trends. Subsequent sections explore the significance of semantic paleontology for the 1930s polemics on the boundaries of modernity and weigh its impact on cultural and literary theory. As will become evident, this impact did not follow the channels of official recognition, yet it persisted into the early 1980s, at times paradoxically reinforced by the criticism which semantic paleontology attracted.

Ivan Mladenov (Institute for Literature, BAS)
Pragmatism and Literary Analysis
The problem undertaken in this article is whether the pragmatist method, which is one of the most complicated in philosophy, could be employed for the purposes of the literary analysis? The most expected answer is that "it could", under the conditions of sincere and honest submission. Further, to be sincere and honest any analysis must be relevant and provable for the entirety of the work,

not for some parts of it only. In the present article the method is examined for individual poems, while for a big narrative, its relevance has already been proven.

Dobromir Grigorov (Institute for Literature, BAS)
How to think the Literary History between Evolution and Sociology (1920–1935). Roman Jakobson, Vilém Mathesius, Jan Mukařovský
The ways of re-thinking of positivist literary history in the papers of Prague school have been observed as two different sources of influence. The paper shows possible disparities between various influences on the idea of the literary history, which aren't related in terms of confrontation but of communication – the formalist concept of literary evolution (R. Jakobson's main point) and sociological statics and dynamics (Mathesius and Mukařovský's point of view). The consensus between statics and dynamics as main procedure of the sociological analysis has been related to the genealogy of Prague linguistic circle as basic ethic principle establishing overall behavior of the school.

Kalina Zahova (Institute for Literature, BAS)
Perspectives towards Reception
The paper presents a few various points of view towards the problem of reception, which are still provocative and productive in the intellectual field. Firstly, reception is considered from the point of view of the medium through which it is realized. Secondly, reception is viewed in terms of the environment in which it is functioning. Thirdly, reception is seen from the standpoint of the subject – recipient.

Todor Hristov (University of Sofia)
Theoretical Entities
The point of the paper is to offer an account of the institutional definitions of literary theory. The principal object of discussion is the situation or, perhaps, the situatedness of theory in present-day university curricula. Building on the analysis of this situation, I am offering an explanation of the institutionalization of theory able to do justice to both the rationality and the shortcomings of the recent debates on post-theory.

Istvan Granitz (Institute for Literary Studies at Hungarian Academy of Sciences)
About the Problem of Accuracy in Literary Studies
In the focus of attention are the literary conceptions and schools during the 20th century, whose distinctive feature is the pursuit of the transformation of literary studies into a strictly scientific discipline. It is explained how and why the act of reception, which is the basis of the social existence of the literary works is opposed to the attempts at creating a formalized scientific theory which would contain independent and permanent markers of artistic value.

Stoyan Atanassov (University of Sofia)
Tzvetan Todorov: Morals vs Moralism
A man's moral life takes on three general attitudes: goodness, morals and moralism. In their essence, those attitudes consist in doing good without speaking about it (goodness), doing good and saying it (morals), and speaking about goodness without doing good (moralism). What sheds light on the moral attitude are its relations to justice, politics, love. Examples of the effects of moralism are seen in the political life of the French society and of international communities.

Angel Angelov (South-West University; Institute for Literature)
Eduard Said: The Critical Adherence towards Erich Auerbach
Said's attitude towards the significant names of the German Romance philology, and especially towards Erich Auerbach, is one of an invariable critical adherence.
The article analyses the influence Erich Auerbach's writings exercise on Eduard Said's thinking and work, but also the transformation of Auerbach's conception or some particular ideas Said realized.

Yani Milchakov (University of Shoumen; UNIBIT-Sofia)
Text and Value: Polish Literary Axiology in the 20–21th Century
"The principal dilemma, which social sciences and theory of literature in particular have been trying cope with during the last hundred years, can be characterized as a discrepancy between value and analytical approaches to the social object". This quotation of Slovak scientist František Miko may serve as an introduction to the present paper. Thanks to the aesthetics of Roman Ingarden the problem of literary valuation was raised in the theoretical reflection of Poland, based on an integral axiological treatment of the literary communication.

Moris Fadel (New Bulgarian University)
Art and Evil
The article is engaged with the problem of the value of art in Konstantin Pavlov's poetry. In the works of the poet it analyzes the radical criticism of the belief in the significance of artistry. Konstantin Pavlov deprives the art of its merit. However, this gesture evokes the question about the status of his works. Do they belong to the sphere of art? If it is so, then they confirm what is criticized by them. The article leaves this question open. However, from its answer depends not only the meaning of Konstantin Pavlov's legacy, but also the meaning of the contemporary Bulgarian literature, because the poet is considered as one of its founders.

Rositsa Dimcheva (University of Sofia)
The Crucial Instance of the Spirit. Ivan Radoev's Play "The Cannibal Female"
The article is dedicated to the largest work of the play-writer-innovator Ivan Radoev – one of the biggest initiators of the struggle for spiritual liberty in Bulgaria during the second half of the 20th century. The social-philosophy diagnosis of the totalitarism and the tribute of the writer for the progress of the Bulgarian theater are analyzed in the play and that relates it to the theater of the French absurdists.

Enyo Stoyanov (University of Sofia)
The Ethical Dimensions of Art between Badiou and Deleuze
The article focuses on the contrast between two contemporary philosophical projects that attempt to provide art (and literature) with ethical significance. At first the text discusses Alain Badiou's project which claims to have afforded art with authentic ethical relevance, but this relevance never goes beyond its own field. Therefore the article moves towards the thought of Badiou's main philosophical rival, Gilles Deleuze, where it seems to find a better potential for articulating an ethical dimension, proper to art.

Miryana Yanakieva (Institute for Literature, BAS)
Literature and Ethics
By leaving of the idea of Wittgenstein that the sense of the world is outside the world, in the field of the unspeakable, the article takes for its objective to think about this kind of experience, which the communication with literature gives us, and which makes us capable of perceiving realities

that usually seem inaccessible to language. This type of experience offers us a new perception of the world, and, in this sense, it is an aesthetic one. But as far as this experience can provoke a deep change of our attitude to the world, it could be defined also as ethical.

Yonka Naydenova (Institute for Literature, BAS)
Comparative Literary Studies and Translation (The Cultural Existence of Translation)
The article tackles the topical problem of the cultural aspects of translation in relation to the latest research, studying translation as a cultural phenomenon, and the culture transfer theory. It also deals with the relation between comparative literary studies and translation, in connection with the interplay between language, translation (text) and culture. The emphasis is laid on words determined by a cultural context, namely *realia* and their role in the language of translation, respectively the possibilities for their translation and acceptance in a new environment. The article raises the question if the functioning of *realia* as a national-cultural specificity, but also as a transfer of cultural values, can also be analyzed and summarized by the interplay between Bulgarian and Hungarian culture.

Lilyana Minkova (Institute for Literature, BAS)
Getting Started with the Cultural and Literary Relations between Bulgaria and Croatia and Slovenia (The Trips of Constantine Petkovich)
Constantine Petkovich is one of the most erudite figures of Bulgarian National Revival. In 1852, he traveled across the Slav lands. In Croatia and Slovenia, he contacted many prominent workers in the fields of science and culture. In Croatia, the writer visited Yosifina Turnogradska and translated her short novel "Boris, the First Christian Tsar of Bulgarians". He published it in 1853 in "Tsagiradski Vestnik" ("Tsarigrad Newspaper") and provided with an extensive preface.

Radoslava Ilcheva (Institute for Literature, BAS)
Monumental Plots of Russian Culture
The study highlights the plots of the contemporary Russian Culture, focusing on memorial monuments that visualize prominent historical personalities. Numerous factual materials sustain the idea that the main and most common plots stem from the first monument in Russia – the renowned statute of King Peter the Great riding a horse in St. Petersburg (1782) that became famous owing to the *Bronze Horseman* poem by Pushkin. However they have also been inspired, supported and confirmed by the XVIII – XX century Russian literature.
While the literary references form a *prototype* for the monumental sculpture in Russia, the *Bronze Horseman* has been widely valued as an *archetype* compared to the anthropomorphic memorial monuments.

Georgi Tsankov (Institute for Literature, BAS)
Bulgarian Reincarnations of Chateaubriand
The article traces the reception of François-René de Chateaubriand in Bulgaria. It proves Chateaubriand's influence on the great Bulgarian poet Petko Rachev Slaveikov, who translated the songs from the novelette "Les Aventures du dernier Abencérage". The Bishop of Skopje Teodosii, who translated and published the poem in prose "The Martyrs or the Victory of the Christian Religion" in 1900, has contributed greatly for the reception. Led by the lofty mission of the translator, he translated the 24 books of the original work and prepared many explanatory notes. In 1995 Lilia Staleva's translation of the great treatise "The Genius of Christianity" came out in the "Castalia" library of the "Lik" Publishing House.

Emilia Staycheva (University of Sofia)
Lenau's Portraits in Pencho Slaveikov's and Teodor Trayanov's Lyrics in Intertextual Dialogue
This paper analyses Pencho Slaveikov's poem "Uspokoeniya" and Teodor Trayanov's poem "The Madman's Chariot". Both poems are dedicated to the Austrian poet Nikolaus Lenau (1802–1850). The intertextual approach of interpreting suggests affinities and differences between Slaveikov's and Trayanov's poems. It helps to insert the two Bulgarian poems in the history of literature highlighting Lenau's presence in the emergence and further growth of Bulgarian Modernism. Lenau's productive reception indicates, due to the monistic character of this literature, the crossing of borders as an example of the assertion of Bulgarian literary phenomena in a European context.

Roumiana Stancheva (University of Sofia)
Disguising Political Satire as a Fairytale in Verse
From a comparative perspective, such an aesthetic transformation is based on a similar political context with censorship and restrictions, as well as similar patterns of creative thought in different writers. This text analyzes poems by the authors Konstantin Pavlov (Bulgaria), Marin Sorescu (Romania), Jacques Prévert (France) and Marcelijus Matinaitis (Lithuania). The simple form of a fairy tale, in the Modernist context, serves as an unusual cloak, concealing critical messages and political double entendres, thus allowing them to get past censorship and get published.

Dina Mancheva (University of Sofia)
Folk Stories in Francophone and Slavic Symbolist Drama
The paper examines the principles of the interpretation and structuration of folk stories in the Francophone and the Slavic symbolist drama (Russian, Polish, Bulgarian) in order to identify their typological resemblances and their original features. The new scenical and structural methods introduces by the Slavic authors reveal the aesthetic development of symbolism and put it closer to the experimental avant-garde investigations in the 20th century.

Radosvet Kolarov (Institute for Literature, BAS)
The Creator of Harmony or How and Why the Wheels Sing?
In Yovkov's short story 'The Song of the Wheels' the ringing of the wheels does not exhaust its effect with the free and practically uninterested admiration which it excites all by itself; it turns into an over-pragmatized sign of love. But the idea of the story does not end thereon. This is love not only among people but the universal love, universal harmony which is the hidden message of the short story, sounding from deep within. It's as if the melody of the wheels is activating, serves as a measure, is hitting the tuning fork of this melody which fills with harmonic vibrations the artistic world of the story.
In this connection it is interesting to note the way in which the writer constructs his comparisons. The comparison in a narrow sense of the term – the *comparatio*, as a rule does not have a visible presence in the world of a work, it manifests itself in the figurative plane of the speech act. In 'The Song of the Wheels' the comparisons leave the figurative plane of the speech act and enter the referential world of the story, they turn into a juxtaposition and interaction of visible objects. The love and harmony in the story also acquire the following strange expression: the world of "The Song of the Wheels" is a world of equivalences, its elements respond and resound into one another, they mutually seek one another, interchange their places.

Cleo Protokhristova (University of Plovdiv)
"Winnie the Pooh" and "Fiesta": The Perspectives of Interconextual Reading
The paper suggests the parallel reading of "Winnie the Pooh" and "Fiesta" focused on the historical context of 1926 when they were both published. The main methodological principle is the relation

between text, context, and interpretation. The hypothesis that has been tested is that such a reading provides an alternative interpretative perspective – the two seemingly incompatible texts are brought into a dialogue which might elucidate layers of meaning that have been disregarded so far.

Nikolay Aretov (Institute for literature, BAS)
Two ironical travelogues: Asen Christophorov and Jerome K. Jerome
Asen Christophorov (1910–1970) was a significant writer of extraordinary destiny. After graduating from Robert College (Istanbul) in 1931 and London's School of Economics in 1934 he came back to Bulgaria and became professor in economics. His debut in literature was the autobiographical book *Sketches from London* (1945) which has enjoyed remarkable success. Several years later Christophorov was fired from the University, and then investigated for espionage and sent to the labour camp in Belene. By the end of his life he was forbidden to return to his academic pursuits, but in the mid 50's he began to publish translations, literary works with a strong autobiographical element, books on local history and more.
Jerome K. Jerome's *Three Men in a Boat (To Say nothing of the Dog)* was among Christophorov's translations from English. The Bulgarian edition was published in 1964. The previous year Christophorov published his own travelogue *Tree man with a donkey in Rila* (1963). Comparing these two obviously similar books, the paper claims that the Bulgarian travelogue was not a mere variation of the popular masterpiece; Christophorov's book was even opposed to it, in some aspects. The Bulgarian author had managed to extract the model of the famous British book, to adopt it to Bulgarian social environment and landscape and to direct his irony to different objects.

Blagovest Zlatanov (University of Sofia)
The Disappearance of the People from the Geo Milev's poem "September"
The paper defies the prevalent interpretations of the poem "September" (1924) by the Bulgarian expressionist author Geo Milev (1895–1925). Starting with the simple observation that the lexeme "people" disappears after the fifth part of the poem, the paper traces the development of this stunning and paradoxical image and the clash with its antagonistic image in the parts 1, 3, 5 highlighting the peculiar poetic techniques and linguistic means applied in the poem.

Iren Alexandrova (University of Sofia)
Vaptzarov and Dostoevsky: "Man in the new age"
This paper proposes some new interpretations of the poetry (works of poetry) of N.Y. Vaptzarov. Some overlapping themes have become evident between Dostoyevsky and Vaptzarov. It is a conceptual collision between the two texts that ultimately denotes a clash of two entire worlds. The transformation of decisions, the entirely different concept found in Vaptzarov's work can be seen as a polemic against one of the most important novels of the 19th century. We are being introduced to a new world-view, a new philosophy of man, faith and connection with the earth. The methodology reconstructs some ideas by following in palimpsest traces, different from the usual intertextuality. The new approach, the new point of view holds out unexpected results.

S. A. Kibalnik (Insitute for Russian Literature at the Russian Academy of Sciences)
Gayto Gazdanov and James Joyce
The present study is devoted to the James Joyce' reception by his contemporary Russian émigré writers of the 1920s. It deals with the text of a well-known novel by one of the best Russian writers belonging to a junior generation of the first Russian emigration Gayto Gazdanov (1903–1971) "An Evening at Claire" (1930). At the very beginning of this novel a narrator walking through Paris in the night time sees in a photo shop-window "the famous writer's face". It is shown in the article that it is a face of James Joyce. This detail appears to be very significant in the novel. Like

James Joyce's "Ulysses", Gazdanov's "An Evening at Claire" has a concealed mythological meaning referring first of all to Homer's epic poems.

Andrey Tashev (Institute for literature, BAS)
The Faces of the Sea in Matvey Valev's Prose
This article introduces the first complete representation of the sea in the Bulgarian prose. This representation is found in the late works of Matvey Valev. For proving the main thesis, the article uses Charles Peirce's phaneroscopy, or doctrine of categories. The analysis shows that the sea in Matvey Valev's artistic world takes part in relations, corresponding to the three categories in Peirce – Firstness, Secondness, and Thirdness.

Bisera Dakova (Institute for literature, BAS)
Readers and Reading Matters in the Novel "Tobacco" by Dimitar Dimov
Following seemingly a peripheral but in fact essential theme in the narrative by D. Dimov – about the reader characters and the patterns of reading, generated by them– this study tends to identify the various acts of reading, which leaded to unexpected proximity and projections between the separate characters, as well as their radical distinction from the reality or, vice versa, the effect of flattening and depersonalization through the reading.
A several patterns of reading, marked in Dimov's novel, has been analyzed here: the ritual of outdoors reading; the reading-conspiracy which proves a political identity; the reading as ideological diversification; the reading as a luxury habit, a sign of an intellectual and living standard; the marginal reading of scientific literature; the reading of conjecture and legislative nature; and the latest – the reading of crime novels which, like a narcotic, dulls the consciousness of the tremendous change in the political reality.

Elka Dimitrova (Institute for literature, BAS)
Modernism and Emotion (A Few Theses)
This text focuses on the effort to accept Modernism as an event of much wider scale than the chronologically limited fact in European and American culture of the late 19th – early 20th century. The fundamental thesis is that certain emotional and psychological attitudes could also be recognized as signs of a modernist text – apart from the conceptualist features (philosophical, aesthetical, poetical). The main approach is based on empathy: try to read Modernism as if you are a modernist.

Marie Vrinat-Nikolov (INALCO-Paris)
"Why are We such as We are?" The Tension "Oriental (Balkan)/European" in Bulgarian Literature (20th Century)
The present text aims at analyzing the ambivalent relationship to the "alien" as it is to be found in the Bulgarian literature with an emphasis on the 20th century. This polyvalent "alien" differs, depending on the historical turns and dominating ideologies – it could be embodied either in the individuality of a sly Byzantine, a traitor Greek, a barbarous Turk, a Western decadent and enemy or, on the contrary, in the generalized personality of modern Europe, which life-style is emulated by the culturally rich East, or Russia – the saviour, or the "Soviet brother" etc. In the years between 1960 and 1980, known for their nationalism and the cut off from the outside world, the so called "native Bulgarianism" had been opposed to the convicted and "dangerous" cosmopolitism. From the beginning of the 21 century another, opposite process arises – the restoration of the dialogue between the Bulgarian and the European, which aspires at re-creating of a Homo Europeanicus.

Anna Nasiłowska (Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences)
Czesław Miłosz, Difficult Polishness
Czesław Miłosz (Nobel Prize in Literature, 1980) returned from exile to Poland after the system change. His poetry and essays, his life and ideas are in Poland not only a matter of critical comments in the field of literary studies; his standpoint is commented numerous times by politicians and on the internet in a very emotional way. Milosz writings are at the center of contemporary political discussions on modern national identity. In his writings he developed his idea of Polishness as successor of Grand Duchy of Lithuania, in contrast with the nationalistic idea. He supported an old multietnical tradition and created an influential idea of "open Polishness".

Hristo Manolakev (University of Veliko Turnovo)
Ideology and Lirerature: A. Herzen's Novel "Who is to Blame?"
The article studies the novel of A. Herzen "Who is to Blame?", rethinking the semantics of its intertextual connections to some of the emblematic heroes of 19th century Russian literature, such as A.Griboedov's Chackij, A. Pushkin's Onegin, M. Lermontov's Pechorin.

Nikolay Chernokozhev (University of Sofia)
There, on/in the Balkan. A Kaleidoscopic Image, Taken by a Novel
The text presents and comments on a short fragment from Hermann Goedsche's novel "Sevastopol". The fragment is significant both in terms of the subject to be discussed – what the subject of a relatively closed (literally and metaphorically) part actually is, and from a poetological perspective – how the narrative is structured, and how the individual narrations are built etc.
Most important, however, is the nature of portraying the Balkans as an exotic place, part of the world, which is and isn't European as it is studied, experienced and understood by two Europeans

Anna Alexieva (Institute for literature, BAS)
(Anti)Romanticisms' Replica about/by Bulgarian National Revival
The article analyzes a number of reflections on the problem of the Romanticism in the Bulgarian National Revival period, dating from the late 19th century to the present, in the field of literary history. Two mainstream positions could be outlined. The first one propagandizes, that the Bulgarian literature is commensurable with other European literatures, and that is why Romanticism is smoothly accepted as a stylistic formation, characteristic for Bulgarian context as well. The second mainstream theory approach insists on the specificity of the national development, and that is the reason why here the thinking of the Bulgarian literary-historical process in universal cultural typologies is impossible, as is the attempt to differentiate the Romanticism as a movement in the Bulgarian literature.

Nedka Kapralova (Institute for literature, BAS)
Biblical Anthropogenic Myths: Symmetry and Inversion
The fundamental text canon of the Christian culture – the Bible – begins with two anthropogenic myths which can be defined, by a careful analysis, as symmetric and inversive, according to their structure and semantics. The first one postulates the equality of man and woman created in God's image and likeness, in order to rule over all the earth. The second one, on the contrary, enacts the men's domination over women – a position which became the basis of patriarchal cultural model for dozens of centuries.

Milena Kirova (University of Sofia)
Matriarchy and Its Fathers: Marxism, Evolutionary Anthropology and "The Woman Question" during the Second Half of the 19th Century
In 1880 Karl Marx happened to read Lewis Henry Morgan's *Ancient Society*. He copied, paraphrased and made additions of his own to Morgan's observations and statements in a notebook, presumably with the intention to continue working on these issues later. Engels discovered this notebook in his friends archive only after his death in 1883, and gradually became more and more attached to the idea of working on the accrued material. Soon – in less than three months – *The Origin of the Family, Private Property and the State* appears. Engels' book articulates in its completeness the theory of the "Historical matriarchy", i.e. the idea that a matriarchal type of society preceded historically the patriarchal one. The paper outlines the basic features of this theory, points out its efficiencies and deficiencies, illustrating the conclusions with examples and quotations from the already mentioned books of Morgan and Engels, as well as from J. J. Bachofen's *Das Mutterrecht* and August Bebel's *Woman Under Socialism*. The Evolutionary theory of the matriarchy is critically analyzed in the context of its later development in anthropology and the social sciences of the 20th century.

Petya Abrasheva
Metaphorical Uses of Illness in "Doomed Souls" by Dimitar Dimov and "The Magic Mountain" by Thomas Mann
The text juxtaposes two representative novels in Bulgarian and Western European literary tradition – "Doomed Souls" by Dimitar Dimov and "The Magic Mountain" by Thomas Mann – tracing the similarities and differences as to the metaphorical uses of illness in the two works. The theoretical basis of the study is taken from Susan Sontag's book "Illness as Metaphor" where the author examines two kinds of metaphorical use of illness – tuberculosis, which is regarded as a kind of spiritual illness and cancer, which is viewed mainly as an illness connected to the body. Taking into account this division, the text makes a survey of the different manifestations of illness in the two novels. Illness in "Doomed Souls" is mainly examined as a variation of the metaphorical uses of cancer while in "The Magic Mountain" it is strictly bound with the metaphorical uses of tuberculosis. Nevertheless, what unites both novels, according to the current text, is the complex and sophisticated understanding of their authors about illness as a productive way for penetration into the secrets of human nature and peculiarities.

Rositsa Chernokozheva (Institute for literature, BAS)
The Humor in Bulgarian Literature for Children – Psychoanalytic Observations
The article analyses poems from the classical period of the Bulgarian literature for children. The starting point is the work of Sigmund Freud "Wit and its relation to the unconscious" and "The humor". The genesis of the humorous enjoyment is been studied, and also the comic quality of the situations, how the humorous effect is born. What makes the child funny in the eyes of the adult? The psychoanalytic observations are an attempt to give an answer to these questions.

Sirma Danova (University of Sofia)
On the Isle of the Blessed: Readings from the End of the Century
The subject of this paper is the reception of the book *On the Isle of the Blessed* (1910) by Pencho Slaveikov (1866–1912) in the last decade of the 20th century. The paper focuses on expanded allegories of the present projected by some interpretations during the 90s in the book of Slaveikov. Others are shown as preferring to read it through the key concepts of the 90s: Self, Otherness, Identity, Discourse and Event. In this context, I assume that during the decade *On the Isle of the Blessed* finally leaves the periphery of the canon which it inhabited before.

Vihren Chernokozhev (Institute for literature, BAS)
Despite the Socialist Realism. Notes on Asen Hristoforov's Novel Matsakurtsi (*Vutzidey*)
The article examines the novel of the Bulgarian economist and writer Asen Hristoforov (1910–1970) *Matsakurtsi* (1958) not only as literature, ideologically alternative to the socialist realism imposed in Bulgaria, but also as a literature undermining the very attitude of mind specific to the communist era.
A parallel reading of the author's handwritten copy and the first edition of the novel reveals the censorial control by the state institutions over speech. The force of opposition and the passion of the novel is directed to the enforced collectivization of land. The major problem though is not just the collectivization of land in a Soviet manner, but the enforced collectivization of human consciousness, the collectivization of thinking, the fear enslaving rationality. And as a final result – the depersonalization of the individual.

Anisava Miltenova (Institute for literature, BAS)
Optics of the Excerpts: "In Gratitude to God" by Basil the Great in the Old Bulgarian Literature
The so-called florilegia take a major place in both Byzantine and Slavic monastic miscellanies, especially of those related to the Holy Mount of Athos. These anthologies include excerpts which favor the spiritual perfection of the Christian – from the Bible, from the writings of the Holy Fathers and ancient authors – as well as wise phrases and apophtegms combined with short exegetical texts with instructions and recommendations. The author is analyzing a short text included in florilegia entitled "In Gratitude to God". It is an excerpt from Life of St. Julitta (Εἰς τὴν μάρτυρα Ἰουλίτταν, In martirem Iulittam, CPG 2849, PG 31, 244 A 15–244 D 5). Two Bulgarian translations of 10th century have been established. The second translation becomes a base for a new edition in 14th century, and it has been compared with a Greek source. Thus "In Gratitude to God" is a significant part of the text transmission of the florilegia in the Balkans for several centuries: their contents are generally reflected in one small excerpt.

Regina Koycheva (Institute for literature, BAS)
Paradise According to the Old Bulgarian Hymnography
The article answers the question what we learn about paradise from the original (not translated) Old Bulgarian hymnography from the 9th and 10th centuries. The specificity of this question requires two methods of investigation to be combined – a philological and a theological one. The information about paradise, extracted inductively from the Old Bulgarian chants, is juxtaposed with several theological theories and opinions about paradise.

Elena Tomova (Institute for literature, BAS)
The Prolog Vitae of the Turnovo Saints in the 14th-17th-Century Serbian Manuscript Tradition
The article presents the results of the author's archaeographic work at the Serbian archives and summarizes some features of the history of the prolog vitae of SS. Petka of Turnovo, John of Rila, and Hilarion of Muglen in the old Serbian literature of the 14th-17th centuries. The observations offered are part of the broader theme of the cult to the four saints in the culture of the Eastern Orthodoxy.

Bojana Philipova (University of Sofia)
"I, I and I. I" – the German Idealism and the Author's Presences in "Scylla and Charybdis"
The starting point for the analysis are Stephen Dedalus' words "I, I and I. I" pronounced in the 9th episode of *Ulysses* during the discussion in the National library of Ireland. Here I suggest a reading of these words in an idealist perspective, clearly expressed in the first person and in the structure of the remark. Through the model of the idealist Absolute as a synthesis of the absolute subject and

absolute object, I examine the presence of Joyce's arranging mind in the personalities of Stephen and Bloom.

Marieta Girginova (Institute for literature, BAS)
Modernism's Plays in the Dramatic Visions of Boyan Danovsky
Dramatic visions by B.Danovsky are the subject of this article; they have been published between 1922 and 1928 in the "Hyperion" magazine, along with critical essays that appeared in magazines up to 1930. Danovsky's experimental dramatic works are put in the context of an increasing interest towards mysticism and occult practices, theosophy and esoterics in Bulgaria on one hand, and on the other are scrutinized in the context of avant-garde experimentation and pursuits of the "Vezni" magazine and the Geo Milev's essays on the surreal and universal nature of the soul. The soul, the fire, the burning and burning out are the key concepts of the Danovsky's philosophy, which are representations of things and phenomena transforming into a new essence, and – therefore – crossing boundaries between the Seen and the Unseen.
Visions in his dramatic works are interpreted by their multifunctionality and can be therefore understood as a genre's marker, thematic focal point and as a conceptual essence of the fictional message of the text.

Lyudmila Malinova (Institute for literature, BAS)
Unpublished Letters of Elissaveta Bagryana to Dora Gabe
The text presents unpublished until now letters of Elissaveta Bagryana to Dora Gabe for the period from 1948 to 1968. They have become friends, though their affection has cooled down during different periods of their life. In the base of their relationship is their love to one and the same men, to whom they have devoted their best verses. They have managed to overcome the difficulties in their friendship, because both are connected by their love of poetry and life. These letters and postcards of Bagryana have been sent from Paris, Berlin, Rome, Rio de Janeiro, Moscow, etc. They show her passion for travel and are part of her biography.

Georgi Gospodinov (Institute for literature, BAS)
Other Cities, Other Stories
The text suggests a double reading of the famous novel "The Women of Warsaw" by Georgi Markov. Read by a contemporary reader, outside the ideological context of its time, the novel sounds like a parable about the saving and destroying power of exchanged stories. Thus the book follows the archetypal models of Arabian Nights, Boccaccio's Decameron, Chaucer, etc. The other reading, through the context of the 1960s Bulgaria when the book came out, adds a 'double game' with the literary and ideological status quo. At first sight, the novel manages, chameleon-like to find place in the socialist canon with the theme "young scholar goes among the people". A consciously chosen strategy by which, later, the socialist canon is blown up from inside. Confronting two 'positive' characters, the narrative ends with the suicide of the elder one who couldn't bear the stories of the younger. This is a novel about the world that has been denied to us. About the awareness that we are doomed to spend our life at the horrible Djendem bair (Hell hill) while the other world (where we are not meant to be), that Warsaw of the desire, is forever inaccessible. A novel about the complicated relations between ideology, metaphysics and geography.

Magda Karabelova (Institute for literature, BAS)
Ibis: the Secret Knowledge in the Garden of Sciences
The last 10–15 years the Bulgarian publishing market has been marked by frantic publishing of alternative literature. This fact could be explained by the lack of ideological censorship, as well as by the lack of totalitarian dictation. Likewise, many people are interested in the alternative

versions of the Christianity, the heresies, the secret Gospels, etc. The essential thing, which we should take into consideration in this situation, is the civilization reflex and the application of the oldest and fundamental rule in science: people learn things when they argue; we accumulate or reject knowledge according to dialectical principle. This is what happens with these alternative monographs that, in one case, support differing hypotheses, and, in another case – hypotheses that complement each other. The method does not work successfully only in the cases when we reject a theory a priori, without discussing it and without putting forward contra-arguments.

Справки за авторите

Дарин Тенев (д-р) е асистент по теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски". Преподава също и в ПУ „Паисий Хилендарски". Директор е на Института за критически социални изследвания. Интересите му са в областта на фикцията, литературния образ и модернистичната литература.

Александър Панов е доктор на науките, доцент в направление „Теория на литературата" в Института за литература при БАН. Научните му интереси са в областта на жанровата теория, историческата поетика, методологията на литературознанието и литературната антропология. Автор на книгите „Теория на литературата" (2000), „Културни проблеми на българското литературно развитие" (2004), както и на голям брой статии и студии и на учебници за средното образование. Най-новата му публикация е двутомното изследване „Поезията на Христо Ботев" (2012), в което се предлага изцяло нов подход към стихотворенията на Христо Ботев.

Тереса Добжинска е професор по литература. Ръководи катедра на Департамента по теоретична поетика в Института за литературни изследвания към Полската академия на науките. Преподава литературна теория във Варшавската театрална академия. Главните ѝ научни интереси са в областта на поетиката, стилистиката и стихознанието, както и на теорията на текста и дискурса. Публикувала е 7 монографии, около 80 статии, съставител е на 10 научни сборника. Автор е на следните книги: *Delimitacja tekstu literackiego* (1974), (with Z. Korpczyńska) *Tonizm* (1979), *Metafora* (1984), *Tekst. Próba syntezy* (1993), *Mówiąc przenośnie… Studia o metaforze* (1994), *Tekst – styl – poetyka* (2003), (with Z. Korpczyńska and L. Pszczołowska) *Znaczenie wyboru formy wiersza* (2007); her most recent book is *Od słowa do sensu. Studia o metaforze* (под печат).

Дечка Чавдарова е доктор на науките и професор по руска литература в ШУ „Епископ Константин Преславски". Научни интереси: интертекстуалността в руската литература, развитието на определени теми в руската литература (четящият герой, професиите на персонажите, парите, храната/трапезата), концепти на националната менталност в руската литература.

Александър Генадиевич Степанов е доцент в катедрата по теория на литературата на Тверския университет. Автор на редица статии, в които се анализират смислообразуващите механизми в стихотворения на Й. Бродски. Темата на докторската му дисертация е „Семантизация на поетическата форма в поезията на Й. Бродски". Публикувал е и голям брой статии по различни въпроси на поетиката, теорията и историята на литературата.

Елена Азманова-Рударска – гл.ас. д-р при ЮЗУ „Неофит Рилски", Благоевград. Преподава Нова и Съвременна българска литература към катедра „Литература" на Филологическия факултет. Автор на „Мемоаристичната литература след Освобождението – фигури на автора" (2010), съавтор в „Неканоничната българска литература. Част 2" (2010) с главите *Иван Грозев. Скритата литература и Владимир Мусаков*. Публикувани студии, статии и рецензии в научни сборници и литературна периодика. Научни интереси в областта на мемоаристиката, лириката и религиозно-мистичната литература.

Галина Георгиева е главен асистент в Института за литература на БАН. През 2006 защитава докторска дисертация на тема „Идеологическо моделиране и лирика през 20-те и 30-те години на XX век в Русия". Работила е като хоноруван преподавател по Нова руска литература към катедра Руска литература, СУ „Св. Климент Охридски". Автор е на редица текстове в научната и културната периодика – сп. *Алтера Академика*, сп. *Литературна мисъл*, в. *Култура*, в. *Литературен вестник*, www.liternet.bg. Интересите ѝ са свързани със социалните измерения на литературата и (изкуството като цяло), с полето на идеологията, с киното.

Александра Антонова е доктор по филология, главен асистент в Института за литература към БАН. През 2009г. защитава докторска дисертация на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик", а през 2011г. издава едноименна монография върху творчеството на писателя. Автор е на редица публикации върху творчеството на Чавдар Мутафов, пише върху предметното изображение у Димитър Димов, Никола Вапцаров, Светослав Минков. Изследователските ѝ интереси са насочени към естетическите явления в българската литература между двете световни войни, към особеностите на българския авангардизъм и предметизъм. Във фокуса ѝ попада и преходът от символизъм към експресионизъм, диаболизъм и предметно-градска поезия у маргинални за символизма поети.

Калин Михайлов е доктор, доцент по история на западноевропейската литература в СУ „Св. Климент Охридски". Литературовед, есеист и поет, той е автор на книгите „Стихотворения" (1991), „Тихи триове" (1998), „Мориак и Бернанос – два романни свята между насилието и любовта" (2006), „Пролята за теб. Стихотворения и фрагменти" (2007), „Християнство и идентичност. Пътуване към себе си в света на литературата и културата" (2007), „Mauriac et Bernanos. Deux mondes romanesques entre la violence et l'amour" (2011). Специализирал е по темата „Вяра и литература" във Фрибур, Швейцария (1993–1994), с подкрепата на Фондация „Кацаров", и в Пасау, Германия (2002–2003). Член-съосновател на „Академичния кръг по сравнително литературознание" (CALIC-ACCL).

Пламен Антов е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Автор е на монографичните изследвания „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика" (2009) и „Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно" (2010), както и на множество научно-критически статии и студии. Научните му интереси са в следните области, най-често интерферициращи помежду си: философия на Просвещението и българска възрожденска литература и култура; модерност и модернизъм; митология и антропология; литературата от втората половина на XX век.

Камен Михайлов е доц. д-р в Института за литература, БАН. Завършва българска филология и философия в СУ „Св. Климент Охридски", София. Работи със студенти от 1978 г. Кръгът от научните му интереси включва литературоведски, културологични и общоцивилизационни проблеми. Изследвания: Петко Славейков – поетически послания. 1827–2002. С., 2001; Текст и контекст у Ботев, електронен вариант, 2002. Съставител, редактор и автор на коментарите и представящите статии (съвм. със Ст. Михайлова) на т. I Епика и т. II Лирика от съчиненията на Пенчо Славейков.

Иван Христов е гл. ас. д-р в направление „Нова и съвременна българска литература" в Института за литература на БАН. Трудовете му са насочени към литературните кръгове, публикациите и полемиките на българския модернизъм в европейски контекст.

Автор е на книгата „Кръгът „Срелец“ и идеята за родното“ (2010), както и на редица статии по проблеми на българския литературен модърнизъм.

Панайот Карагьозов е професор в катедрата по славянски литератури на СУ „Св. Климент Охридски“. Той е защитил докторати по сравнително славянско литературознание в Карловия университет в Прага и в СУ. Автор е на книгите „Самосъзнание словесности“, „Някогашните славяни днес“, „Полската поезия между двете световни войни“, „Славянските светии мъченици“ и „Календари, мъченици и поети“. Преподава история на славянските литератури.

Дьорд Твердота (проф. д-р) завършва унгарска и руска филология в Будапещенския университет. Работил е в Института по литературознание към Унгарската академия на науките, бил е директор и на Център по унгаристика. Понастоящем е завеждащ катедрата по съвременна унгарска литература в Будапещенския университет „Лоранд Йотвьош“. Занимава се с унгарската литература през XX век и най-вече с творчеството на Атила Йожеф. Автор е на множество статии и книги.

Амелия Личева е доцент по теория на литературата в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Автор е на теоретичните книги „Истории на гласа“, „Теория на литературата“ (в съавторство), „Гласове и идентичности в българската поезия“, „Политики на днешното“, както и на стихосбирките „Око, втренчено в ухо“, „Втората Вавилонска библиотека“, „Азбуки“ и „Моите Европи“. Редактор е в „Литературен вестник“ и списание „Литературата“.

Галин Тиханов е George Steiner Professor по сравнително литературознание в Лондонския университет (Queen Mary College). Той е почетен председател на *Комитета по литературна теория* в *Международната асоциация за сравнително литературознание* и член на издателски бордове. Автор на две монографии върху българската литература: „Тъкувания: Текстове върху българската литература след Възраждането“ (1994) и „Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“: към културната биография на българския модернизъм“ (1998). Сред другите му публикации са следните заглавия“: *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time* (Oxford UP, 2000; Polish ed. 2010, Brazilian ed. 2012); *A Companion to the Works of Robert Musil* (co-edited with P. Payne and G. Bartram; 2007); *Gustav Shpet's Contribution to Philosophy and Cultural Theory* (ed.; 2009); *Critical Theory in Russia and the West* (co-edited with A. Renfrew; 2010); *Enlightenment Cosmopolitanism* (co-edited with D. Adams; 2011); *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond* (co-edited with E. Dobrenko; 2011). Понастоящем работи над книги върху употребата на романтическата традиция в европейската и американската култура и върху руската литературна и културна теория между двете войни, като продължават и заниманията му с въпросите на космополитизма, изгнанието и транснационализма.

Иван Младенов е доктор на науките, професор в Института за литература на БАН и в НБУ. Главните му интереси са към философията на Чарлс Пърс, на която е посветена книгата му *Conceptualizing Metaphors. On Charles Peirce's Marginalia* (Routledge, London, 2006), преведена на японски език. Основните му публикации обхващат широк спектър от изследователски области като семиотика, теории за мисленето, литературна теория и философия на науката. Най-новата му публикация е книгата „Отклонена литература. Прагматистки прочит“ (2011).

Добромир Григоров е преподавател в Катедрата по славянски литература в СУ „Св. Климент Охридски". Автор е на книгата „Милан Кундера и познанието на романа" (2001). Интересите му са в областта на бохемистиката, литературната историография и теория от XIX и XX в. Членува в международната редколегия на сп. Slavia; редактор (съосновател) е на електронното списание за хуманитаристика Littera et Lingua.

Калина Захова е доктор по Теория на литературата. Специализирала е в Австрия и Словакия. Преподавала е в Софийски Университет „Св. Климент Охридски" и Пловдивски Университет „Паисий Хилендарски". Работи като литературен сътрудник в Института за литература, Българска Академия на Науките, и като лектор в Университет „Адам Мицкевич", Познан, Полша.

Тодор Христов е доцент по теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски". Доктор по теория на литературата и по социология. Води курсове по критическа медийна теория, литературна теория, поетика, структурализъм и постструктурализъм. Автор е на четири книги и множество статии и студии. Основните му научни интереси са насочени към изследването на различните властови механизми, критическата теория и постколониалните изследвания.

Ищван Границ (доц. д-р) е дългогодишен сътрудник в Института по литературознание към Унгарската академия на науките. Научните му интереси са в областта на литературната история, езиковедската поетика и литературната история на Русия, където има множество публикации.

Стоян Атанасов е професор по френска литература в СУ „Св. Кл. Охридски". Изследванията му са главно в областта на Средновековието и Ренесанса. Преводач и коментатор на Цветан Тодоров. Най-новата му книга е „Цветан Тодоров. Аксиология на разума" (2011).

Ангел Валентинов Ангелов (проф. д.н.) е преподавател в катедрата по Културология в ЮЗУ „Неофит Рилски", Благоевград и е член на направлението по Теория на литературата, ИЛ-БАН. Автор е на книги и статии по история на европейската култура, сред които монографията „Историчност на визуалния образ" (2009).

Яни Милчаков (проф. д-р) е литературен теоретик и историк, българист, славист и балканист. Преподава в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски" и в Университета по библиотекознание и информационни технологии (София), водил е спецкурсове в СУ „Св. Климент Охридски" и НБУ. Защитава докторат в Ягелонския университет в Краков (Полша) през 1990 г., където преподава български език, литература и култура (1988–1991). Автор е на книгите „Стих и поезия" (1990), „Социология на литературата, език и политика" (2001), „Българска стихотворна култура XVII-XX век" (2006), „Социални полета на литературата" (2009), „Паралитературата: социология, текстология, медиатори" (2010 в съавт.) както и на многобройни публикации по теория на литературата, стихознание, литературна и медийна социология, история на българската литература, славистика и балканистика.
През 1992–1996 г. е посланик на България в Полша, през 1998–2001 – в Словакия и през 2001–2005 – в Сърбия и Черна гора.

Морис Фадел (доц. д-р) е преподавател в програмите на департамент „Нова българистика“ на Нов български университет. През периода 1998–2001 е докторант на доц. Рая Кунчева. Под нейното научно ръководство той защитава дисертацията „История и интерпретация във възгледите на Пол де Ман“, издадена като книга със заглавие „Пол де Ман: опити с невъзможното“ (2002). М. Фадел е автор също на книгата „Животното като литературна провокация: „анималистиката“ на Емилиян Станев“ (2010), както и на статии в научни сборници и на рецензии за книги в периодичния литературен печат.

Росица Димчева (доц. д-р) преподава теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ изследвания са върху теория на сатирата, теория на литературните родове, сравнителна история на литературната наука XVIII-XX век, Българско възраждане, българска сатира от втората половина на XX век (Р. Ралин, Е. Манов, И. Радоев, К. Павлов, Ст. Стратиев). Автор е на книгите „Проблеми на теорията на сатирата“ (1981), „Из историята на Просвещението в България и Гърция през XVIII и XIX век“ (1983), „Д-р Иван Селимински. Съчинения“ (1989), „Скокове през времето. Иван Радоев – духовен опит и творчество“ (1993).

Еньо Стоянов е завършил Българска филология и литературознание в СУ „Св. Климент Охридски“ и магистратура „Философия и литература“ в Университета на Уорик, Великобритания. От 2008 г. е асистент по литературна теория в СУ. Изследванията му са свързани с литературна теория, критическа теория и философия на изкуството.

Миряна Янакиева (доц. д-р) работи в Института за литература на БАН. Научните ѝ интереси са в областите: съвременна литературна теория, отношение знак-смисъл, литература и истина, междутекстовост, интерпретация. Публикациите ѝ са по различни проблеми на литературната теория и българската литература. Сред тях са книгите „Теория на литературата. От Платон до постмодернизма“ (в съавторство) (2005, 2007) и „От родния кът до гроба. Пенчо Славейков – „Сън за щастие“ (2011).

Йонка Найденова завършва унгарска филология в Будапещенския университет. Доцент доктор на науките в Института за литература при БАН и преподавател в СУ„Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в областта на унгарско-българските литературни и културни връзки, на унгарската литература и нейната рецепция и превод. Автор е на осем книги, между които „Унгарската художествена литература и възприемането ѝ в България (1878–1944) – 1990, „Панорама на унгарската литература“ (1995, 2002) и „Унгаристични пространства“ (2008).

Лиляна Тодорова Минкова (проф.) е работила в СУ „Св. Кл. Охридски“ и в Института за литература при БАН. Научните ѝ интереси са в областите: Литературата и културата на Българското възраждане, Теория и история на превода. Автор е на книгите „О. М. Бодянски и Българското възраждане“ (1978), „Български възрожденци в Русия“ (2005) и „Ръкопис на Константин Миладинов в архива на Измаил Срезневски“ (2009; съавтор: Лучия Антонова-Василева). Публикувала е в специализирания печат статии за Любен Каравелов, И. Г. Прижов, Е. Лабуле, проф. Н. Мурзакевич, проф. Нил Попов, Иван Денкоглу, Сава Филаретов, Захари Княжески, Константин Петкович и др., за българо-руските връзки през Възраждането (99 писма на българи до проф. Нил Попов) и др. Превежда художествена литература от руски (Гогол, Достоевски, Бунин, Булгаков, Шукшин...), украински и френски (Молиер, дьо Мюсе, Ескарпи) език. Награждавана е с орден „Св. св. Кирил е Методий“ I степен, „Дружба народов“, национална награда „Хр. Г. Данов“.

Радослава Илчева (доц. д-р) работи в Института за литература на БАН. Професионалните ѝ интереси са в следните области: история на руската литература и култура от XVIII – XIX в., литературна антропонимика, литературно наследство на руската емиграция в България, българо-руски литературни връзки.

Георги Цанков (доц. д-р) завършва българска и френска филология в СУ „Св. Климент Охридски". Доцент в Института за литература при БАН. Автор е на шест книги, сред които „Сеячът на златни зърна" (2004) за издателя Славчо Атанасов и „Рицарят на родовата памет" (2001) за писателя Здравко Дафинов. Занимава се с литературна критика и критика на превода, изявява се и като преводач.

Емилия Стайчева (д.н.) е професор по германистика в СУ „Св. Климент Охридски". Има над 100 публикувани монографии, студии и статии предимно в чуждестранни научни издания – напр. за български мотиви в немски драми от XVII век, южнославянското възприемане на Лесинг, Гьоте за балканските славяни, продуктивната рецепция на Хайне в българския литературен развой, Т. Траянов и немскоезичната лирика, българското присъствие в автобиографичното творчество на Е. Канети и др. Участвала е в над 100 национални и международни научни конференции. Член е на няколко научни дружества, между които чуждестранните Общество Лайбниц в Берлин и Германското немско-българско научно дружество, на което е почетен член. Носителка е на Австрийския почетен кръст за наука и изкуство I. ст., Почетния знак на СУ със синя лента, Почетна грамота на М-во на културата за заслуги към културното развитие на България и др.

Румяна Станчева е професор в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Работи в областта на сравнителното литературознание с румънска, френска и българска литература на модернизма (XIX-XX век). Автор на „Модарната румънска поезия в български прочит (1994), „Среща в прочита. Сравнително литературознание и балканистика" (2011) и др. Инициатор и първи председател на Българския академичен кръг по сравнително литературознание (2001–2011).

Дина Манчева (проф. д.н.) преподава в катедра Романтистика на СУ „Свети Климент Охридски". Има над сто публикации главно в областта на европейската символистична, авангардна и съвременна драма (франкофонска и славянска), издадени у нас и в чужбина, от които четири монографични изследвания.

Радосвет Коларов е доктор на науките. Научните му интереси са насочени към литературната теория и поетика, наратологията, когнитивната поетика, към изследване на функционалния строеж на литературната творба и разкриване на нейното идейно-художествено единство. Трудовете му са публикувани и в редица чуждестранни издания. Чел е лекции по български език и литература в университетите в Оксфорд и Лондон (1979–1981). Автор е на книгите „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза" (1983), „В художествения свят на романа „Хоро" (1988), „Елин Пелин" (1995), „Литературни анализи" (1995), „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността" (2009). Носител на наградата „Питагор" (2010) за най-изявен учен в областта на обществените и хуманитарни науки. „Доктор хонорис кауза" на Пловдивския университет.

Клео Протохристова (проф. д.н.) е преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски", ръководител на катедра

„История на литературата и сравнително литературознание". От 1991 до 1993 година, като стипендиант на комисията „Фулбрайт", е преподавала български език и литература във Вашингтонския университет в Сиатъл. Автор е на книгите „Несъвършени изречения" (1990), „Благозвучието на дисонанса" (1991, 1996), „През огледалото в загадката" (1996). „Огледалото" (2004). „Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи" (2004).

Николай Аретов е доктор на науките и професор в Института за литература, зам.-главен редактор на списание „Литературна мисъл", главен редактор на издателство „Кралица Маб". Член на Академичния кръг по сравнително литературознание, Българско общество за проучване на осемнадесети век, Сдружение български писатели и др. Автор на множество публикации в научни и литературни издания, между които книгите „Димитър и Рахил Душанови" (1988), „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" (1995, 2001), „Васил Попович. Живот и творчество" (2000), „Национална митология и национална литература" (2006), „Българската литература от епохата на националното възраждане" (2009) и др. Подготвял е издания на Паисий Хилендарски, Владимир Полянов, Васил Попович. Сам и в съавторство съставя редица на научни сборници „Да мислим Другото. Образи, стереотипи, кризи" (2001), „Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха" (Т. 1, 2001; Т. 2, 2002 Т. 4, 2003), „Модерността вчера и днес" (2003), „Пари, думи, памет" (2004), „Въображените текстове на Българското възраждане. В чест на Стефана Таринска" (2005), „Въпреки различията. Интеркултурни диалози на Балканите" (2008) и др.

Благовест Златанов завършва българска филология в СУ „Св. Кл. Охридски", където от 1993 е хоноруван, от 1995 до 2006 – редовен асистент, а от 2006 – доцент в Катедрата по Теория на литературата. Работил е като изследовател в Института по литература към БАН (1995), в Гьотинген, Германия (1997/8), в Сантяго де Компостела, Испания (1999), Кьолн, Германия (1999, 2002, 2007, 2008), Центъра за академични изследвания, София (2002), Оксфорд, Англия (2005). Преподавал е в Югоизточно-европейския медиен център, Франкфурт на Одер, Германия/София (2003/2007). Участник в множество български и международни научни конференции. Доктор на науките (1999). Автор е на монографичното изследване „Интенция и смисъл на стиховия текст" (2002), съставител и редактор е на 8 научни сборника на различни езици, както и на студии, статии и рецензии.

Ирен Александрова (доц. д-р) е преподавател по Теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски", Факултет славянски филологии, катедра Теория на литературата. Научните ѝ интереси са в полето на литературоведската методология и по-конкретно в изследването на смислопораждащите механизми („Приписки между изказа и смисъла. По полетата на Дебелянов" – 2004) и психология на литературното творчество („Да влезе авторът. Художественият субект и литературоведската методология" – 2001). Създаването и прилагането на теоретични рамки в изследванията ѝ е свързано с българската и европейска литература, с възможност за нови прочити.

Сергей Акимович Кибальник е доктор на филологическите науки. Завежда отдела по нова руска литература в Института за руска литература (Пушкински дом) към Руската академия на науките. Автор на монографиите: „Русская антологическая поэзия первой трети XIX века", „Художественная философия Пушкина", „Литературные стра-

тегии В. Пелевина", „Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской культуре", както и на множество статии и студии върху руската литература.

Андрей Ташев е доктор по теория и историята на литературата в Института за литература на БАН. Той е съавтор на три книги върху българската литература и автор на редица статии на български и на английски език. Публикувал е във философски и литературни списания в България и в чужбина, както и в научни сборници по теория на литературата. Сътрудничи на „Литературен вестник" и на в. „Култура". Носител на наградата „Иван Евстратиев Гешов" за най-млад учен на Българската академия на науките (2011).

Бисера Дакова (доц. д-р) работи в Института за литература при БАН. Лектор по български език и литература в Университет Виена и Фридрих Шилер Университет – Йена (2006–2011). Статии, студии, книги предимно върху периода на краевековието и модернизма в българската литература.Монографии: *Яворов. Археология на автора*. Стигмати. София, 2002; *Век и краевековие*: Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век. Аспекти на ориентализма и културната идентичност.Карина-М. София, 2007; *Der unanthologische Trajanov*: Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache. Dr. Kovač. Hamburg. 2009.

Елка Димитрова (доц. д-р) работи в Института за литература при БАН, направление „Нова и съвременна българска литература". Защитава докторска дисертация на тема „Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX в. (Г. Милев, Н. Фурнаджиев, Н. Лилиев, А. Далчев)" (2000). Автор е на монографията „Изгубената история" (2001), на „Нови анализи на литературни творби" в четири тома (2002–2004) и на научни и критически статии и студии. Професионалните ѝ интереси са в следните области: история на новата българска литература, теория на литературата, културология, философия. Главен фокус на работата ѝ е проблематиката на модернизма.

Мари Врина-Николов е професор по български език и литература в INALCO – Париж, директор на CREE (Център по европейски и евразийски изследвания). Автор е на учебници по български език и многобройни изследвания – книги и статии – в областта на историята на българската литература, лингвистика, история и теория на превода. Превела е на френски редица произведения от Алек Попов, Вера Мутафчиева, Виктор Пасков, Георги Господинов, Емилия Дворянова, Иван Бориславов, Иван Вазов, Йордан Радичков, Йордан Йовков, Ивайло Петров, Кирил Кадийски, Севда Севан, Цветан Стоянов, Теодора Димова и др. Носител е на няколко френски и български литературни награди.

Анна Нашиловска е писателка, литературен критик и професор в Полския институт за литературни изследвания. Член на редколегията на влиятелното списание за философия на езика и литературна теория „Teksty Drugie", издавано от 1900 г. Автор на романи, есета, на биографията на Ж.-П. Сартр и Симон дьо Бовоар и на книги по история на полската литература. Участвала е в два полско-български научни проекта.

Христо Манолакев (доц. д-р) изследва историята и поетиката на руската литература XVIII-XIX в. и историята на българо-руски литературни и културни взаимоотношения в периода XVIII-XX в. Автор е на монографиите: Между образа и четенето. (Руската преводна белетристика през Българското възраждане). С., 1996, Изд. „Кралица

Маб"; Текст и Граници. А. С. Пушкин и неговите „Повести на Белкин". С. 2001, Акад. изд. „Проф. Марин Дринов"; Грибоедов – Гоголь – Достоевский. Типология и герменевтика Слова. Изд. „Фабер", В. Търново, 2011.

Николай Чернокожев (доц. д-р) е преподавател във Факултет по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски". Основните му интереси са в областта на възрожденската и новата българска литература, проблемите на балканските идентичности, имагологията, междукултурната комуникация, визуалната култура и културната антропология. Чете лекции по възрожденска литература и по българска литература от Освобождението до Първата световна война, участник е в редица магистърски програми и български и международни проекти.
По-важните негови книгите: Българската литература – диалогични прочити (в съавторство с В. Атанасов). С., Фенея, 1994.Любен Каравелов и българското възрожденско време. С., Фенея, 1995.От Възраждане към прераждане. С., Фигура, 2003.Българска литература XVIII–XIX в. Един опит за история (в съавторство с Н. Аретов). С., Анубис, 2006.

Анна Алексиева е главен асистент в Института за литература. Защитила е дисертационен труд на тема „Идентификации и роли на субекта в българската поезия от 40–50-те г. на XIX век". Интересите ѝ са в областта на възрожденската поезия, маргинализираните автори и текстове. Уредник на сп. „Литературна мисъл". Член на Дружеството за проучване на XVIII век.

Недка Капралова (доц. д-р) работи в направление „Литература на Българското възраждане" на Института за литература при БАН. Защитава магистърска теза в Свободния университет в Брюксел. Докторската ѝ дисертация „Книги и читатели в зората на модерното време: спомоществователството" е защитена в университета Артоа, Арас, Франция. Автор на над 30 публикации, някои от които в признати чужди периодични издания, преводач и редактор на научни сборници. Сред най-новите ѝ публикации е монографията „И ще господарува мъжът ти над теб. (Още за жените в културата). Архив на семейство Елисавета и Христо Караминкови" (2011).

Милена Кирова (проф. д.н.) преподава българска литература и антропология на библейския свят в Софийския университет. Автор е на единадесет книги, сред които са „Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература" (1995), „Йордан Йовков. Митове и митология" (2001), „Проблематичният реализъм" (2002) и „Библейската жена" (2005). Последната ѝ книга, излязла в средата на тази година, се казва „Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия".

Петя Абрашева е доктор по западноевропейска литература. Темата на дисертацията ѝ е „Наративни модели в модерната проза. Експерименталните романи на Вирджиния Улф". Преподавала е антична и западноевропейска литература в СУ „Св. Климент Охридски" (2006–2010). Работила е като литературен сътрудник в Института за литература на БАН (2010–2011). Научните ѝ интереси са към западноевропейска литература, теория на литературата, теория на образа, Gender Studies.

Росица Чернокожева е литературен сътрудник в Института за литература при БАН. Интересите ѝ са насочени към литературата за деца и към историята на българския литературен периодичен печат. Публикувала е статии в периодични издания и в научни сборници. Съставител и редактор на няколко сборника.

Сирма Данова (1984, Стара Загора) е редовен докторант при ФСлФ към СУ „Св. Климент Охридски". Темата на дисертацията ѝ е „Автотекстуалност и авторепрезентиране в творчеството на Пенчо Славейков".

Вихрен Чернокожев (доц. д-р) работи в направление „Нова и съвременна българска литература" на Института за литература на БАН. Научна област: история на българската смехова култура, история на литературния периодичен печат, литература и политика. Автор на многобройни статии и студии, както и на книгите: „Безпощадният мечтател. Страници за Димитър Подвързачов" (1986), „Българският смях" (1994 – отличена с Национална награда „Райко Алексиев"), „Антология на българския смях" (1995, съвм. с Р. Чернокожева), „Врати към смисъла" (2000), „Другият бряг на думите" (2002).

Анисава Милтенова (проф. д.н.) завежда направление „Стара българска литература" в Института за литература при БАН. Тя е автор на 7 книги и над 130 статии в периодични издания и научни сборници. Областите на научните ѝ интереси са: история и теория на българската средновековна литература и книжнина (типология и структура на средновековните ръкописни сборници; трансформации на жанровете и жанровите форми във византийско-славянската общност; структура на средновековния текст; апокрифна и „низова" литература; историко-апокалиптична литература; паренетична литература и др.); компютърна обработка и анализ на средновековните славянски ръкописи; проблеми на базите данни, съставени въз основа на средновековни ръкописи. Член на Академичния съвет на Центъра за образование на БАН и председател на Съвета за чуждестранна българистика при УС на БАН.

Регина Койчева (гл. ас. д-р) изследва най-древната българска поезия – химнографията от Златния (IX – началото на X в.). През 2005 г. в Института за литература при БАН защитава дисертация на тема „Ирмоси и словесни структури в триодните канони на Константин Преславски". През 2005–2006 и 2009 г. специализира във Виена (Австрия), като за свой нов индивидуален изследователски обект избира погребалната старобългарска химнография. Тя е един от съставителите и редакторите на сборника "Studia Mediaevalia Slavica et Byzantina. Vol. 1. Смъртта и погребението в юдео-християнската традиция", София, ИЛ-БАН, 2011. Участва в редица научни проекти на ИЛ.

Елена Томова (доц. д-р) работи в направление „Стара българска литература" в Института за литература при БАН. Научни области: история и теория на българската средновековна литература и книжнина; славянска агиография (българска, руска и сръбска); археография и палеография на кирилски ръкописи и старопечатни книги; проучване на сборници с постоянен и променлив състав; компютърна обработка и анализ на кирилски ръкописи; литературно-фолклорни взаимоотношения; кирилометодиевистика. Автор на три монографии и многобройни статии и студии в български и чужди издания. Ръководител на международни проекти.

Божана Филипова е докторант към Катедра „Теория и история на литературата" в Софийски университет „Св. Климент Охридски". Пише дисертационен труд на тема „Трансформации на понятията „нова митология" и „фрагмент" в романа „Одисей" на Джеймс Джойс". Стипендиант е на летните школи за Джеймс Джойс в Триест (Trieste James Joyce Summer School 2010, 2011) и Дъблин (Dublin James Joyce School 1011).

Мариета Иванова-Гиргинова е доктор по филология и доцент в направление „Нова и съвременна българска литература“ в Института за литература при БАН. Научните ѝ интереси са в областта на драматургията: предмодерна и модерна драма, символизъм, авангард, съвременна драматургия, литературна и театрална периодика. Автор на книгите: „Лабиринтът на драмата. Трансформация на Аза в българската драматургия на XX век“ (2002) и „Блянове по модерна драма. Драматургичният проект на Петко Тодоров“ (2010). Съредактор на редица научни сборници, посветени на български поети и писатели. Автор на статии и студии в научни сборници, в литературната и театрална периодика. Лектор по български език, литература и култура в Санкт-Петербургския държавен университет (2003–2007) и ръководител на българо-руски научно-изследователски проект „Литературата в парадигмата на културния диалог България – Русия“ (2009–2011). Преподавала е в ПУ,НБУ и СУ. От 2012 г. е лектор в Киевския държавен университет „Тарас Шевченко“.

Людмила Христова Малинова е доцент в Института за литература при БАН. Автор е на монографията „Български поетеси между двете световни войни“ (С., 1999 г.). Съставител е на антологията „Дъждът“ (Мотивът за дъжда в българската поезия), 2001г., на сборника „Мозайката на спомените. Весела Василева през погледа на съвременниците си“ (съвм. с Ангелина Огнянова), 2004 г. и др. Публикувала е редица текстове в областта на българската литературна история.

Георги Господинов е поет, писател, литературен изследовател. Романът му „Естествен роман“ (шест издания на български) е публикуван на повече от десет езика за последните няколко години, сред които френски, английски, немски, италиански, датски, чешки... Сборникът с разкази „И други истории“ (2001) излиза във Франция, САЩ, Чехия, Македония, Австрия. През 2007 английското издание е в номинациите за най-голямата световна награда за книги с разкази „Франк О'Конър“. Автор е на пиесата „D. J.“, която печели Годишната награда „Икар“ за най-добър български драматургичен текст (2004). Преведена е на руски, френски, немски и английски. Автор е на книгата „Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на 20 век“ (2005). Съставител е на сборника „Аз живях социализма. 171 лични истории“ (2006) и съавтор на „Инвентарна книга на социализма“ (2006). През 2008 е гост-писател на Берлин със стипендия към Berliner Kunstlerprogramm (DAAD). Редактор в „Литературен вестник“, доктор по нова българска литература към Института за литература, БАН. През 2011 г. излезе неговият роман „Физика на тъгата“.

Магда Карабелова (д.н.) завършва славянска филология в СУ „Св. Кл. Охридски“. Защитава докторска в Института по социология, а дисертация за „доктор на науките“ – в Института за литература на БАН. Ръководила е полско-български научни проекти в направление „Сравнително литературознание“ на Института за литература. Преподавала е във ВПИ-Шумен, НБУ, Ягелонския университет – Краков, университета в Лайден – Холандия. Научна област: полонистика, сравнително литературознание, съвременна историческа проза. Автор на книгите „Записи из българския път: опит за културологично и социално-психологическо моделиране на художественото знание“ (2004), „Романът-Мутафчиева: дебат за играча в историята“ (2006) и на статии и студии в български и чужди издания. Преводач на книгата на д-р Тадеуш Грабовски „Българска анкета по полския въпрос“ и автор на очерка „Българската мисия на Тадеуш Ст. Грабовски – пратеник на възкръсваща Полша“ (2011).

Библиография на Рая Кунчева

Книги:

1. Стихът като възможност за избор: Моногр. София: Университетско издателство Климент Охридски, 1988. 142 с.
2. Метрика, свободен стих, сонет. Стихознанието преди и сега. София: ИК Аура, 2000. 318 с.

Студии и статии:

3. Българският осмосричник. Метрика и ритмика. // *Литературна мисъл*, 1979, № 2, с. 47–71.
4. Български ямбически размери. // *Литературна мисъл*, 1980, № 8, с. 15–30.
5. Хорей и народни размери. // *Литературна мисъл*, 1982, № 4, с. 59–76.
6. Стихът на Елисавета Багряна. // Елисавета Багряна на 90 години. Сливен: Окръжен съвет за култура, 1983, с. 79–104.
7. Стихът на Вазовата „Епопея на забравените". // Литература, общество, идеи. София: Изд. на БАН, 1986, с. 247–261.
8. За метрическите и ритмическите трансформации на народната метрика в българската поезия от II-та половина на XIX в. // Стих друге половине деветнаестог века. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, 1987, с. 45–62.
9. Стих и семантика. // Slowianska metryka porownawcza III. Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1988, с. 145–162.
10. Стихът като изказване. // Stih u pesmi. Novi Sad: Војвођанска академија наука и уметности, 1988, с. 19–29.
11. Синтагма и ритм 4-стопного ямба (Ломоносов, Пушкин). // Russian Verse Theory. Proceedings of the 1987 Conference at UCLA, USA / ed. Barry P. Scherr, Dean S. Worth. Columbus, Ohio: Slavica Publishers. Inc., 1988, с. 193–207.
12. За стиха на преводната поезия през II-та половина на XIX в. и началото на XX в. // Рецепция на славянските литератури в България. София: Изд. на БАН, 1989, с. 134–146.
13. Стихът на Елисавета Багряна. // Елисавета Багряна. Нови изследвания. София: Изд. на БАН, 1989, с. 165–181.
14. За фразовата организация на стиха. // Поетика и литературна история. София: Изд. на БАН, 1990, с. 239–251.
15. Как работят понятията жанр и стих? // *Литературна мисъл*, 1990, № 10, с. 6–11.
16. Стихът на Л. Каравелов и някои тенденции в метриката и ритмиката на българската поезия през втората половина на XIX в. // Любен Каравелов. Сборник по случай 150 години от рождението му. София: Изд. на БАН,

1990, с. 239–251.
17. How the Concepts Genre and Verse Work? // Стих и жанр. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, 1991, с. 31–39.
18. Идеологизирани структури – епизод от втвърдяването на значенията. // *Литературна мисъл*, 1991, № 9, с. 10–17.
19. Проблемите остават (30 години след появата на „Българско стихознание“ от Мирослав Янакиев). // *Литературна мисъл*, 1991, № 1, с. 122–136.
20. Българските преводи на 6-стъпния ямб в лириката на Пушкин. // Slowianska metryka porownawcza IV. Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1992, с. 89–104.
21. Pojem "fonicke linie". // Ceska literatura, 1992, № 2–3, с. 265–280.
22. Стихът на А. Мицкевич в българските преводи. // Slowianska metryka porownawcza IV, Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1992, с. 207–212.
23. Теоретични съответствия. // *Литературна мисъл*, 1992, № 3–4, с. 51–59.
24. Успоредните текстове на сонета. Наблюдения върху българския сонет. // Slowianska metryka porownawcza V. Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1993, с. 89–122.
25. За говорния вид на народната песен като обект на изследване в „Българско стихознание“. // Сборник от научни трудове, посветен на 70-та годишнина на проф. Мирослав Янакиев. София: УИ Св. Климент Охридски, 1993, с. 278–294.
26. Перспективата на ранния структурализъм в изследването на интонацията. Понятието „фонична линия“ на Ян Мукаржовски. // *Литературна мисъл*, № 1, 1993, с. 35–48.
27. Стих и текст в аспекта на историческата поетика. // 20 години българска филология в Пловдивския университет. Пловдив, 1993, с. 15–18.
28. Стихът на Неофит Бозвели – между средновековната и новата версификация. // Неофит Бозвели, София: Изд. на БАН, 1993, с. 62–81.
29. Наблюдения върху стиха на Христо Ботев. // Творчеството на Христо Ботев. Теоретически аспекти. Пловдив: Изд. Макрос 2000, 1995, с. 60–83.
30. Общи европейски стихови форми в българската поезия. // Slowianska metryka porownawcza VI, Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1995, p. 145–219.
31. Почему возможен альтернирующий ритм 4-стопного ямба в русской поэзии? Сопоставительное исследование болгарского и русского ямба. // Славянский стих. Стиховедение, лингвистика и поэтика, Москва, 1996, с. 122–128.
32. Boris Khristov. // Dictionary of Literary Biography, v. 181, South Slavic Writers Since World War II, ed. by Vasa D. Mihailovich, University of North Carolina, Detroit, Washington, D.C., London: A broccoli Clark Layman Book, 1997, p. 114–119.
33. Съвременното стихознание и епистемологичните възгледи на Карл Попър. // Човек и време: Сборник с изследвания в памет на Сабина Беляева. София: Изд. на БАН, 1997, с. 19–25.
34. Елисавета Багряна и свободният стих в българската поезия през 20-те

и 30-те години. // Slowianska metryka porownawcza, VII, Warszawa: Instytut Badan Literackich, 1998, p. 135–170.

35. Отвъд конвенциите. // Възрожденският текст. Прочити на литературата и културата на Българското възраждане: В чест на 70-годишнината на проф. Дочо Леков. [Сборник]. София: ИК Сребърен лъв, 1998, с. 62–67.
36. Яворовият свободен стих. // *Литературна мисъл*, 1997–98, № 1, с. 77–83.
37. „Чистата поезия" – пресечно понятие на модернизма. Пол Валери и Николай Лилиев. // Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити. [Сборник]. София: ИЦ Боян Пенев, 2000, с. 92–98.
38. Типологични и ситуативни значения в мисленето на Цветан Тодоров за другия. // Проблемът за другия: Култ.-худож., антропол. и социално-психол. аспекти. Варна: Изд. СЛАВЕНА, 2002, с. 97–104. С резюме на англ. ез.
39. Български осмосричник и кратки размери. // Slowianska metryka porownawcza VII. Warszawa: Instytut Badan Literackich, Warszawa, 2004 с. 189–223.
40. „Дякон Васил Левски": Опит за анализ. // Да отгледаш смисъла: Сб. в чест на Радосвет Коларов. [Сборник]. София: ИЦ Боян Пенев, 2004, с. 222–232.
41. Наблюдения върху духовната ситуация на Пол Валери. // Разум и възвишеност: Юбил. сб. в чест на Димитър Аврамов. София: УИ Св. Климент Охридски, 2004, с. 141–159.
42. The concept of memory according to Augustine: Reflections on book ten of Augustine's confessions. // Память и текст: Когнитивные и культурологичные аспекты=Memory and Text: Cognitive and Cultural Aspects. София: ИЦ Боян Пенев, 2005, с. 255–281.
43. Observations on Paul Valery's spiritual situation. // Images of the other in litrerary communication. София: ИЦ Боян Пенев, 2006, p. 162–176.
44. La poésie comme liberté. (Préface) // Alain Vuillemin. Lubomir Guentchev. Le poète interdit. Artois: Editions Rafael de Surtis et Editinter, 2006, p. 9–15.
45. Методологическата позиция на Михаил Арнаудов. Наблюдения върху „Основи на литературната наука". // Академик Михаил Арнаудов – ученият и творецът. [Сб.]. София: София: АИ Проф. М. Дринов, 2006, с. 397–415. С резюме на англ. ез.
46. Цветан Тодоров и Мартин Бубер. Интерсубектна антропология и философия на диалога. // Цветан Тодоров – теоретик и хуманист. [Сборник]. София: ИЦ Боян Пенев, 2009, с.
47. Мислене в аспекта на моралната онтология. // Човекът в текста=L'Homme dans le Texte: Юбилеен сборник в чест на Стоян Атанасов. София: УИ Св. Климент Охридски, 2008, с. 411–433.
48. Iconicity in Susanne Langer's Theory of Meaning. // Words and Images. Iconicity of the Text = Слова и образы. Иконичность текста. София: ИЦ Боян Пенев, 2008, p. 377–383.
49. Александър Веселовски и Михаил Арнаудов за генезиса на литературните родове // Славянска филология: Докл. и статии за XIV междунар. конгр. на славистите. Т. 24. София: АИ М. Дринов, 2008, с. 348–371.
50. Сравнителният метод и понятието за литература. Михаил Арнаудов:

наблюдение, генезис и универсален хоризонт // Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание? – София: УИ Св. Климент Охридски, 2009, – с. 257–293.

51. Институтът за литература при БАН и литературознанието като отговорност // 60 години Институт за литература. Юбилеен сборник. София: ИЦ Боян Пенев, 2009. с. IX-XIV.
52. Kleist's On Marionette Theater – Sight and Subject-Object Relation // Vision and Cognition = Взгляд и познание / Състав. Тереса Добжинска, Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2011.
53. Освалд Шпенглер и Константин Гълъбов. Залезът на културата – епистемологични и ценностни аспекти // Маргиналното в/на литературата = Marginality in/of Literature / състав. Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2011.
54. Извънлитературното в два възгледа за фламандската живопис на XV век – Цветан Тодоров и Ервин Панофски // Извънлитературното=L'Extra littéraire / състав. Иван Младенов, Мари Врина-Николов. София: изд. Парадигма, ИЦ Боян Пенев, 2012, – с. 277–310.

Съставител и редактор:

55. Елисавета Багряна. Нови изследвания / Ред. колегия Петър Динеков, Милена Цанева, Иван Сарандев, Рая Кунчева. София: Издателство на БАН, 1989. 190 стр.
56. Славянска филология: Докл. и статии за XIII междунар. конгр. на славистите. Т. 23 / Ред. к-т Т. Бояджиев, Св. Николова, Ив. Павлов, Ю. Балтова, Р. Кунчева, В. Балевски. София: АИ М. Дринов, 2003. 251 с. (БАН. Кирило-Методиевски научен център ; Инст. за литература).
57. Да отгледаш смисъла: Сб. в чест на Радосвет Коларов / Състав. Рая Кунчева, Клео Протохристова, Благовест Златанов. София: ИЦ Боян Пенев, 2004. 519 с. (БАН. Инст. за литература ; ПУ „Паисий Хилендарски" ; СУ „Св. Кл. Охридски").
58. Память и текст: Когнитивные и культурологичные аспекты = Memory and Text: Cognitive and Cultural Aspects / Състав. Тереса Добжинска, Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2005. 282 с. (БАН. Инст. за литература ; PAN. Institut Badan literackich).
59. Академик Михаил Арнаудов – ученият и творецът: Сборник с научни изследвания / Състав. Албена Георгиева, Веселка Тончева, Рая Кунчева, Васил Балевски. София: АИ Проф. М. Дринов, 2006. 431 с. (БАН. Инст. за литература ; Инст. за фолклор).
60. Славянска филология: Докл. и статии за XIV междунар. конгр. на славистите. Т. 24 / Ред. к-т Т. Бояджиев, Св. Николова, Панайот Карагьозов, Р. Кунчева, В. Балевски. София: АИ М. Дринов, 2008. 374 с. (БАН. Кирило-Методиевски научен център ; Инст. за литература).
61. Човекът в текста=L'Homme dans le Texte: Юбилеен сборник в чест на

Стоян Атанасов / Състав. Дина Манчева, Рая Кунчева. София: УИ Св. Климент Охридски, 2008. 499 с.

62. Words and Images. Iconicity of the Text = Слова и образы. Иконичность текста / Състав. Тереса Добжинска, Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2008. 383 с. (БАН. Инст. за литература; PAN. Institut Badan literackich).
63. Цветан Тодоров – теоретик и хуманист. Сборник с научни изследвания. / Състав. Стоян Атанасов, Рая Кунчева, Мирослав Дачев. София: ИЦ Боян Пенев, 2009.
64. Голямото вписване или какво сравнява сравнителното литературознание? / състав. Румяна Станчева. Ред.колегия: Рая Кунчева, Панайот Карагьозов, Р. Станчева. София: УИ Св. Климент Охридски, 2009. 298 стр.
65. Димитър Аврамов. Литература и изкуство. Мирогледно-естетически контексти / състав. Рая Кунчева, Божидар Кунчев. София: ИЦ Боян Пенев, 2011.
66. Маргиналното в/на литературата=Marginality in/of Literature / състав. Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2011. 680 стр.
67. Vision and Cognition=Взгляд и познание / Състав. Тереса Добжинска, Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2011. 380 стр. (БАН. Инст. за литература; PAN. Institut Badan literackich).
68. Literary Knowledge and Open Horizons. Expectations and Prospects / състав. Рая Кунчева. София: ИЦ Боян Пенев, 2011. 203 стр.

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО КАТО ВЪЗМОЖНОСТ ЗА ИЗБОР

СБОРНИК

В ЧЕСТ НА РАЯ КУНЧЕВА



ISBN 978-954-8238-40-3

ЦЕНА 39 ЛВ.