Ст. К II 25

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

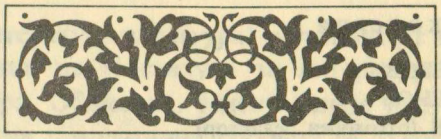
ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА
АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ

AS120
(gap)

БЪЛГАРСКА
АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ
ЗА ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА





ИЗДАТЕЛСТВО
НА БЪЛГАРСКАТА
АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ
София
1992

2219

820/891.09(082)+
+008.001(082)

В 475945

Редакционна колегия

АНГЕЛ АНГЕЛОВ
ИВАН МЛАДЕНОВ
СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ (отговорен редактор)

Ст. КП 25

Инв. № 127621/15

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ДАР
БАН
БИБЛИОТЕКА

ISBN 954-430-083-X

© БАН, Институт за литература
1992
c/o Jusautor, Sofia

82(05)

Сборникът „Литература и култура“ е вторият от замислената поредица „младежки“ сборници на Института за литература при БАН. Първият сборник „Литература. Общество. Идеи“ излезе през 1985 г.

Съставителите на предлагания сборник се ръководеха при избора на статиите от следните намерения:

1. Да се изследва съотношението между литература и култура в неговото историческо многообразие, като вниманието се съсредоточи върху функционалността на литературата в различни по големина и трайност във времето културни контексти.

2. Представените работи да защищават като цяло един културологичен подход към литературните явления. Да се изпробват възможностите на този подход върху разнообразен материал от историята на различни литератури. Резултатът показва, че под културологичен подход трябва да разбираме по-скоро спектър от подстъпи, без строги разграничения между тях; въпреки своята пъстрота обаче подстъпите се основават на общата предпоставка, че литературата не следва да се разглежда обособено и независимо от останалите явления на културата:

— Да се открият не само различни, но и противопоставящи се подстъпи (поради значителни несъвпадения в разбирането за това, що е литература и що е културен контекст) вътре в самия културологичен подход и чрез това да се проблематизират възможностите му. Ето защо включихме и работи, които в обема на сборника се противопоставят една на друга. Тази задача е трудно изпълнима, затова по-често е обратното положение, когато работите — като идея и тълкуване на литературния материал, взаимно се подкрепят;

— Да се поставят една до друга работи по теория и по история на литературата, за да се открояят едновременно приликите и разликите и най-вече взаимното допълване между тези две основни посоки на литературоведското мислене.

3. Усилията бяха насочени също така към това да се преодолеят естествено издигнатите, поради неумолимата сложност на всяка хуманитарна материя, бариери между специалистите по различни литератури и по различни периоди от историята на една литература; затова в сборника съжителствуват статии върху средновековната и върху съвременната литература, върху българската и върху чужди литератури, така че накрая се получи едно, да се надяваме, привлекателно разнообразие както по отношение на пространствения обхват, така и във временния развой на литературните явления.

4. Особено трябва да се наблегне на факта, че първоначалните намерения на съставителите бяха изпълнени с една неизбежна за човешките начинания приблизителност.

Ангел Ангелов

„ИЗКУСТВОТО САМОТО Е ПРИРОДА“ — БАРОКОВА ПЕРСПЕКТИВА В „БУРЯТА“ НА ШЕКСПИР

Евгения Панчева

Дори беглият прочит на историята на ренесансовата естетическа мисъл показва, че проблемът за съотношението между изкуство и природа, от една страна, и фикция и реалност, от друга, е във фокуса на вниманието на авторите от онази епоха. Напрежението между „илюзорния“ свят на художественото произведение и „по-истинската“ възприемаща действителност се поддържа трайно от неоплатонизма на ренесансовия светоглед[1]. В Северна Европа то се подхранва и от протестантската Реформация, за която изкуството е заблуда и лъжа.

В книга десета на своята „Държава“ Платон отрича ценността на т. нар. миметична поезия, опитваща се да бъде адекватен корелат на „подлунния“ свят. За него тя само *подражава* на реалността, сама по себе си бледо подобие на съвършения и истинен свят на идеите. Ето защо тя отстои на две степени от същността на нещата и е само сянка на сянката и лъжа. Но като изгонва поезията от своята идеална държава, Платон все пак ѝ дава някакъв шанс: „Ще бъде справедливо тя да се върне от изгнание, ако съумее да се защити с лиричен или някакъв друг размер... Нека позволим на нейните защитници да докажат, че тя не само е приятна, но е и полезна за държавното управление и за човешкия живот. Нека ги изслушаме благосклонно, защото и ние ще спечелим, ако поезията се окаже не само приятна, но и полезна.“[2]

Сякаш приемайки това предизвикателство, Ренесансът създава цяла традиция в Защитата на Поезията[3]. Но поради неоплатонизма на самите ренесансови автори защитите често повтарят интонациите на атаката. Или, както пише Грегъри Смит, памфлетите на английските пуритани срещу театъра и литературата „събуждат и вероятно засилват една скрита симпатия към техните идеали у някои от най-добрите и най-въодушевените сред професионалните им опоненти“[4].

„Най-видният лъжец — пише през 1580 г. разкаялият се драматург и новоизпечен пуритан Антъни Мъндей — става най-добър поет..., измисляйки никога нечувани странни чудовища и небивали животни... А когато пишат за известни истории... те им дават нов облик и ги представят *като фалшиви подобия*, за да ги покажат на сцената.“[5] Друг автор, Стивън Госън, не може да се избави от стария

---

[1] Лосев, А. Эстетика Возрождения. М., 1978.

[2] Платон. Държавата. Г. 3, кн. 10. С., 1981, с. 412.

[3] Weinberg, B. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Vol. 1. Chicago, 1961, p. 251.

[4] Elizabethan Critical Essays. Vol. 1. Oxford, 1904, p. XIX.

[5] Munday, A.A Second and Third Blast of Retrait from Playes and Theatres. — In: Chambers, E. K. The Elizabethan Stage. Oxford, 1923, p. 212.

платонически страх, че измислицата ще се опита да се представи за част от реалния свят: „В театралните пиеси момчето да възприема облеклото, жестовете, страстите на жена, обикновеният човек да си присвоява титлата на някой принц с неистинска свита — това означава те да се покажат чрез външни знаци не каквито са и следователно съвсем близко до една лъжа..."[6]

Тук в спора убедително се намесва сър Филип Сидни. Поетите, казва той, никога не лъжат, защото те никога нищо не твърдят[7]. Поезията е *знак* на реалността, а не неин фалшификат: „Кое дете, щом отиде на някоя пиеса и види надпис „Тива" с големи букви над някоя стара врата, ще повярва, че това наистина е Тива? ...лицата и събитията у поетите са само картини на нещата такива, каквито трябва да бъдат, а не истории на неща, които са били... Не бихме могли да играем шах, ако не дадем имена на своите фигури; и все пак мисля, че оня, който каже, че лъжем, когато даваме на едно парче дърво величествената титла „цар", е много пристрастен борец за истината."[8]

Но дори Сидни не може да забрави напълно платоническия си урок. Сцената се оказва не само шахматна дъска, но и доста буквален цитат на хронотопа на извънсценичния свят. В противен случай тя ще си спечели иронията на най-убедителния защитник на поезията: „... и ето ви Азия от едната страна и Африка от другата, и още толкова други подчинени царства, че актьорът, появил се на сцената, трябва непременно да съобщи къде се намира, защото иначе разказът му няма да бъде разбран. Подир всичко това ето идат три дами да берат цветя и тогава трябва да вярваме, че сцената е градина. Лека-полека чуваме новини за корабокрушение на същото това място, и вината ще е само наша, ако не приемем, че то е скала. А след това ще се появи някое отвратително чудовище сред огън и дим, и тогава нещастните зрители са длъжни да вярват, че това е пещера. Докато междувременно не нахълтат две армии, представени с четири саби ... и тогава кое ли кораво сърце не ще се съгласи, че сцената е бойно поле? А с времето те се отнасят още по-произволно, защото нещо обикновено е принц и принцеса да се обикнат. След много перипетии тя забременява и ражда хубаво момче, то се изгубва, става мъж, влюбва се и е готово самото да създаде потомство; и всичко това в рамките на два часа..."[9]

Въвеждайки централната перспектива, флорентинската живопис от епохата на Възраждането всъщност структурно решава въпроса за истинността на изкуството. Наблюдател и художествен свят се свързват посредством съотнасянето им към обща хоризонтална ос и общ фокус в дълбокото пространство на картината. Ренесансовите художници „схващат зрителните лъчи като прави линии, образуващи пирамида или конус, чийто връх е окото и чиято основа е наблюдаваният предмет; повърхността на картината представлява равнина, която пресича тази пирамида или конус, а самата картина е централна проекция върху тази равнина, ... която може да се конструира посредством елементарни геометрични методи"[10].

Създавайки усещането за дълбочина, ренесансовата перспектива утвърждава реалността на художествената фикция. Схващана като прозорец[11], през който наблюдаваме отрязък от действителността, картината предполага, че „живописното пространство се подчинява на същите правила, както емпиричното"[12]. Наблюдате-

---

[6] Gosson, S. Playes Confuted in Fiue Actions. — Пак там, с. 217.
[7] Sidney, Ph. An Apologie for Poetry. — In: Elizabethan Critical ..., p. 185.
[8] Пак там, 185—186.
[9] Пак там, с. 197.
[10] Panofsky, E. Early Netherlandish Painting. Vol. 1. New York, 1971.
[11] Пак там, с. 141.
[12] Пак там.

лят се приканва да прекрачи в света на художествената илюзия, а самата художествена илюзия се стреми да се отъждестви със заобикалящия я реален свят. При мъдрата живопис, казва Леон Батиста Алберти, лицата трябва да изглеждат така, сякаш излизат от плоскостта[13].

Но ренесансовото изкуство не само балансира фикционално пространство и възприемаща реалност. То също проектира равновесието между фикция и реалност вътре в самата пространствена структура на творбата. Естетическото пространство се възприема като поредица от равнини, успоредни на рамката на картината (и следователно помежду си) и разположени на различни отстояния от наблюдателя, т.е. притежаващи различна степен на фикционалност. Йерархично подредени и йерархично изолирани една от друга, тези равнини представят по-малко реалното за зрителя като перспективно скъсено. Това структуриране, пише Ервин Панофски, материализира едно схващане за пространството, което лежи в основата на цялата следсредновековна физика чак до Айнщайн[14]. „Съгласно това схващане твърдите тела се противопоставят на празните пространства, които ги обгръщат."[15] Бихме добавили, в своите естетически измерения това структуриране материализира и една следсредновековна защита на изкуството. Както показва Х. Вьолфлин, ренесансовият стил е линеарен, т.е. той се стреми да ограничи формата в отделната равнина[16]. Но това ограничаване и следващото от него разделяне на нивата с „празно" пространство подсказват в един друг аспект липсата на преливане между по-реалното и по-малко реалното в света на художествената творба, а в крайна сметка и между самото изкуство и действителността. Отграничени, но и паралелни помежду си и съотнесени към общ фокус, тези перспективни нива се свързват в балансирана структура, внушаваща мисълта за изкуство—природа и неприрода, за една нереална и реална фикция.

На тази уравновесена ренесансова архитектоника барокът противопоставя един нов пространствен синтез. При него, пише Вьолфлин, контурът загубва своето значение и границите се заглушават, за да се даде възможност за свързване на формите, на фигура и пространство, на предметно и непредметно в единно внушение за самостоятелно движение[17]. Докато Ренесансът постига дълбочина и илюзия за реалност чрез последователност от ясно разграничени планове, за бароковата живопис „пространството е сложно единство, където чрез въвеждане на линии, които отиват в дълбочина, се постига много по-силно впечатление за триизмерност. Отделните отрязъци, на които е разделено ренесансовото пространство, тук се явяват като едно цяло."[18]

Наред с това „вътрешно" третиране на пространството като единен континуум барокът се стреми към нова тъждественост на фикция и възприемаща реалност. Често пъти ефектът ни връща към средновековното изкуство, което, разполагайки своя действителен адресат, християнския Бог, на върха на една вертикална йерархия, заличава хоризонталните граници между земен зрител и художествена творба. При описания от С. Сандстрьом готически антифонарий от Пиза[19] например предметът на изображението — влизането на Христос в Ерусалим — е разположен *извън* двойната рамка, която отграничава същинското художествено пространство. Вътре в нея са нарисувани хората, които отиват да посрещнат Божия Син, т.е. ония

---

[13] Sypher, W. Four Stages of Renaissance Style. London, 1955, p. 97.
[14] Panofsky, E. Цит. съч., с. 4.
[15] Пак там.
[16] Вьолфлин, Х. Основни понятия на история на изкуството. С., 1985, 81—100.
[17] Пак там, с. 83.
[18] Mincoff, M. Baroque Literature in England. — In: Annuaire de l'Université de Sofia, Faculté hist.-philol. T. 43, 1946—1947, 1—71; p. 55.
[19] Sandstrom, S. Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance. Uppsala, 1963, p. 34.

персонажи, които в най-голяма степен приканват зрителя да се отъждестви с тях. Случаят не се свежда до просто разменяне на обичайните места на сакралното и светското. Налице е по-скоро отричане на границите между отделните нива на реалност и превръщане на цялото пространство в единна *плоскост* за божественото око. По същия начин библейският Ной свободно общува със зрителите на Уейкфийлдския мистериен цикъл:

Докато е млада,
човече, жената,
за своя отрада
заший ѝ устата.
Сърцето ми страда
ведно със ребрата,
дели ли ви свада
със нея в кревата[20].

Това надникване в семейния живот на средновековната публика изобщо не пречи на Ной да следва чисто библейската хронология („Това е потопът; / Жено, пази се“[21] и т. н.).

За разлика от средновековното ренесансовото изкуство разполага всезнаещия субект в нашия собствен свят. Но, наред с тази хоризонтализация на върха на зрителната пирамида, то запазва разчленяването на пространството на йерархични нива, характерно за *вертикалната* християнско-платонична Велика Верига на Битието[22].

При бароковия светоглед „горе“ и „долу“ стават напълно тъждествени: „съгласно новия „бароков“ схоластицизъм на Суарес и на теолозите от Контрареформацията същност и битие не могат да бъдат разграничени, защото, когато се дава битието, се имплицира същността, а в същността се включва истинското битие.“[23] Като запазва хоризонтализирания наблюдател от ренесансовата перспектива и като преоткрива единното пространство на средновековното изкуство, барокът постига концептуалното и материалното сливане на фикция и реалност, творба и възприемател.

Според италианските автори от края на XVI в. — Малеспини, Делбене, Варчи — подражанието е идентично с фабулата или мита[24]. В своята „Кратка защита на поезията“ (1591) елизабетинецът сър Джон Харингтън твърди, че изкуството на поетите е само едно подражание и затова „на тях им е позволено да измислят каквото си щат“[25]. Такава концептуална флуидност обаче, при която мимезисът е еднакъв с произволната измислица, е възможна в контекст, където истинността на поезията е априорно приета. За Лоренцо Гамбара „новата поезия трябва да се удовлетворява единствено от истината“[26], а според издадения през XVII в. „Анакризис“ на сър У. Александър „съкровищата на Поезията не могат да бъдат по-добре употребени, отколкото за обличане на Истината, а Истината не може да бъде по-добре облечена, отколкото с прелестите на Поезията“[27]. С други думи, през новата епоха „истината е достатъчно условие за красотата и всъщност е тъждествена със самата красота“[28].

---

[20] Chief Pre-Shakespearean Dramas. London, б, г, 11. 397 сл.
[21] Пак там, 11, 422—424.
[22] Вж. Lovejoy, A. O. The Great Chain of Being. New York, 1935.
[23] Sypher, W. Цит. съч., с. 188.
[24] Weinberg, B. Цит. съч., с. 279; Tatarkiewics, Wl. A History of Six Ideas. Warszawa, 1980, p. 576.
[25] A Brief Apology for Poetry (1591). — In: Elizabethan Critical ... Vol. 2, p. 200.
[26] Weinberg, B. Цит. съч., с. 307.
[27] Critical Essays of the Seventeenth Century. Vol. 1. Bloomington, 1957, p. 186.
[28] Tatarkiewicz, Wl. Цит. съч., с. 308.

И така при своята нова Защита на Поезията бароковите критици постулират единството на фикция и реалност, изкуство и природа и тяхното сливане в единен континуум. В тези техни възгледи намират специфично проявление новите пространствени представи на епохата, формулирани най-ясно през следващия век в картезианската картина на света. Декартовите „Принципи“ развиват идеята за тъждествеността на материята и пространството и отричат съществуването на празни пространства в реалния свят[29]. Поразително е сходството между тези пространствени представи и изкуството на голям бароков майстор като Бернини, чиито фигури „не само се движат в дълбочина, но и сякаш принадлежат на пространството на самия зрител... Така например Давид се цели с прашката си във въображаем Голиат, разположен някъде около зрителя... Лонгин е вдигнал поглед към небесната светлина, която струи от купола на „Св. Петър“; Хабакук сочи към въображаемите работници в полето, докато божият ангел се кани да го отнесе към пещерата на Даниел през пространството, където е застанал самият наблюдател, ... а Тереза и ангелът играят на сцена с потенциално неограничени размери. По тази причина те пак споделят нашия пространствен континуум, но в същото време са неизмеримо далеч от нас, странни, нереални, недостижими, като привидения от един друг свят.“[30]

Новият бароков синтез на изкуство и реалност присъствува и в тематиката на самите литературни творби като повтарящ се мотив за буквалната истинност на поезията, за скъсяване на платоническата дистанция между нея и реалното битие. Пример за такъв „бароков“ платонизъм е „покръстената муза“ на Джордж Хърбърт:

Защо измислица с коса фалшива,
не истина, стиха да украсява?
Дали щом стълба някоя извива,
то тя добра е? Все ли да възпява
поетът вещ рисувана, не жива?

Не е ли стих туй, щом горичка млада
не хвърля сянка върху груб куплет?
И влюбен край потока чист не страда?
И смисъл тъмен щом читател клет
не търси чак зад втората преграда?[31]

Подобен стремеж за сваляне на преградите вдъхновява и буквализирането на поетичното послание във видимата форма на стихотворението върху печатния лист при т. нар. фигурни поеми от края на XVI — началото на XVII в. — Хериковите „Олтар на лястовицата“ и „Стълб на славата“, Хърбъртовите „Великденски крила“ и т. н.

За да изследва материализирането на отношението фикция — реалност в архитектониката на Шекспировата „Буря“, тази статия предлага драматично-структурен аналог на понятието „перспектива“ в изобразителните изкуства. Драматичната творба се разглежда като делима на планове с различна степен на фикционалност спрямо зрителната зала. Критерий за подобен план е наличието — или отсъствието — на относително автономни светове вътре в самото произведение. В това отношение Шекспировата „Буря“ позволява да се избегнат прекалено изкуствените построения, тъй като при нея такова разчленяване на фикцията е

[29] Koyre, A. From the Closed World to the Infinite Universe. б. м., 1957, p. 101.
[30] Wittkower, R. Art and Architecture in Italy 1600—1750. London, 1975, p. 102.
[31] “Jordan I”. — In: The Metaphysical Poets. London, 1975, p. 125.

осъществено от самия драматург. Съотношението между „дълбочинната", „перспективно скъсена" реалност на пиесите в пиесата и света на „външната" драма, както и взаимодействието между „Бурята" и света на Шекспировата публика, се разглежда като своеобразна театрална перспектива, а следователно и като „символична форма"[32], отразяваща вижданията на драматурга относно природата на създаваната от него художествена фикция.

Началото на „Бурята" въвежда зрителя in medias res. Без традиционните предварителни уговорки от по-ранните „Хенри V", „Троил и Кресида" или „Перикъл" сцената е непосредствено отъждествена с палубата на кораб, подхвърлян от вълните на разгневено море. В реалния контекст на шумната Шекспирова публика илюзия и действителност се сливат напълно. Репликата на боцмана — „Много ги е еня тези, ревящите, за кралските титли" (I. 1. 10)[33] — отразява както непосредствената драматична ситуация, така и проблемите на актьора крал, застанал лице с лице срещу разноликата тълпа под сцената. В тази първа сцена боцманът и моряците функционират като усмирители както на бурното море, така и на тази прекалено активна зрителска тълпа. До момента на нейното укротяване за предпочитане е светът на драматичната фикция да „си стои долу", т. е. в якобинската „облекалня":

> Пречите ни да работим! Стойте си в каютите — само помагате
> на бурята! ... По каютите! Тихо! Не пречете! (I. 1. 12—13, 17—18).

Самият боцман ще се опита да успокои „рева" около театралния кораб чрез словесния шум, традиционно произвеждан от красноречивите Пролози и Хорове на английската ренесансова драма („Сбери моряците и им *ревни* две думи", I. 1. 3). Но гръмката реторика на хоровата фигура тук се трансформира в обвързана с действието „натуралистична" драматична реплика, гръмка единствено по силата, с която е произнесена:

> Хайде, момчета! Живо, живо! Мъжката! ... Живо! Още, още!
> Дръж против вятъра! Против вятъра! Към открито! Към
> открито! (I. 1. 5—6, 34, 49).

При опита си да заглуши извънсценичния и извънкорабен шум боцманът принадлежи повече на публиката, отколкото на драматичната фикция. Самият той се превръща в още един „нахален кресльо":

> — Добре, добре, успокой се!
> — Когато се успокои морето! (I. 1. 40).

Едновременно с това напълно в духа на Монтеновия culte de moi-même боцманът утвърждава собствената си равноценност с театралния крал:

> — ... не забравяй все пак кой е на борда ти!
> — Никой, който да ми е по-мил от мене самия! (I. 1).

Този детайл всъщност поставя под съмнение истинността на драматичното именуване и травестия и подчинява все още потисканата драматична фикция на центробежно движение към реалността.

Въпреки функционалната си прилика с традиционния Хор боцманът от „Бурята" въплъщава по-скоро идеята за практическото действие, отколкото за красноречивото слово. Той се съмнява, че старият съветник Гонзало може да укроти с реч ревналото море, а собственото му надвикване с „ония, ревящите", всъщност

---

[32] Вж. Panofsky, E. Die Perspektive als "symbolische Form". T. 2. Leipzig, 1924.

[33] Т. е. действие I, сцена 1, стих 10. Номерацията на стиховете е по оригиналния текст. Цитатите са по превода на В. Петров (Шекспир, У. Трагикомедии и романси. С., 1976). В случаите, когато се налага цитиране на буквалното значение, в скоби е посочен английският еквивалент.

разчита на къси, повтарящи се фрази, които клонят към десемантизиране на думата и превръщането ѝ в чист словесен *жест*.

Като изпълва предния план на сцената с една буквална разновидност на Тамерлановите „действуващи думи“[34], боцманът се опитва в същото време да заглуши красноречието на „дълбоките“ сценични светове. Въпреки това „обърканият шум“, който идва от задсценичното пространство, подсказва единството на всички перспективни нива. Виковете от „облекалнята“ *зад* Шекспировата сцена —

Загиваме!... Дечица, жено, сбогом!...
Прощавай, братко!... Господи, помилуй! (I. 1. 58—61),

звучат и в нейната най-предна част, в предния план на непосредствена близост с публиката, обитаван от корабния боцман:

Загубени сме! Корабът потъва!
Молете се! Коленичете! Сбогом! (пак там, 62—63).

Този пространствен синтез бива отнесен за момент към присъствието на трансцендентен небесен наблюдател, спрямо когото хоризонталните граници между нивата на сценичната перспектива губят своя смисъл:

Да бъде волята небесна (72).

В сцена втора обаче се осъществява типично барокова секуларизация на трансценденталното. Оказва се, че традиционното „горе“ принадлежи на оня квазихоров план, неправомерно заеман досега от боцмана. То се отъждествява с Просперо, театралния маг, манипулатора на сценичната реалност и нейната всезнаеща фигура, чието присъствие обезсмисля опитите на боцмана за натуралистична идентификация с извънсценичния свят:

Ако със своето изкуство, татко,
така сте разбунтували вълните,
смирете ги (I. 2. 1—3).

След като е наблюдавал бурята от място *отвъд* сценичния кораб, Просперо излиза в предния план. Той прави това, за да разкаже историята на своя живот, която е и предистория на театралната буря.

Разказът на Просперо разчита на непосредственото ангажиране на „слушателя“. Всъщност той започва като поредица от въпроси към Миранда, т. е. като *диалог*:

— Спомняш ли си нещо
от времето, преди да заживеем
във тази пещера?...
— Какво точно?
Друг дом? Човеци други? Опиши ми
лице, предмет, каквото и да е...
— Още какво друго
съзираш в непрогледната тъма
на миналото време? (I. 2. 38—50).

Всеки път, когато има вероятност диалогът да се превърне в чисто епична реч, Просперо спира по средата на фразата, за да го възобнови:

...този брат,
когато аз властта си му прехвърлих
и вдълбочил се в тайните науки,
се отчуждих от двора си, коварно ...
Внимаваш ли? ...

---

[34] Вж. Marlowe, Chr. Tamburlaine the Great, Part One, I. 3. 25.

Настрои ги да свирят по вкуса му
и като зъл бръшлян изпи мъзгата
на княжия ми ствол... Но ти не слушаш! и т. н. (106—130).

Подобно на собственото си повествование Просперо непрекъснато „провокира въпроса“ (140). Форма и съдържание следват една и съща логическа схема — схемата на непосредственото включване на възприемащия субект в изграждането на художествената фикция.

Просперовият „природен“ театър използува характерното бароково сливане на мимезис и свободно сътворяване. Неговото изкуство всъщност се свежда до реалните метаморфози на въздушния дух Ариел, а илюзионистичната буря от I. 1. е откровено театрално шоу. При него обаче „драматургът“ Просперо разчита не на някаква театрална условност, а на природните сили и техните превъплъщения:

Връз кораба на краля връхлетях
и ослепих със ужас всичко живо
на борда — от носа му до кърмата,
навсякъде! — пращях на сто места
във също време; размножен, избухвах
по мачтите, въжетата, платната
и пак се сбирах (I. 2. 196).

По подобен начин превръща в изкуство самата природа Марина, героинята на Шекспировия „Перикъл“. Същността на Марина личи, „буквализирана“ във видимост, благодарение на нейната „прозрачност“:

И всичко в тебе сякаш е дворец
за царствената правда („Перикъл“, V. 1. 122—123).

Освен това Марина успява да изведе живата статуя на Перикъл от нишата на мълчанието не като използува „сладка хармония“ и „отбрани чарове“[35], т. е. своето изкуство, а чрез един квазихоров разказ на истинската история на своя живот.

В „Зимна приказка“ отново „изкуството самото е природа“[36]. Изгубената принцеса Пердита играе майската кралица в празничния народен пасторал при пълно тъждество на роля и реалност, а съвършената статуя на Джулио Романо се оказва всъщност живата Хермиона. Маниеристичната идея за изкуство, стоящо над природата, е пародийно преобърната чрез буквално цитиране на самата природа.

Изкуството на Просперо в „Бурята“ не изисква отклонение от или разрушаване на реалиите на якобинската сцена. То не създава знаци или символи на реалността, а е част от самата нея. Сливането на непосредствена театрална форма и художествено послание е гарантирано от драматичния текст:

Дрехите им даже,
които — пълни с въздух — ги спасиха,
не са пострадали! (I. 2. 218—219).

Костюмите на Актьорите на Краля, буквално „спасителни“ и „жизненонеобходими“ (sustaining) за тяхната професия[37], няма да бъдат подложени на никакви изисквани от правдоподобието „щети“. Самият механизъм на театралната буря, режисирана от Просперо и изиграна от Ариел, успява да превърне тромавото сценично представяне на подхвърлян от вълните кораб от фактор, застрашаващ театралната илюзия, в укрепващ тази илюзия елемент. Ограниченията на Шекспировата сцена,

---

[35] „Перикъл“, V. 1. — В: Шекспир, У. Трагикомедии и романси...
[36] „Зимна приказка“, IV. 3. 97. — Пак там.
[37] Костюмите в Шекспировия театър са най-скъпата част от театралния реквизит и единственият доближаващ се до правдоподобието елемент от постановката.

никога непреодолени докрай от хора на „Хенри V“ („Простете / на недодяланите духове, / които дръзват тук да ви представят / на своята рендосана площадка / тъй висш предмет“[38]), са превърнати тук, в „Бурята“, във висше и напълно истинно чудо.

Подобно на разказа на Просперо Ариеловото описание на бурята е хорова реч, трансформирана в диалог. То също непрекъснато „провокира въпроса“:

— Оказа ли се някой
със разум толкоз твърд, че да запази
спокойствие в тоз хаос?
— И всичко туй, нали,
бе близо до брега?
— И всички отърваха се? (I. 2. 207—208, 216—217).

Дори нещо повече, това описание споява хоров изказ и подражание на действието: в крайна сметка Ариел *изиграва* разказваното от него събитие:

Сина на краля отделил съм
в едно потайно кътче край брега,
където, сплел — *така*! — в печал ръце,
сега охлажда въздуха с въздишки (пак там, 220—224).

Провокиран да задава въпроси, Просперо слива ролята си на сценичен слушател със своя втори пролог към „Бурята“. Подобно на първия той изисква непосредственото участие на „публиката“:

Ти, изглежда,
забравил си от що те отървах?...
Изглежда, не помниш вещицата Сикоракса...
Откъде бе родом,
щом казваш, че я помниш? (I. 2. 249—250, 257—258, 260—261).

В крайна сметка трансформирането на две епични речи в диалог води до сливането на гласовете на два различни персонажа в единна епична илюзия:

— Тоз остров дотогава
не бе почетен от човешки лик
(като не смяташ палето петнисто,
с което тя окучи се — достойно
изчадие на вещица)...
— Говориш
за Калибан?
— За него, за кой друг? (281—285).

Тази архаична драматична техника функционира по нов начин в Шекспировия текст. Вътредраматичното излишество от информация не е противопоставено на извъндраматичната необходимост от нея благодарение на превръщането му в тематично значим елемент:

Май трябва всеки месец да ти спомням
какво си бил, за да не го забравяш (261—262).

При своята ориентация във времето „Бурята“ третира отношението фикция — възприемаща реалност с все същия бароков буквализъм. Започвайки в два и завършвайки в шест следобед —

Колко е часът?...
Два ще е най-малко.

---

[38] „Хенри V“, I, Хор. — В: Шекспир, У. Исторически драми. Т. 1. С., 1980.

Ще трябва пестеливо да хабим
минутите до шест (239—241), —

театърът на Просперо почти споделя „тричасовия трафик", за който споменава Прологът на „Ромео и Жулиета", а с това — и времевата схема на самата Шекспирова публика.

Подобно на кораба от I. 1. Просперовият остров е по-голям от видимата за нас сцена. Неговата пещера също е разположена в задсценичното пространство на „облекалнята". Отново преден и заден план се сливат благодарение на драматичния „шум", който лишава материалните прегради от тяхната значимост:

Просперо: Калибане!
Къде си, робе, и т. н.
Калибан (отвън): Дървата ви са вътре! (I. 2. 315).

Вместо Калибан обаче в този момент на сцената се появява Ариел, „преобразен в морска нимфа". В известен смисъл Шекспировата платформа сякаш има повече от една „облекалня". Свят на енергична дейност, те като че започват да съперничат на самата нея, а тяхното пространство е еднакво близо до фикционалното и реалното.

Същата енергична активност, която сякаш разтваря материята в пространството по картезиански (и Рембрандов) маниер, характеризира и видимия план на фикцията. Въздухът на острова „гъмжи от шумове, мелодии и звуци" (III. 2). Музиката на невидимия Ариел сякаш изпълва пространството с материя:

Къде се раждат тези дивни звуци?
Във въздуха? Изпод земята нейде?...
Явно, че не е
от земен произход. Сега я чувам
над себе си (390, 408).

На фона на тази пространствена еднородност съвсем обяснимо е сливането на естествено и свръхестествено в срещата на Фердинанд и Миранда. Куртоазните епитети на елизабетинската литература, които описват любимата като божествена и неземна, сега се буквализират от непосредствената драматична ситуация. В контекста на Просперовото природно изкуство Миранда е „богиня" и „чудо" за смаяния принц, а той е „дух" и „божество" за невиждалата хора девойка. В същото време и двамата са напълно земни:

Той се храни, спи, усеща,
тъй както ние с теб (415—416).

Схващана в някои по-ранни пиеси на Шекспир[39] като натуралистично излизане в света на публиката, смъртта в „Бурята" се превръща в потапяне в дълбините на едно изящно изкуство:

Дванайсет лакти под водата
гробът на баща ти скрит е:
чист корал са му ребрата,
бисер бял са му очите —
стана тялото му клето
скъпоценност във морето! (309).

И така чрез свързващото ги изкуство адът, или традиционното „долу" в топографията на Шекспировата театрална вселена, се отъждествява с високите въздушни пространства, обитавани от Ариел.

[39] Срв. напр. асоцииране на „Англия" в „Хамлет" с безумието и смъртта, както и близостта на осведомената публика с трансцендентния дух в системата от нива на реалност в тази драма.

Благодарение на пространствената хомогенност на „Бурята“ Фердинанд е способен на нещо, на което Хамлет не е: той би могъл „да седи затворен в орехова черупка и пак да се чувствува владетел на безкрайни простори“ (*Хамлет*, II. 2). На заплахата, че нозете му ще бъдат оковани „за врата с верига тежка“, престолонаследникът на Неапол отвръща:

Свободата
свободно да се шири по земята —
достатъчен просторът ще ми бъде
в такъв затвор! (494—496).

И така след Хамлет, за когото целият свят е затвор, и Лировия Кент, според когото „в чужбина дом е, а пък *тук* прокуда“, Фердинанд сякаш възстановява правото на театралната сцена да изобразява целия свят. Това става не по механизма на ренесансовата аналогия от Шекспировите ранни пиеси, където „целият свят е сцена“. По логиката на нова метонимичност сцената в „Бурята“ се възприема като отрязък от еднородното световно пространство, а не като негово копие в миниатюр. И благодарение на тази еднородност фикцията носи в себе си всички характеристики на реалността.

Въздушните духове и смъртните хора съществуват в една и съща точка на пространството, в един и същ момент. В I. 2. например Просперо едновременно общува с две различни нива от някогашната Велика Верига на Битието — естествения свят на влюбените и свръхестествения на Ариел. Тези два порядъка на битието са напълно съвместими: от земната си роля на баща Просперо упражнява магическата сила, по принцип свързвана с трансцендентния свят на Ариел. В резултат на това сливане на плановете при опита си да замахне със сабята си към театралния „Творец“ Фердинанд може да бъде вкаменен в жива статуя:

Нещастнико, прибирай туй, с което
замахваш, без да смееш да удариш...
С тази пръчка
аз мога да направя твоя меч
да дрънне на земята! (472).

Шекспировата „Буря“ ще завърши с друг подобен синтез на йерархичните перспективни нива и в крайна сметка на изкуството и реалността. Преди това обаче Просперо трябва да преодолее съпротивлението срещу такава пространствена „живописност“, пораждано от натурализма на Себастиан и Антонио, от една страна, и от Калибановото преобръщане на „коректната“ подредба, от друга.

С репликите си към публиката и помежду си Себастиан и Антонио се опитват да формират преден план на трансцендентно манипулиране на останалите персонажи. Подобно на боцмана от I. 1. Антонио определя този план като максимално реален. За него моментната форма, приемана тук от вещта, е израз на истинската ѝ същност. Някога той е слял в едно преходна роля и действителност:

И то й — като лъжеца, който сам
започва да си вярва на лъжата, —
понеже беше ме замествал дълго
във всички външни почести и форми,
внуши си, че е княз...
И за да няма вече
преграда между ролята и него,
поиска той да стане титулуван
милански княз (I. 2. 102—109)[40].

[40] За подобно сливане на роля и реалност срв. описваните от А. Кингхорн случаи, в които участниците в средновековните мистерии полудявали след представленията.

Сега на Просперовия остров Себастиан предлага на Антонио да превърне в реалност *външното подобие* на смъртта, „подражаващия на смъртта сън“ (death-counterfeiting sleep):

Ако е вечен
този техен сън, с какво ще са по-зле?...
Ей го брат ви!
Той ценен ще е колкото пръстта,
върху която се е проснал тъй,
ако със този приятел от-стомана
навеки го приспя ... (II. 2. 268—269, 288—292).

При това заместване на същността с нейната външна форма обаче Антонио не отчита всезнаещото присъствие на Просперо в Шекспировата фикция. Като нахлува директно със своята песничка в света на спящите корабокрушенци, Ариел доказва неговата хомогенност с трансценденталния свят на театралния маг. При неотчетеното от тях сливане на „горе“ и „долу“ Себастиан и Антонио се вкаменяват в живи статуи. Единственият начин да обяснят „вкарването“ на техния квазихоров план в света на предполагаемите марионетки, материализирано във вдигнатите мечове над спящите им другари, е цитатът от комичната театрална естетика на Кросното от „Сън в лятна нощ“. Мелодичното бръмчене на Ариел е обяснено с препратка към незабравимата „ревяща гълъбица“ (roaring dove):

Както бдяхме над съня ви,
страхотен рев на бик или по-скоро
на лъв раздра слуха ни. Просто ужас!
Не го ли чухте?...
Вероятно
било е рев на цяло лъвско стадо! (305—324).

„Изкуството“ на „слуго-чудовището“ Калибан пародира Просперовата природна магия. Калибан също има претенцията да бъде пролог към островния свят:

Този остров аз го имах по наследство
от Сикоракса, майка ми, а ти
ми го отне...
Аз, който бях си крал,
сега съм поданик единствен ваш (I. 3. 331—332, 341—342).

Макар и да напомня за ренесансовия баланс на противоположни истини[41], тази претенция е дискредитирана в сцените с Тринкуло и Стефано. За да произнесе пред тях своя „пролог“, Калибан трябва да застане на колене и така да преобърне наопаки традиционната „хорова“ поза. При това той скоро бива прекъснат от Ариел „горе“ във въздуха:

— Един магьосник, както вече знаеш,
отне ми острова със хитрина,
а мен зароби...
— Лъжеш! (III. 2. 49—52).

И Калибан като Ариел има своите метаморфози. Но той не се слива като въздушния дух със собствения си елемент, а по-скоро прилича на риба на сухо:

Я, какво е това? Човек или риба?... Риба ще е. Смърди
като риба, и то не много прясна. Съвсем като стар чироз! (II. 2. 25—28).

---

[41] Баткин, Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978.

При това Калибан просто „личи“ при своето слепване с Тринкуло:

Четири крака и два гласа — извънредно деликатно чудовище!
С предния си глас може да прави комплименти на приятеля си,
а със задния — да го хули колкото си иска (97—100).

Просперовото въплъщаване на свръхестественото в земни форми се редуцира при Калибан до процес на „изпадане“ (dropping) и „изпущане“ (venting). Стефано, „човекът от луната“, е „паднал от небето“, а свръхестественото чудовище, получено от аглутинацията на Тринкуло с Калибан, може да „изпуща Тринкули“.

Много са още примерите, които доказват пародийния характер на Калибановото присъствие в драмата. Важното в случая обаче е, че в крайна сметка тази обърната перспектива върху драматичния свят бива подчинена на „коректната“. Със своето

От днес нататък
ще търся просветление (V. 1. 294—295)

Калибан провъзгласява включването си в хомогенното пространство на Просперовата реалност.

В структурно отношение „Бурята“ представлява поредица от „вътрешни“ фикции, склонни да се проявяват в предния план на театралната перспектива.

Сцената, в която Фердинанд и Миранда разкриват чувствата си (III. 1), се наблюдава като „природен“ театър от Просперо, „на разстояние, невидим“. Именно тя обаче е в непосредствена близост с извънсценичната публика. Тази сценична особеност при това е в пълна хармония с тематичното третиране на проблема изкуство — природа в нея. Сложното ars amandi[42] на героите от Шекспировите ранни комедии е отстъпило място на директното разкриване на същности:

Напусни ме,
извъртане свенливо, дай ми слово,
безхитростна и свята откровеност!
Жена ако ме искате, то ей ме;
не ме ли искате, ще ви слугувам
до гроба си! (81—86).

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

Отново една традиционна куртоазна метафора — влюбеният като слуга — се буквализира от самата драматична ситуация. Фердинанд носи пънове за огъня на Просперо и Миранда, а Миранда, ако принцът не се ожени за нея, ще остане „девица“, но и негова „слугиня“ (maid).

„Природният“ театър на двамата влюбени е „дървено робство“ (wooden slavery), притиснато между две публики — магьосника Просперо в дълбочината на сцената и действителните зрители около нея. Описвайки такава сценична перспектива, не можем да не си спомним прочутото представление на сценографа Джан Лоренцо Бернини от 1637 г.[43], при което публиката наблюдава лице в лице собствените си двойници в дъното на изобразяващата зрителна зала сцена. Разликата с известната „Испанска трагедия“ на Шекспировия съвременник Томас Кид се налага от само себе си. Ренесансова по своето третиране на извънсценичната реалност, тя разполага фикционалната си публика — Отмъщението и Духа на дон Андреа — на едно отстояние от света на действителния наблюдател, докато самата пиеса и пиесата вътре в нея се подчиняват на типично ренесансово пропорционално „смаляване“. Постановката на Бернини и Шекспировата „Буря“ използват друго пространствено решение — сценичният свят продължава *отвъд* самата сцена, постигайки нещо от бароковото внушение за „живописна“ безкрайност.

[42] Срв. напр. развитието на сюжета в „Напразни усилия на любовта“.
[43] Ренессанс, Барокко, Классицизм. М., 1966, с. 257.

БАН БИБЛИОТЕКА

Но да се върнем на Фердинандовото „дървено робство". Потокът на времето в него съвпада с „трансценденталния" часовник на Просперовия свят, както и с този на самата Шекспирова публика. „Тричасовият трафик" на Шекспировото „дървено О"[44] би могъл да бъде време за почивка, не за „дървено робство":

Сложете
товара си и дайте си почивка!...
Баща ми
от свойте книги няма да се вдигне
поне три часа (III. 1. 19—21).

Фердинанд обаче избира действието в театъра на Просперо:

Не, дивно чудо,
гръбнак ще счупя, жили ще разкъсам,
но няма да допусна срам такъв:
да работите вий, а аз да гледам
със скръстени ръце (III. 1. 24—28).

В сцената с омагьосания пир (III. 3) Просперо заменя мястото си в дълбочината на сцената с вертикалната трансценденталност на театралния „връх" (top). По този начин хоризонталната „публика" на Ариел — свитата на неаполския крал — се отнася към неговата реалност така, както и самото „представление" на въздушните духове. Перспективната пирамида на Ренесанса сякаш е поставена *с основата си* на сцената на Шекспировия театър. При такова структуриране може да се смята, че „вътрешно" и „външно" в йерархията на театралността в пиесата съществуват в едно и също пространство.

Прякото взаимодействие между актьори и зрители характеризира и най-обширната фикция в „Бурята", „Маската на Церера".

Преди своята „Мишеловка" Хамлет от едноименната пиеса фокусира вниманието ни не върху нейната „вътрешна" фикция, а върху реалността на наблюдаващия я датски двор („Наблюдавай чичо ми със своя/най-остър поглед" и т. н., „Хамлет", III. 2). Ето защо по време на актьорското представление нашето внимание се раздвоява между две различни пиеси — действията на краля от „Убийството на Гонзаго", от една страна, и изражението на Клавдий от Шекспировия „Хамлет" — и Хамлетовата „Мишеловка" — от друга. Или, както пише Дж. И. Коуп по повод на естетиката на Кастелветро, „двойственото съзнание на зрителя се признава единствено за да се разкъса на две"[45].

В „Бурята" това разкъсване отстъпва място на един могъщ синтез. Просперо също приковава вниманието ни върху света на сценичната „публика":

По-кротко, момко! Не отпускай толкоз
юздите на любовната игра и т. н. (IV. 1. 51—52).

За разлика от вътрешната пиеса в „Хамлет" обаче „Маската на Церера" сама посочва зрителите Фердинанд и Миранда за свои главни герои:

Да одарим със дарове богати
таз млада двойка! (IV. 1. 85—86).

Със своите митологични атрибути — лъка на Ирида, пауните на Юнона и т. н. — персонажите на маската са същества от друг свят. В същото време те са част от самата островна реалност. „Церера" не се нуждае от репетиции и режисиране: като своя предшественик Гауър от „Перикъл" Просперо оставя пиесата „пред нас сама да се играе" („Перикъл", III, Хор). Подобно на Ариел и въздушната му свита фикцията

---

[44] „Хенри V", I, Хор.
[45] Cope, J. I. The Theater and the Dream. London, 1973, p. 80.

на маската сякаш винаги се е съдържала в пространството на Просперовия остров. Тя дори *пряко* включва в себе си събития, принадлежащи на това „външно" за нея пространство. Предупреждението на Просперо например, както и благородният отговор на Фердинанд прозвучават в нея като изказ на реално-митологичен факт — Венера и Амур, казва Ирида,

Бяха се заели
да увлекат тез двама млади тук
със плътски чарове един към друг
в такава страст, че той да легне с нея,
преди да е дочакал Хименея;
но не успяха и във гняв назад
тя връща се с хлапака си крилат ... (94—100).

Връзката между фикция и действителност се определя не от механизмите на ренесансовата аналогия, а пряко, чрез установяване на материално взаимодействие на един митичен свят с реалността. Разбира се, такова взаимодействие е било винаги характерно за жанра на дворцовата маска. При постановката на Плавтовия „Амфитрион" от 1481 г. в една от интермедиите се явява Аполон, за да възслави с лирата си дома Есте[46], а в края на Пийловия „Парисов съд" (ок. 1584) троянският принц дарява с ябълката не Венера от фикцията, а кралица Елизабет, заела видно място сред публиката. В ранни пиеси, като „Напразни усилия на любовта" и „Сън в лятна нощ", Шекспир пародира такова решение на проблема изкуство — реалност. В последните романси обаче то играе все по-значима роля за формирането на новата драматична перспектива.

Кулминационният момент на „Церера" е Юнониното слизане от небесата „тук", „на тоз килим зелен". Този връх на драматичното *действие* по характерен начин е превърнат в диалог с публиката на самата сцена:

С дни на радост — броеница
от янтар на златна жица,
с чист лазур на небосклона
дар дарява ви Юнона! (106—109).

Същата екстернализираща тенденция наблюдаваме и при Цереринoто обръщение към влюбените:

С пролет чак до гроздобера
дар дарява ви Церера! (110—111).

С други думи, персонажите от Просперовата маска се оказват твърде слабо свързани помежду си, за да могат да изградят по-дълбок фикционален план. Като организират своето съществуване около реалността на сценичната публика, те разтварят своето пространство в това на „външната" Шекспирова драма.

Идващи от височините (Юнона), далечината (Церера, нимфите, жътварите) или от пространството на самата публика (Ирида), митологичните фигури на маската са „природа" за наблюдаващите ги Просперо, Фердинанд и Миранда. В същото време те са и живото въплъщение на Просперовите „сегашни фантазии" (present fancies). Така че, докато Хорът на „Хенри V" свързва своето disegno interno[47] с дълбоките перспективни планове на една драматически неосъществима и съвършена епична реалност, Просперовите „кончети" намират непосредствена реализация в пространството на собствения си създател. За барока съществува съвсем пряка връзка между невеществения свят на мисълта и материалното битие. „Въображението, пише Томас Хобс, зависи от движението на телесните органи."[48] Внезапното раздразне-

[46] Буркхарт, Я. Култура и изкуство на Ренесанса в Италия. С., 1986, с. 258.
[47] Т. е. „вътрешен замисъл", термин от естетиката на маниеризма.
[48] Вж. Gilbert, K. E., H. A. Kuhn. History of Esthetics. Bloomington, 1594, p. 213.

ние на театралния магьосник Просперо ще причини хаос в подредения дотогава свят на неговата маска:

— Отлично! Стига толкоз! Да ви няма!
Духовете излизат с неясен шум. (IV. 1. след 138).

Най-забележителното реинтегриране на едно априорно разделено на планове пространство се осъществява в последното действие на „Бурята". То започва с ново сверяване на театралното време с реалното:

— Колко е часът?
— Към шест е, господарю. По туй време
ний трябваше да свършим (V. 1. 3—6).

В шест, когато Шекспировата илюзия ще отстъпи пред реалността, „вътрешният драматург" Просперо ще се откаже от своето изкуство:

Вълшебната си пръчка аз ще счупя
и скрия вдън земя, а свойте книги
ще хвърля във морето, там, където
не може лот моряшки да измери
безкрайната му глъб! (54—57).

Този отказ от изкуството се третира не като поражение за твореца, а като всеобщо освобождаване. „Затворници всички" (prisoners all), хората от свитата на краля ще напуснат горичката на лудостта и ще се включат в Просперовия свят, а Ариел ще отхвърли земната си форма и ще се разтвори във въздуха, който е неговата истинска същност. Структурно това всеобщо освобождаване ще се прояви като сливане на различни фикционални нива в сцената с играта на шах и в Просперовия епилог към Шекспировата публика.

Разкривайки влюбените, които играят шах в относително изолираното пространство на вътрешната сцена, Просперо показва на сценичната си публика „най-висше чудо" (177). Постепенно обаче „актьори" и „зрители" се оказват части от единен континуум. В противен случай Просперовото изкуство би причинило болка вместо наслада:

Ако и туй окаже се измама
на този остров, аз ще съм загубил
на два пъти сина си! (175—177).

Скъсяването на дистанцията се възприема като двупосочен процес. Алонзо и свитата му наблюдават и коментират разкрилия се пред тях жив театър, а влюбените виждат ясно своята публика. Напускайки в крайна сметка обособеното пространство на вътрешната сцена, те доказват еднородността на двете перспективни нива:

О, чудо! Колко
красиви същества! Ах, как прекрасни
били човеците! И как щастлив си
със тях, нов свят! (181—184).

Този пространствен синтез би могъл да включи дори „върха" на Шекспировата театрална вселена. Текстът подсказва възможност за установяване на вертикален континуум наред с хоризонталния:

О богове всевишни, увенчайте
с венец благословен таз дивна двойка! (201—202).

„Благословеният венец" (в оригинала „корона", традиционен сценичен предмет в Шекспировия театър) обаче никога не пада от театралните „небеса". Отказвайки да

буквализира тропа, в този момент „Бурята“ избягва онази крайна форма на сливане на изкуство и реалност, която кара скулпторите на късния барок да украсяват богородиците си с истинска коса и да поставят стъклени очи на своите светци[49].

Заместването на изкуството с природа и на магията с реалност е освобождаване и на самия творец. В края на „Бурята“ в името на „човещината“, разбирана и като способност за съчувствие, и като принадлежност към човешкия род, Просперо се отказва от своя трансцендентален перспективен план и остава завинаги в пространството на някогашните си марионетки. За да „влезе“ в него, той първоначално вкаменява досегашната си „публика“. Пред такива идеални слушатели той произнася хорова реч:

Жестоко ти, Алонзо, се отнесе
със мен и дъщеря ми, подпомаган
от своя брат... Това сега те мъчи,
Себастиан! (71—74).

Оказва се обаче, че в съвършеното си мълчание тази публика е също напълно лишена от разбиране:

Ни един
не ме е зърнал и не би могъл
да ме познае кой съм (82—83).

За да окаже благотворното си въздействие, изкуството на Просперо отново се нуждае от активно общуване със своя адресат. Но театралният „Творец“ трябва не само да „разбуди“ слушателите си. Той трябва и да се яви пред тях в своята буквална същност:

Искам
да смъкна таз одежда и пред тях
такъв да се явя, какъвто бях —
милански княз! (85—86).

След това ново заместване на изкуството с природа хоровата реч на Просперо е вече напълно ефикасна:

Гледай тука,
владетелю неаполски! Пред теб е
княз Просперо, когото ти прокуди
от княжеството му... (157—160).

Следвайки установеното буквално отношение между театрално и реално време, тази реч би трябвало да продължи толкова, колкото и разказваното от нея събитие. Описвайки историята на много дни, самата тя заплашва да трае много дни:

Таз повест иска
разказване със дни — при първа среща
не ѝ е мястото... (162—164).

Ето защо същинската хорова реч бива отложена за вечерта *след* трите часа на Просперовото (и Шекспировото) театрално усилие и за пещерата *отвъд* неговата сцена:

Кралю, приканвам вас и вашта свита
в туй свое скромно жилище, в което

---

[49] Sypher, W. Цит. съч., с. 247.

нощта за вас ще мине — вярвам — бързо,
защото част от нея ще запълня
със разказа за всичко преживяно
от мен на този остров (302—306).

Като се отказва да повтори още веднъж историята, разказана в I. 1. и прозвучала няколко пъти след това вътре в драматичния диалог, финалът на „Бурята“ не осъществява кръгово движение назад към началото. Вместо това той рисува далечно бъдеще, отвъд самия отвъден „хронотоп“ на хоровия разказ в Просперовата пещера:

Утре
ще се качим на кораба ви, с който
в Неапол ще се върнем, гдето скоро,
надявам се, ще мога да присъствам
на радостните тържества по повод
венчавката на нашите деца.
... обещавам ви за утре сутрин
море безбурно и попътен вятър,
с чиято помощ бързо ще застигнем
останалите кораби от флота (306—314).

Сочейки към една далечна развръзка, финалът на „Бурята“ е повече пролог към бъдещи събития в „реалния“ свят, отколкото епилог към собствената си драматична фикция. Границите на Шекспировата пиеса остават отворени към безкрайността на извънсценичното битие. Това бароково отваряне на формата[50] обаче не само е сливане на драма и живот в единен континуум. То е и отваряне към света на непосредствения зрител. Със своите „добри ръце“ той може да сътвори вълшебство, не по-лошо от Просперовите. Като реален отговор на молба, произнесена от предния фикционален план, аплодисментите му не само ще докажат непрекъснатостта на пространството между него и драмата, но ще накарат и дълбоките планове на нейната перспектива да проявят същата „живописност“. Пиесата гладко ще се прелее в далечния свят на Неапол и ще осъществи освобождаването на Просперо в собствената му „родна стихия“:

Вий, зрители, със кобно слово
не ми присъждайте сурово
изгнание на остров пуст,
а със ветреца многоуст
на своята хвала крилата
за път издуйте ми платната
и с весел, идещ от сърце,
мил плясък на криле-ръце,
ме изпратете във морето
на дълго плаване ... (Епилог, 3—12).

В своята „Буря“ Шекспир отново използува характерното за по-ранни пиеси, като „Сън в лятна нощ“, „Хамлет“ и др., разчленяване на фикционалното пространство на относително обособени нива. Тук обаче контурите на тези нива са силно размити, фигурите се движат от план в план с безпрецедентна лекота, а самите автономни планове споделят характеристики, чиято еднаквост превръща пространството в „безкраен поток“. Подобно на типичната барокова творба този Шекспиров романс „има особен интерес да се опре на някаква пространствена

[50] Срв. Вьолфлин, Х. Цит. съч.

ориентация“, защото „дълбочината може да се почувствува само там, където има плоскост, само като антипод на плоскостта“[51].

Едновременно с установяването на барокова непрекъснатост на вътрешното си пространство „Бурята“ подчертава органичното си единство с реалността. Интерпретирани в „метадраматичен“ дух, въплътените в последната Шекспирова драма пространствени представи стоят близко до бароковата неоплатонична Защита на Изкуството.

[51] Пак там, с. 145.

ГРАНИЦИ И НЕОПРЕДЕЛЕНОСТ НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ТЕКСТ

Албена Георгиева, Ангел Ангелов

Тази работа е реплика към излязлата през 1985 г. в сп. „Български фолклор", кн. 3, статия на Б. Богданов „Фолклор и литература", и то не към цялата статия, а само към нейната отнасяща се за литературата втора част. Частта за фолклора беше предмет на обсъждане в друга наша работа[1]. Проблемът, върху който размишлява в своята статия Б. Богданов, е кое е фолклорното и кое литературното произведение. В размишленията на автора проблемът за произведението придобива такава същественост, че около него, ако се гледа в тази посока, могат да се съсредоточат и останалите основни проблеми на фолклора и на литературата, стига само да е налице една тълкуваща и разбираща, една проницателно херменевтична нагласа на мисълта към света. Необходимо е още да се добави, че статията „Фолклор и литература" не може да се разбере, без да се познава книгата „Мит и литература", без читателят да е преодолял смисловата и стилистичната плътност на изказа в книгата, той не би се ориентирал в разредените висоти на теорията, защищавана в статията. Мястото на статията е в книгата — и нека сега игрово наподобим синтагматиката на възгледа на Б. Богданов — така щото, ако статията е текст, тя има книгата за свой контекст, а в едно отношение и двете могат да бъдат представени като текст, който пък има за свой контекст ценностното реагиране на определена социална среда, тя пък е текст, който има за свой контекст един метафизичен и универсален текст, който... и така до безкрай. Накратко — не може да се говори за статията, без да се познава изцяло и задълбочено книгата.

Ситуацията на четене — резюмираме тезата, която ни изглежда основна във втората част на статията — е представена като конструиране на действителност и като отношение, образуващо практически безкрайна общност от равни цялостни индивиди. Актът на четенето, казва ни още авторът, е възможност да се възприеме конструираната вътре в литературния текст действителност, да се разбере следователно една действителност, различна от тази, в която живее читателят, възможност най-сетне читателят да бъде засегнат в своята същина, да бъде изведен от партикулярното всекидневно съществуване, да стане цялостен, да се изправи не само пред лицето на своята частна действителност, но вече като друг и различен — пред лицето на цялата действителност, като последните две положения са взаимно подкрепящи се. И така четенето не е „някакво" разбиране, а такова разбиране, което

[1] Вж. Георгиева, Ал., А. Ангелов. За необходимостта от теория. — Бълг. фолклор, 1987, № 3.

е екзистенциален стремеж за конструиране на цялостна и успокояваща действителност; четенето следователно може да бъде и терапия.

Вместо идеалното моделно отношение „индивид: художествен текст", с което работи Б. Богданов, ние предпочитаме да се ограничим в един исторически период на западноевропейската култура — XV—XVIII в., и да изпробваме върху този период идеята на Богданов за функционирането на текста. Двата крайни случая — изцяло колективното и напълно индивидуалното взаимодействие с художествения текст, са анализирани в статията „Фолклор и литература", но не като исторически положения, а като идеални конструкции в огледално отношение една спрямо друга. Ситуацията на четене, която ни интересува тук, от Ренесанса до Просвещението — нито изцяло колективна, нито напълно индивидуална, започва и се развива в различните страни по различно време.

Ще изброим някои основни характеристики на така разположената в исторически план ситуация на четене. Книгата се преписва на ръка или се отпечатва, и в двата случая тиражът е такъв, какъвто трябва да бъде — предварително е съобразен с ограничения брой на почитаемата четяща публика, сега той ни изглежда повече от скромен; достъпът до книгата не само технически, но преди всичко социално е ограничен, което прави книгата елемент на една затворена култура; в това отношение разликите между средновековието и Ренесанса изглеждат незначителни. Положението не се променя преди края на епохата, определяна като Ранно просвещение за различните страни. Читателят не е просто читател, той е пишещ читател, макар и не в степента, в която извършва тази дейност истинският писател; читателят е „потенциален писател". Книгата се движи сред относително затворена публика, чиято позиция и при създаването, и при възприемането на книгата не е така пасивна, както е от края на XVIII и началото на XIX в. насам. Читателят не просто очаква книгата, не просто я разбира вече готова и завършена, едва в акта на четенето, той участвува в нейното сътворяване, в средата, която я сътворява. Как става това?

Основното при сътворяването на текста е да се утвърдят традиционните ценности на общността, което означава нейните вътрешни и външни взаимоотношения да се представят в образа, който общността има за самата себе си, да се утвърди като действителна собствената представа на общността за самата нея. Установените и уговорени основни ценности конституират съществуването на общността и чрез текста те сякаш се нагласяват на фокус, изпробват се и се потвърждават. На тази цел служи широкият, но все пак ограничен и познат репертоар от теми, лица и събития — например библейската и античната история и тяхната относително строга жанрова определеност. Жанрът е специфичното художествено средство за изразяване и оформяне на съществуващите в готов вид основни ценностни положения, той е готовата форма, на която авторовата воля се подчинява, защото целта тук не е индивидуалното реагиране и осмисляне на света, а неговото възобновяване и преоткриване в зададената като образцова жанрова форма. Тази е целта, към която отделната творба се стреми — да се изравни с образеца.

И дори когато жанрът не съществува, когато се създава със създаването на самото произведение, дори и тогава целта е легитимирането на индивидуалното чрез общото и образцовото. Удобният пример е Монтен, който, макар непрекъснато да казва „аз" в своите „Опити", всъщност портретува „Човека". Неговият доказателствен материал за многообразието на човешките качества са утвърдените образци на античността и едва след това превръщащите се вече в образци събития от по-ново време. Жанрът задава предварително отношението на автора към неговия текст, той предопределя и реакцията на публиката. Жанрът съществува идеално като готова форма извън творбата, той е кодът, даващ правилата за разчитането на конкретната творба, така както правилата за разчитането на човешкото поведение

за Монтен са вече утвърдени, вече са налице и всичко, което се случва, всяко човешко действие или литературна творба се подвеждат към общото, към полуготовата конструкция-обяснение, която намира своята нова илюстрация в отделното. Все пак съществува слабо, но доловимо затруднение отделните събития и лица да се наместят без усилие вътре в готовата обяснителна конструкция; и въпреки това авторът и читателят не са свободни да реагират индивидуално и с едно движение на мисълта, презрително да я отхвърлят. За индивидуалната реакция е необходимо друго отношение към действителността, друга социална структура. За разлика от съвременността художествените текстове в историческото пространство от Ренесанса до Просвещението не носят правилата за своето разчитане в себе си, напротив, правилата за разбирането им са вън от тях.

Заедно с това наблюдаваме и противоположната тенденция — как отместването на отделната творба спрямо готовото вън от нея и изработено преди написването ѝ нормативно ценностно положение на средата е вече налице и е забележимо много повече, отколкото при фолклорния текст. Отделната творба се отнася аналитично към традицията, представена като извънвременна ценност чрез жанра. Отделната творба не само се стреми да повтори жанра, не само се съревновава с вече написаните в същия жанр произведения, но заедно с това обсъжда жанра, един вид отдалечава се от него, за да го прецени аналитично и да го постави на изпитание. Творбата взаимодействува с жанра, черпи енергия от него, но не само за да го наподоби до възможния предел, но и за да го промени и в този смисъл — за да го преодолее, да преодолее образеца. Нещата се усложняват и от едно трето положение — всеки текст се стреми да се освободи от времето и пространството, в което е създаден, да бъде вечен и универсален, а още повече всеки писан текст. Неговата затвореност — наличието на начало, край и относителна вътрешна организираност са основанията на този стремеж да трае вечно — до свършека на времената. Универсален и вечен означава единствен, съществуващ извън всяка конкретна ситуация и тъкмо затова приложим към всяка една като обяснителен и тълкувателен ключ. Писаният текст носи в себе си скритата тенденция да се възприема като сакрален, да бъде по своята функция Библия.

Условието за това е текстът да се отдели от средата на своето създаване, за да превъзмогне и отстрани нейната чувствувана като незадоволителна отделност. В описвания исторически период универсализирането се постига чрез приобщаване към традицията, чрез повишаване на собственото съществуване на средата и на автора до утвърдените от миналото ценности; така текстът и ситуацията на неговото създаване също се превръщат в ценност. Освобождаването от единичното съществуване и повишаващото приобщаване към миналото е усилието, чрез което текстът, авторът и средата престават да са това, което са, и се превръщат в неоспорима ценност. Отделянето от собствената среда-контекст е необходимата предпоставка, за да се конструира универсална общност чрез текста. Приобщавайки се към традицията, текстът се измъква донякъде от принудителната зависимост на историческата среда и постига едно състояние на непълна зависимост, което все пак си е постижение. Текстът е пътят, по който създалата го среда се движи към универсалното, защото той сякаш е роден за вечността, от друга страна обаче, текстът никога не се освобождава напълно от историческите характеристики на своята среда. В това е, струва ни се, диалектичната динамика на текста между историята и вечността, в това е неговата възможност за неочаквано и непредвидимо въздействие върху породилия го контекст.

Традицията е носителят на ценности, които сякаш никога не биват подлагани на съмнение, които уж се приемат като нещо саморазбиращо се, в този смисъл традицията е носителят на съвършенството. За да бъде приета една тема, сюжет или възглед, те трябва вече да са били налице в миналото, трябва да са осветени от него. Това минало за разглеждания период е гръцката или римската античност и началото на християнството. Известно е обаче какво е отношението към античността в Европа от началото на Италианския ренесанс докъм края на XVIII в. в Германия, от Петрарка до Винкелман. Възстановяването на принципите на античността, в които се кълнат дейците на Ранния ренесанс, е възстановяването на

онази античност, която им е нужна в борбата със средновековието. Античността, все още жива и действуваща в по-дълбоките пластове на средновековието, а това означава — в неговата култура, е за настъпващия Ренесанс напълно умряла и изгубена, затова нейното възкресяване в идеологичен план е мнимо, то е представата на Ренесанса за античността, представа, която му е необходима, за да утвърди своята позиция, за да бъде действителен. Традицията не трябва да се схваща като нещо напълно реално и достоверно, тя е наша конструкция, тази, която ни е нужна. В този смисъл Италианският ренесанс конструира културен модел за разрешаване на съвременните му проблеми, модел за въздействие върху съвременността. Основна характеристика на този модел е неговата обърнатост към миналото, неговото прикриване зад осветеното като вечно и неизменно минало — една митична характеристика. Въздействието на тази мисловна конструкция надхвърля рамките на Италианския ренесанс и трае докъм края на XVIII в., а за определени социални кръгове в различни страни и по различни подбуди е действена и агресивна и в съвременността. От друга страна обаче, тя е поставена под съмнение в самия край на XVII в. чрез „спора на антично и модерно“ във Франция. Античността следователно е идеалната необходима конструкция като образец за подражание. Проблемът за историческата достоверност не съществува, защото не се чувствува нужда от него. Новото чувство за природата, човека, живота и изкуството не може да се създаде само по себе си, без да се отнесе към нещо, съществувало преди и схващано само поради това като образцово. Отношението към авторитета е двойствено — отделят се от него, като го наподобяват и като се стремят да му приличат, което е развиване на традицията с промяна, но в нейната собствена посока.

Възможността да се появи една литературна и изобщо художествена творба е регламентирана от традицията жанрово и тематично, регламентирана е ценностно. Без тези условия, всъщност външни опори за нейното възприемане и разбиране, средата, в която е създадена творбата, не би я приела за действителна. До края на XVIII в. в Европа творбата се изгражда върху основата на един наличен набор от готови ценностни положения, с чиято наличност тя си служи, за да се отмести от тях, но все пак не дотолкова, че да ги разруши. Традицията е големият и постоянен фон, на който се разиграва създаването и разбирането на литературната творба. Ценностите на традицията са обаче само потенциална наличност, която става действителна в определена среда, в определен контекст — група от хора, често неголяма, която споделя основните традиционни ценности и се стреми да ги осъществи тук и сега по определен начин. Заедно с тях тя споделя и други, не толкова общи, отнасящи се главно до тази група хора ценности, които, макар да са различни от основните, все пак не са им противопоставени. Вторият тип ценности са съотнесени с традицията и са нейно изменение, понякога много силно, но никога отхвърлящо я, изменение, наложено от необходимостта да се приложат основните ценности, да станат от възможни действуващи в конкретна среда. Вторият, по-конкретен пласт от ценности, непосредно свързани със съвременността (макар за съвременност в нашия смисъл на думата да не може да се говори), е по-динамичен, но все пак, за да се прояви във формата на художествена творба, той трябва да акумулира енергията на традицията. Той не може да съществува самостоятелно.

Къде в тази ситуация е литературното произведение? То не е само писаният текст, той е ядрото, което държи произведението да не се разпадне, текстът е само привличащият център. Самото произведение е нещо по-голямо и по-сложно, то е надиндивидуалният жизнен опит на група хора, включващ самите участници, промените в техните отношения и поведения, текстът е обединяващата връзка между тях. Произведението е ситуацията на непосредственото емоционално, езиково и соматично общуване, произведението не е всекидневната подвижност на отношенията, а трайното и почти неизменното в ситуацията. В непосредственото общуване ценностите на традицията и новите, представящи се за традиционни, стават от потенциални действителни, те са осъществени чрез самото присъствие на участниците, произведението обаче е не само своеобразното езиково-соматично съчетание на тези ценности, но и тяхно изпитание. Произведението е ценностно и емоционално хомогенната общност, в която се създава, възприема и функционира

текстът. В тази общност, съществуваща относително затворена и обособена вътре в обществото, е налице тенденцията да се изплъзне от конкретната обществена среда и да съществува универсално. Тенденцията към универсалност, към това да е никъде и всякъде, да не е била никога и да е всякога е продуктивната и динамична сила както по отношение на традицията, така и спрямо конкретната обществена среда в цялост, защото тази затворена общност — всъщност единно смислово и живо построение, решава сякаш традиционно и в обозрима форма тъкмо проблемите на съвременността, на обществената среда в широк план.

Читателят в тази епоха е „образован човек", той също би могъл да се хване за перото, стига да има време и желание за това. Писането от Ренесанса насам е белег за социална издигнатост и за принадлежност към определен слой от светски образовани лица. Успехът на Монтеновите „Опити" е едно от първите доказателства за съществуването на образована публика. Читателят, принадлежащ към тази публика, е съучастник на писателя и съвсем не в смисъла, който влагаме днес, когато казваме, че четенето е активност спрямо текста, наподобяваща творческата. Образованият читател разполага със същия набор от ценности, с които разполага и писателят. Да пише за образования човек е просто въпрос на добър тон, една привилегия на социалното положение, каквато е облеклото. Еднаквото отношение към традицията се създава в относително хомогенна среда, която не е напълно затворена — това би било идеално положение, но не и толкова пъстра, че да я наречем хетерогенна.

Нека отново използуваме като удобен пример „Опитите" на Монтен. Те изискват от читателя в края на XVI в. добро познаване на определен свод от антични текстове — всичко онова, което почти двувековното развитие на хуманизма е натрупало като материал за усвояване, изследване и размишление. Наистина не става дума за всеобемащи и задължителни знания, но все пак за знания, чието активно владеене е условието за духовен живот и общуване в средата на образования човек. С други думи, от тогавашния читател се изисква тези знания да са в състояние на потенциална наличност, която в отношението му към „Опитите" да стане действителна. Познаването и владеенето на утвърдените от хуманистичната традиция текстове е уговорено положение за автора и за читателя; тези знания са един от херменевтичните ключове към текста на Монтен, в тяхното познаване се крият част от правилата за разчитането на Монтеновата мисъл, налице е взаимно удоволствие, което си разменят автор и читател, удоволствие, предизвикано от принадлежността към едно и също духовно пространство и от взаимното им удобно разполагане в него. И обратно — непознаването на свода от текстове, носители на традиционните ценности, издига преграда пред текста дотолкова, че съвременният читател е изморен от честото позоваване на авторитетите и изпитва желание да прескочи неинформативните пасажи, за да се отърве от неизвестни и чужди за него отношения. Текстът на Монтен е построен така, че за да се изпита пълна наслада от него, читателят трябва да има или да постигне сходна с авторовата образованост, с други думи — да живее в същата среда.

Средата, в която живее Монтен, предполага наличието на традиционни отношения, но не идентичност и пълно повторение на традицията. Отношението към традицията не е просто демонстрация на нейното познаване, а отношение на скрито и открито тълкуване. Чрез вграждането на античните откъси в тъканта на „Опитите" върху възгледите на античните автори се налага съвременният френски опит от втората половина на XVI в., както и по-частната ситуация на личния опит на Монтен. Очаква се, че образованият читател ще разбере много по-добре своето положение и съдба не сами по себе си, а тъкмо чрез образците на традицията и в съотношение с тях. Съотношението с традицията, поддържано без прекъсване в „Опитите", е условие за по-доброто разбиране на съвременността. Образованият читател трябва да открие вътре собствените си знания, които същевременно са

задължителни знания на неговата среда, непознато тук е само съчетанието, тяхното ново приложение, тяхната функция спрямо съвременната ситуация и спрямо личността на автора като потопен в същата ситуация и същевременно желаещ да се измъкне от нея.

В „Опитите“ съществува и друг, втори пласт от съотнасяния, по-близък до времето на написването им, чието познаване също е необходимо за разбирането на текста. Те, предполага се, са нещо известно, станалите събития са от по-скорошни времена, но са известни не защото са скорошни, а много повече защото са вече традиция. Поставени редом с образците от античността, те се превръщат в част от същата традиция и това е, което улеснява нормативното им възприемане и разбиране. Тъкмо в този смисъл Монтеновият текст разчита да бъде доработван от средата, в която е създаден — чрез добавяне на нови примери от традицията, по-точно и съответно подбрани или просто други, които всеки читател може да даде и така да довърши сам развитието на текста. Принципът да се доказва чрез образци напомня религиозното отношение към свещените текстове, познати на всички, свързан е с него, без, разбира се, да е същият. Аналитичният скептицизъм на автора прави невъзможно прякото доверяване на авторитета. „Опити“, макар и жанрово неопределени, разчитат за своето разбиране и възприемане на вечния като присъствие контекст на традицията; разбира се, на тази традиция, която се конструира като действително съществувала във Франция през втората половина на XVI в. Познаването на традицията, както се каза, е условие не само за усвояването ѝ, но преди всичко за променянето ѝ. В „Опитите“ например няма да намерим исторически достоверно представяне на възгледите на Сенека, защото проблемът не е в тяхното исторически достоверно представяне, а в живеенето с тях. Монтен често цитира по памет, което е нормалната практика. Но промяната при усвояването става забележима само ако за тогавашния читател произведенията на Сенека, макар и най-общо, са налични в съзнанието му. И за определен кръг, тъкмо този, за който пише Монтен, те са били.

Ние чувстваме, че писателят, дори и Монтен, не изразява своята личност, своята душевност, своето конкретно съществуване в творбата, която пише. Въпреки откриването на личността в социален план, което е неотменим факт, станало във Флоренция към началото на XV в., нейната ценност не може да бъде означена пряко. Авторът означава себе си в съревнование с останалите автори — съвременни и минали, върху определени теми и в определени жанрове. Авторът е роля, чрез която неговото единично съществуване постига повишение, и тъкмо повишението е достойнството, заслужаващо да бъде отбелязано. Това бездруго е една от причините за липсата на индивидуален стил. Стилът е означение на неиндивидуалното, самият стил е в известна степен външен за творбата, той не е белег за индивидуалност, а за традиция и общност, в която стилът е ценен, защото представя общността и едва тогава отделните ѝ представители. Стилът, макар да не е застинал начин на писане, е вече установен, точно каквито са темите и сюжетите. Дори когато говори за своето тяло, Монтен говори обобщително и неиндивидуално в стила и с мислите на една добре позната за съвременниците християнска традиция, отнасяйки неиндивидуални положения към себе си и подвеждайки индивидуалните си особености под обобщаващия, познат и доработван от образования читател стил.

Читателят също е роля, в която трябва „да се влезе“, израз на определен социален статут, читателите следователно са средата, с която авторът сякаш предварително е уговорил условията за разбирането на текста, те са средата, упражняваща един вид контрол по разбирането чрез свод от общи ценности, действуващи като регулатори при възприемането и разбирането на един текст. Смисловата промяна и смисловото завършване на текста от читателите, неуловимото общо пространство на отношението текст — среда е произведението — една социохудожествена постройка от отношения, външни на текста, станали

вътрешни и обратно. Читателят също не е единично съществуващият човек, който се променя в акта на четенето и става цялостен, той е носител на установени и затова известни знания и ценности, на чиято активност се разчита, защото се знае, че те присъствуват у него, иначе той не би принадлежал към този кръг от образовани хора. Читателят е предварително известен и ако не във всички случаи лично, то като реагиране на света. Разногласията и противоречията, които, разбира се, също са налице, са в пределите на установеното. Накратко, авторът и читателят могат да говорят за своето положение само обобщено, само повишавайки своето съществуване до определена жанрова форма, тема и стил, налични в традицията или изглеждащи като налични в нея.

И накрая, за да не помислим, че сме изчерпали елементите на произведението, необходими са още няколко думи за средата, за общността от читатели, за която текстът е предназначен. Отличителната характеристика тук е непосредственото общуване, почти пълното лично познаване помежду им, прякото устно обсъждане и цензуриране на текста, който всеки би могъл да напише. Основните проблеми на общността не могат да се назоват и разберат пряко, като отнасящи се само до тази тук-съществуваща и конкретна общност, защото съществуването ѝ не може да се схване като напълно индивидуално и напълно сегашно от самата нея. Нейното съществуване и нейните проблеми се осъзнават само в отношение към образец, към утвърдена ценност, само чрез повишаващо включване в традицията, защото тя е хранилище на решения. Чрез съпоставката с високото минало сегашното „разбира" по-добре себе си и може да представи основните си екзистенциални противоречия във вид, удобен за разрешаване. Обърната с лице към миналото и подкрепена духовно от него, общността осъзнава реалността на своето съществуване сега и тук. Общността е изведена чрез текста във високия контекст на традицията, от чиято височина нейните общностни проблеми, нейното съществуване стават действителни.

Традицията е носителят и същевременно движението на културната среда, което не може да се наблюдава непосредствено и затова трябва непрекъснато да се открива. Културната среда се мисли като нещо по-действително от съвременността, достъпна за непосредствено наблюдение. По митичен начин сегашният миг се схваща като по-малко действителен от вече станалото; собственото съществуване се нуждае от опорите на миналото, за да разсъждава за себе си, необходимо му е оприличаване с някакъв образец, за да се познае. Културната среда е установен начин на реагиране и изисква определен начин на възприемане. Тя е установената, външна за всеки текст и всяко поведение готова форма за сътворяване и възприемане, ограничаваща обхвата на смисловото движение.

Отношението към традицията е свободно, лишено от прекомерна строгост и поради това отношение на конструиращ избор, при който една част от нея, една линия се оказва по-важна от друга, защото е функционално по-необходима. Това сложно отношение се постига и изработва не без усилие в конкретна среда — ситуация, участници и продуктивни отношения между тях, която тъкмо чрез интимната си конструктивна причастност към традицията се измъква от своята конкретност и се превръща в отделна от своето време среда от образовани хора. Отношението към традицията е възможност за крайно обобщаване, за универсализиране на собствената среда, път към отделянето ѝ от съвременността в тесен план, а именно от непосредствено наблюдавания и повърхнинен слой на действителността. Конструираната универсалност не е самоцелна, тя е средство, най-доброто средство да се осъзнаят тъкмо основите на съвременните проблеми и едва това тяхно осъзнаване осигурява разрешаването им. Смисълът да се преведе действителността в друг план е високо функционален. Нека резюмираме: едва чрез избирателното отнасяне към традицията, чрез постигнатата така универсалност, чрез повишаването и изтръгването от плена на отделността съвременността може да осъзнае себе си и да предложи решение на своите проблеми.

Нагласата на образования човек към универсалност е културно поведение, поведение, чиято сфера е средата на културата. Това поведение неизбежно е въплътено в определена роля: у Монтен тази роля се проявява като отделяне от непосредственото и пряко участие в съвременните събития, но то може да бъде и обратното, а именно активно участие за промяна на непосредствената действителност, както е у Лутер. Важното е, че винаги за идейното обосноваване на това поведение се използува език, който е средството за извеждане на конкретната среда извън самата нея. Езикът на образования човек, конструиран от традиционни понятия, изразяващи традиционни ценности и отношения, е непосредственият осъществител на повишаването и универсализирането на средата. Неговата съвременна употреба не е просто непроменимо възстановяване на миналото, а възстановяване-промяна, едно ново конструиране на миналото, едновременно охраняващо и променящо, с което наистина се осъществява актът на универсализиране, но не като несъществуваща абстракция, а като конструиране на онази универсалност, която е необходима тук и сега.

Ще направим общото положение по-ясно чрез пример и тъй като споменахме преди малко Лутер, нека удобният пример бъде Реформацията в Германия. Реформацията, всъщност началото на Новите времена в Германия, решава съвременните си проблеми на утвърден от християнската и църковна традиция език. При това той в началото е латински (95-те тези на Лутер първоначално също са написани на латински) и едва по-късно, вече понесени от устрема на движението, реформаторите започват да пишат и на немски, с което изразяват народностната идея на религиозната реформа. Реформата на църквата се извършва с познати културни средства и в посока назад — като връщане към идейния първоизточник на християнството — Светото Писание. Отделянето на Римската католическа църква не става чрез отхвърляне на църквата и религията изобщо, както би се случило от втората половина на XVIII в. насам, а чрез реформирането им и в стремеж към обновена и непокварена християнска религия. Отделянето от традицията става чрез обновяването на самата традиция, чрез опит за връщане към началата ѝ, чрез установения от нея език и не чрез отричането ѝ. Движението и промяната, колкото и дълбоки да са те, са възможни само като връщане към чистото и непорочно начало, чрез опиране на минал авторитет, чрез скок назад — една чисто митична мисловна конструкция, изискваща и митично поведение. Това предполага липса или слаба представа за историческо време. Необходимо и дори задължително за разбирането на съвременността и за нейната терапевтична промяна е да се осъзнае средата на културата, действуваща в съвременността, и някаква общност от хора или общности да живеят вътре в средата на културата, да са потънали в нейния език. Християнството е културната среда за Европа на прехода между XV и XVI в., но не в неговия план на видима набожност, а като задаващо модели за културно поведение и механизми за идентифициране с тези модели. Реформацията е предизвикана от кризата, от невъзможността християнската вяра да регулира междучовешките отношения и отношенията на човека със света и с Бога.

Ако потърсим съществена за епохата характеристика, обсъждана в Монтеновите есета, ще я намерим в основната за произведението идея да изследва себе си и своето място в света. Какво означава обаче себе си за Монтен? То означава и най-всекидневни неща, пренесени в текста сякаш наготово от самата натура, но не пренасянето е решаващо за тяхното разбиране, решаващо е идейното пространство, в което се разполагат всички подробности за неговото „аз“ и за отношението му със света. Монтен осъзнава себе си именно в пространството на културната среда, не в идейното пространство на всекидневието, на обществената действителност в тесен план. Неговото „аз“ е конструирано, то е повишеното „аз“ на образования човек, едно културно „аз“. Личността на автора е обобщена, универсализирана, тя е

Човекът, цялостно реагиращият, философът и не раздробеното и лишено от единство „аз“ на всекидневната действителност. Оттук и недоволството на Монтен, предизвикано от започналото вече специализиране на знанието, което разделя човека на части и с това заплашва целостта му. „Аз“-ът на автора в „Опитите“ не е единичният и индивидуален „аз“, макар че нерядко имаме чувството, сякаш той ни се разкрива директно, без посредничеството на културата, но в основата си това е обобщен и неиндивидуален и в този смисъл образцов „аз“, който на пръв поглед не налага предписания за поведение, но всъщност нормата за поведение, укрита дълбоко в текста, е налице. Оттук и моралната страна на „Опитите“; пред нас е един „аз“, повишен до традицията и сам превръщащ се в култура и традиция, конструиран чрез изследване на отношенията си към тях. Въпросът, каква е индивидуалността на Монтен, не може да получи отговор, защото самата предпоставка, че тази индивидуалност съществува и е портретувана в „Опитите“, е под въпрос. Нетрадиционната страна у Монтен е настойчивото изследване на едно конкретно съществуване, което все пак не може да се осъзнае като тъкмо тук и сега, като независимо от миналото и напълно индивидуално съществуване. Методът на изследването, прилаган от Монтен, не разрушава традицията, той е възможност за промяна в посоката на нейното развитие, възможност за промяна вътре в самата нея. Като се изкачват до традицията, „Опитите“ на Монтен я променят, без да я отхвърлят.

И накрая нека изкажем няколко бегли съображения, следвайки логиката на нашата статия, за условията, които са необходими, за да стане идеалното, моделно отношение индивид: художествен текст от втората част на статията на Б. Богданов действително и исторично. В исторически план ще имаме предвид съвременната ситуация на отношение към книгата, една ситуация, която в плана на културната среда трае вече 200 години, приблизително от втората половина на XVIII в. насам. В съвременността под литература разбираме писания текст, културата на книгата, но не на книгата, преписвана и подвързвана на ръка, а печатната книга, представителна за онова специализирано занимание с книжното тяло — книжната индустрия, която е един от принципите на европейската съвременност. В съвременността с книгата се общува интимно, ситуацията на четенето на художествена литература е тази, при която индивидът се изправя пред лицето на цялата действителност, пред лицето на всеки индивид и в нарастващото разширяване на обема на неговия свят читателят, изправен пред основните екзистенциални проблеми, се превръща във философ.

Ще обърнем внимание на някои основни положения в социологичен план: този тип четене не е нещо саморазбиращо се, каквото всъщност то е за нас — ние, които сме свикнали само с него. То предполага изпълнението на условията, които позволяват литературният текст във вид на книга да отиде навсякъде и при всекиго. Преди всичко трябва да са налице в масов размер книги и читатели, което означава, разбира се, да се е появила нуждата от тях в социален план, а технически — наличие на печатници и грамотност, и то на висока грамотност, за да може четящият и сричащият да се превърне в читател, комуто четенето доставя удоволствие. Защото четенето е и удоволствие, малък празник, акт на празнично отделяне и ограждане вътре във всекидневието, иначе никой не би посягал към книгата, ако от челото му щеше да се лее пот. И така условията са: книги, разпространение, читатели, защото в ситуацията на четене някой, предполага се, чете, а чете, ако може и има какво да чете.

Основно за съвременната ситуация на четене е съществуването на индивида, наличието на категорията индивид, чието реално съществуване е характерно именно за съвременността, схващана в широк план — от Просвещението насам. Преди това, дори и когато нямаме вече фолклорна ситуация, и в периода от Ренесанса насам до

Просвещението все пак още нямаме и индивид, а нещо друго — смесено и по-скоро типово. Защото индивидът е този, който е разобщен от различни по обем човешки общности, който съзнава своята разобщеност и я цени. Индивидуалността на читателя, схващащ себе си като неповторимо съчетание на психосоматични характеристики, притежаващо неповторимо съществуване, го принуждава да се стреми и да разбира неповторимо и едва ли не уникално литературната творба. В основата на съвременното отношение между читателя и книгата лежи скрито специализирано отношение, което в акта на четенето престава да бъде специализирана и неудовлетворителна отделност.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

БАН
БИБЛИОТЕКА

ЕСТЕТИКА НА ФИГУРАТИВНОТО МИСЛЕНЕ

Иван Младенов

Известно е, че поезията се ползува от „напрежението" между първоначално и ново лирическо значение. Това показва, че тя се нуждае от конвенционално значение, *срещу* което изгражда своите ефекти. Поезия възниква в момента, когато думата започне да „трепти" извън рамките на своя първоначален смисъл, като силно се „оттласне" от него, за да достигне нови неподозирани значения. Това трептене около оста на значението е факт от съвременното състояние на поезията и определя началото на един процес, който може да бъде назован „разколебаване моносемантичността (еднозначността) на поетичната дума". Може би подобен ход на мисли е довел съвременния френски литературовед Пол Рикьор до извода, че „литературен тип може да бъде наречен само такъв дискурс, който няма денотации, а само конотации"[1]. Това, разбира се, е само предпоставка, подстъп, една възможност за изучаване на поезията. За „отклонение", „нулева степен", „фикционален език" говорят френските структуралисти. Но къде започва „отклонението" и кога свършва „нормата", е нерешен въпрос. Като го подлагат на научна критика, авторите от „Лиежката група μ" съвсем леко откриват, че е необходимо да се говори не просто за „отклонение", а за „отношение" между пряко и преносно значение. Те пишат: „Метафората например се възприема като такава само тогава, когато тя съдържа оттласкване както към прякото, така и към преносното значение. По такъв начин именно отношението норма/отклонение, а не отклонението като такова се явява главно за разбирането на стила."[2] По-нататък учените стигат до важния извод, че „няма поезия без фигури"[3], въпреки признанието, че фигури съществуват и вън от поезията.

Целта на настоящата работа е критическият поглед към някои естетически ефекти на мисленето във фигури — поетическото мислене. Отправяме се към областта на референциите (смисловите отнасяния) не защото те са най-важни в поетическия текст, а тъкмо обратното, защото е известно, че тук „въпросът за съществуването на референт не е съществен"[4]. Или същото, изразено позитивно — доколко тази несъщественост характеризира художествения език. Тъй като именно тя е посочвана най-често като константен белег, какви са нейните особености, обусловени от поетичния дискурс? Стигаме до парадокс — питаме за особеностите на ... несъществено, за да си отговорим за главното. Така изглежда

[1] Ricoeur, P. The Rule of Metaphor. London, 1978, p. 219.
[2] Общая риторика. М., 1986, с. 51.
[3] Пак там, с. 59.
[4] Пак там.

на пръв поглед, защото парадоксът е нещо примамливо, особено когато силно опростява теорията. В действителност погледът откъм сферата на означеното е продуктивен, тъй като съвпада с позицията ... на читателя. С това не се твърди, че в процеса на възприемане читателят „мисли“ означения от произведението фактически материал. „Увлечен“ от потока на словото, без да разполага с предварителен план на цялото произведение (или на част от него), той също се явява един фиктивен персонаж. Това е фикционалност по отношение на „собствената реалност“ на художествения език, която той създава тъкмо поради слабо изразената референциална функция. Тази фикционалност изразява новата подвижност на читателския „аз“, която той развива като отговор на по-голямата свобода в построяването на поетическата реалност. Отношението фикционален читател/поетическа реалност е диалектично, тъй като е обусловено както от нарасналата грамотност на аудиторията, така и от съзнателно разхлабените връзки в творбата. Склонността към еднозначно въздействие на словото, както и следването на развитите от творбата значения от читателя наричаме „моносемантизъм“.

Това е *състояние на поетичния дискурс*, в което думите от текста се домогват до пълно тъждество с настроенията и състоянията, които ги пораждат. От своя страна читателят може да тръгне след тях, а може и да не им се подчини, образувайки съответно аудиторията на моносемантичния или „неясния“ човек. Всяко стихотворение има свой „ореол“ от нереализиран и непокриващ се с текста смисъл (нещо като „аурата на текста“), както би се изразил В. Бенямин. В определени исторически периоди престижност има стремежът към точен изказ, при който операциите по пренасяне на лирически смисъл целят максимално припокриване на художествените функции на думата с нейното извънтекстово обкръжение. Тогава и ореолът около творбата е много малък. Много често у различни автори се наблюдава стремеж той да бъде максимално разширен, като референциите на думите се обърнат центростремително към комбинациите от текста, за да постигнат по един парадоксален път аналог с неопределими състояния на художника. Така освен в естественото обкръжение на своя контекст думата получава способност да попада в конотативното обкръжение на съседен или отдалечен по смисъл контекст. Изразено по друг начин, намалява синтагматичната ѝ съчетаемост за сметка на повишената ѝ парадигматична възможност. Всичко това увеличава способността на текста като цяло да създава около себе си „пространства от недоизреченост“, наситени с множество свободни (несвързани) значения. Под „поетично значение на думата“ ще разбираме нейната функция, която от своя страна е свързаност на две точки — семантично ядро в текста и конотативно множество в имплицитния читател. Тази „маркирана недоизреченост“ около текста наричаме „лирическа неяснота“.

Във време на силно изтощаване на художествените системи нейната роля силно нараства. Стига се до моменти, когато поетическият език започва да разчита на нея — тя се превръща в невидим, но осезаем участник в него. Лирическата неяснота може да се открие например във факторите на очакването. Това, че пред нас е лирическо произведение, съответно графично оформено или интонационно поднесено, създава определено очакване. Читателят не се надява да прочете текст, от който „всичко да му стане ясно“. Тъкмо очарованието на неяснотата подтиква към хармонични състояния на духа, помага на поетичното вълнение. Но „неяснотата“ е вътре в самия текст като завоалираност, която подмамва да бъде разбулена. Неяснотата е и в привидно противоположни лирически съждения, които по странен начин създават усещане за далечно събудени хармонии — това е неяснотата-мистика.

Разпадането на моносемантизма и активирането на лирическата неяснота са едни от най-важните ефекти на мисленето в образи и фигури — на художественото

мислене. Те определят факти от сферата на означенията на творбата — от боравенето с нейния смисъл. Изследването им е важно, тъй като тези процеси се обусловят от промени в социокултурната среда — новите типове художествен изказ са породени от появата на различен тип мислене, което е готово да ги възприеме. Освен това те са факт от естетическото функциониране на творбата, която е променила своето обществено битие от общовалидност към уникалност, без да губи претенции за ... универсално звучене. Към това трябва да се добави, че обхващането на значенията и отношенията на творбата в понятия се стреми да улови тенденции под повърхността, които са постоянни или циклични в развитието на художественото мислене въобще. Тук ще направим само опит теоретически да изразим появата и функцията на тези ефекти, без да слизаме до нивото на художествените произведения.

Моносемантизмът се проявява чрез особеностите на думите от дадена поетична система. Той не е „общото" по отношение на „частното", а „особеност", която притежава постоянност и функционалност на появата си, поради което може да бъде използуван като характерологичен белег. За разлика от други особености той не определя само едно литературно течение, тъй като е обобщение на функции. Дори в рамките на една поетика тези функции се менят, но „моносемантичност" или „полисемантичност" е общият сбор от лирическите ефекти, които те целят. Тъкмо сборът от функция и ефект може да бъде теоретично проследен в развитието на една поезия. Последиците от разпадането на моносемантизма не са ограничени от рамките на едно литературно течение. Децентрирането на поетичното значение от думата-носител след Пенчо Славейков и Яворов променя цялостно звученето на българската поезия. Случаи на консолидиране на смисъл зад поетичната дума има например у Вапцаров. Но това не е определеният смисъл, който принадлежи на дадената дума, а смисъл — резултат от напрегнатостта между установен поетичен шаблон и неочаквана поетическа асоциация (нека си припомним необичайния контекст, в който се появяват няколко ключови думи — завод, живот, пролет). Затова у Вапцаров думата е средоточие на функции, уплътнени с достигнато преди него и прибавено ново. Друга е поетичната дума у Далчев, където се преодолява линията на символизма, като се включва в опозиция с пределната конкретност. Резултатът е дума, която, обобщавайки предметни връзки, отвежда внушенията към сферата на „чистите отношения".

За целите на нашето изследване описанието трябва да слезе до нивото на знака и съответно да направим едно семиотично проучване на разгледаните дотук проблеми. И така под „функция" на поетичната дума ще разбираме реализираното (в произведението) значение на езиковия знак. От своя страна това значение представлява абстрахиране на всеобщото в представите за обектите от действителността, които знакът (квазиобектът) замества. Процесът на абстрахиране се извършва в общуването и практически осъществява формите на комуникативния акт. Тук ни е необходимо още едно разграничаване от думите в „естествения" език. От Марксовото схващане за езика следва, че знаците на езика (думите) са превърнати форми на обществени отношения между човека и действителността, т. е. знакът има първоначално социална денотация. Тъй като говорим за „знака в система" (системата на поетичната творба), това означава, че поетична функция има тогава, когато денотативните отношения (или референциалните) рязко се потъмнят за сметка на конотативните (или синтагматичните за сметка на парадигматичните), които силно разширяват своя спектър. Потъмнената референциална функция откроява много по-ярко вътрезнаковите значения в комбинативната конструкция на творбата.

Остава да установим какво ще разбираме под „система на поетичната творба" и под „лирическа система". Възможност за това уточняване се открива при „атрибутивизиране" на термина. Ще употребим „системност" наместо „система".

Тогава под „системност" ще разбираме „фактор" от езика, който, притежавайки в снет и многократно преобразуван вид кода на обществените отношения и този на езиковите операции, може да бъде съотнасян с явления от действителността, за да се извличат смислопродуктивни съждения. Това определение отнасяме към системата на езика като цяло. Що се отнася до системата на поетичната творба, това е знакова реалност от „втори порядък" спрямо системата на езика. Тя се нуждае от „междинен код" на опосредствуване, който се създава в различните подходи към нея.

Към казаното дотук можем да погледнем и от друг ъгъл, откъм намалената комуникативност на поетичната творба. Раздалечаването между плана на израза и плана на значението достига предел, когато връзките между тях почти се скъсват. Това е сигнал, че художествената система е изгубила информативност. Нейното обновление изисква нахлуването на думи с още неизхабени значения. Неяснотата наистина е постоянен съпътстващ елемент на произведението на изкуството, но не с исторически ограничената си поява, а като постоянен, пулсиращ сигнал. Тази нейна роля изпъква особено в новите поетики след романтизма. Активиране „смисъла на неяснотата" — това е, на което остава да разчита съвременната литература. Но какво може да означи неяснотата? Освен като сигнал (който в известна степен също е знак)[5] неяснотата е още „поле на предчувствията" за художника. Това „пространствено определение" означава, че там, където свършва хоризонтът на постигнатото художествено познание, творецът нахвърля своите „въпроси" към новите, непостигнати поетични далнини. Това е една „площ" на дисперсиризирано лъчение, в което се провиждат структурите на непознатото, слоят на неяснотата. С особена сила този начин на определяне важи за нашия свят, който жонглира със свободно свързващи се, недетерминирани една от друга форми.

Преди да употребим „неяснота" като научен термин, трябва да се съобразим с това, че тя е дума от естествения език, обозначаваща определен клас от явления. Съпротивлението срещу употребата ѝ като термин се включва в референциите, които ще бъдат разкрити при новата ѝ функция, тъй като думата няма да се пренатоварва с ново значение. Ще наблегнем върху това, че в модерната следромантична поезия неяснотата е съзнателно търсен ефект от общосмисловата схема на творбата. Тя е онзи фасциниращ участник, който в цялото на текста забулва преходите по трансформиране на лирическия смисъл. Отсъствувайки графично, тя слага своя отпечатък като една „маркирана неизреченост", която силно активира лирическото битие на текста. В този смисъл ще говорим както за неяснотата — двусмислица, така и за полисемия, множество на референциите, пунктуация, графично оформление и т. н., които са не-знакови явления. В йерархията на езиковите преобразувания на неяснотата трябва да се признае статут на участник (в преходите на лирическия смисъл), което изисква и позволява използуването на думата и като термин.

В това изследване приемаме класическото семиотическо разделение, идващо от Р. Якобсон, за обхващане на лингвистичните явления в гледната точка на шест „фактора" и принадлежащите към тях функции. Известно е, че „факторите" на вербалната комуникация са адресант, адресат, код, съобщение, посредник, контекст, а функциите, които ги определят — съответно: емотивна, конотативна, фатична, металингвистична, референциална и поетична, която е центростремително насочена към самата себе си. Моментът, в който започва „пренасяне" на елементи от авторовия субект към фикционалния свят на творбата, фиксира началото на процесите по разпръсване на неяснотата. Това начало е свързано с включването на участниците във вербалния комуникативен акт. Най-общо може да се характеризира като процес на „раздвояване" на структурите. То е всъщност „проектиране" на двойственост от феноменалното към фикционалното битие на участниците. При

[5] Така смята например Ecco, Um. A Theory of Semiotics, p. 48.

това „аз"-ът става средоточие, но и разцепление на реалния и художествения „аз", образувайки тоталността на адресата. Но много по-важно е, че връзките между тях също се раздвояват и получават възможност за обратни „кореспонденции" в точките на „аз"-а и имплицитния читател. В лириката това раздвоение е улеснено от принципа на еквивалентността. Става дума за семантични подобия, събудени от фонично подобни единици (повторения на еднакво римувани, различни думи)[6]. От своя страна семантичната еквивалентност активира една двойственост, която поражда своите ефекти във всички стъпала на комуникацията. „В поезията всяко звуково подобие еволюира към подобие (или различие) в смисъла."[7]

Главна последица от всичко това е възникването на „семантична сянка" на поетичната дума — едновременно във феноменалния и фикционалния свят. Светът в поезията не е светът, който обитаваме, но той не е и светът на само фиктивните предмети, тъй като референциалната функция (отношенията на денотация) *не е премахната, а само подчинена на поетичната.* По този начин тя е променена в своята същност поради действието на една двусмисленост. Двойно ориентираното съобщение намира „кореспонденции" едновременно в точката на адресанта и адресата, но което е много по-важно, то раздвоява посоката на референциите към реалния и фикционалния свят. Това е много важен извод, тъй като пренебрегването му води до едно широко разпространено заблуждение. Става дума за често провежданата емоционална оценка на произведението, която се генерализира до единствен ценностен измерител, като се противопоставя на неемоционалната (но „истинна") фактичност. Това заблуждение почива върху субект-обектното възприемане на творбата, което незабелязано подменя някой свой по-главен принцип с философския аргумент за истинност/неистинност. Изводът, направен върху този аргумент, твърди, че няма истина зад полето на възможните верификации (или фалшификации) и че всяка верификация е емпирична и определима чрез научна процедура. По-нататък неизбежно се твърди, че което е „емоционално", няма друго битие освен това вътре в субекта и не е насочено към нещо друго извън него. Както и обратното — че има определена степен на „фактичност" във всяко произведение, която е верифицируема в научни понятия (С. Лангер, Н. Фрай). Кулминацията на това твърдение води до приемането, че един автор може да събуди у своите читатели само толкова силна емоция, колкото е способна да изпита неговата собствена натура.

Но тъй като вече направихме нашия извод, ще повторим, че референциалната функция не е премахната, а само подчинена и променена в основата си от поетичната. Така и фактичността не игнорира емоционалността, но това не са факти, които непосредствено могат да влязат в някой чист философски апарат. Нещо повече, горните разсъждения навеждат на мисълта, че съждения от рода на това, доколко вярно (реално, жизнено адекватно) поетичната творба схваща действителността, са само метафори. Тъй като нереалността на художествения език не става повече нереална от факта на своето присъствие в него — ясно е, че и „реалността" не е „по-реална" в същия смисъл. Променено е друго — в поетичната „реалност" *има още една посока на протичане на отношения* и тя е от предметите към художествения субект. Оттам идва и „усиленото" звучене на поетичния текст. Направените дотук изводи позволяват да се разшири анализът до разкриване признаците на предметите не само в полето на нашите възприемания за тях, но и като техни собствени.

Описаните процеси по функционалното раздвояване във вербалния комуникативен акт, както и появата на семантична сянка на нещата в поетичния смисъл са източник на неяснотата. За по-прецизно улавяне на тези явления се налага да уточним още някои понятия. Преди всичко употребяваме „текст" като нещо по-

---

[6] Вж. по този въпрос ценния труд на Р. Коларов „Звук и смисъл" (С., 1983), главата „Изобразителност на структурата".

[7] Ricoeur, P. Цит. съч., с. 233.

голямо от „съобщение“. Съобщението е семантично ядро на текста (едно стихотворение може да се определи като „метафорично съобщение“). „Смисълът“ е нещо по-голямо от текста, а творбата е „по-голяма“ от смисъла. Тя може да „мърда“ извън текста, да означава повече от него и да „произвежда“ системи от смислопродуктивни единици.

Създава се впечатление, че неяснотата се метафоризира, придава ѝ се статут на пълноправен партньор в изграждането на произведението. Ако такова впечатление има някакво основание, тя си го е извоювала сама. Защото неяснотата в лирическото произведение не е тъждествена на обикновената неразбираемост. Художествената неяснота е термин, който *означава*. В безкрайния процес по изплитане на значения неяснотата „прояснява“ невидимия хоризонт на недостигнатата тайна. Неяснотата в лирическото произведение не пречи на комуникативния акт. Напротив, нейната роля е в максималното разпръсване „лъчите от значения“ зад образа, който е неясен. Така тя е всъщност една суперсистема от кодове, в която влизат както семантични, така и синтактични конструкции, комплексни форми от нереализирани, но потенциално реализуеми правила за образуване на комуникативни връзки.

Да се „определя“ по този начин неяснотата ни дава право следният много важен факт. Множествата на семантическите реалии, до които стига творбата, не се намират отвъд някакъв предел на означаваното, както погрешно може да се заключи от „пространственото“ представяне на тази концепция. Проекциите на творбата са насочени към определен вид значения. Това означава, че вътре в самата творба поради елиптичността на изказа се създават полета на двусмислие, които са опозитивирани с един още неоформен смисъл вън от нейния език. Иначе казано, в противоречивостта на художествената тъкан възникват безкрайни потенции за смислопораждане, които във всеки момент се спъват и ограничават от безсилието на словото. Двойствената природа на езика в лирическата творба най-вече изявява своята същност като единство на възможност и безсилие, на ясно и неясно, на казано и показано. В действителност неяснотата като термин е само *назоваването* на тази двойственост. Затова нейната природа е сложна, тя е едновременно знак и суперзнак, защото означава сама себе си — тя е автотълкуваща се неезикова система от кодове, една семиотична ситуация. И затова винаги се налага да добавяме „художествена“ неяснота, а ще си наложим и ограничението „лирическа“. То е уговорено, защото „лирическа“ неяснота създава и всяка друга, жанрово различна творба. Като се излезе от единството на художествен изказ и породен от него смисъл, художествената неяснота е именно противоречието между казано и неказано. Във всеки случай една точка на колебание, балансиране върху острието на брънача — между моженето и горчивата немощ на езика.

От Стефан Маларме и Пол Елюар е познато откритието, че около всеки стих кръжат големи бели петна мълчание. Такива петна има и вътре в творбата, между думите на стиха, както и в самите думи от текста. Защото последният не е тъждествен на замисъла и реализацията, на чувствата и изказа, тъкмо обратното — той е жива напрегнатост на значения, породени между полетата на откритост. И от психологическа гледна точка лирическото вълнение е провокирано тъкмо от подмамващата възможност за интимно-личностно досътворяване, за съ-участие в процеса на създаване на текста. Защото никога не се чете уникално, както и никога не се чете само един текст. Четенето е винаги колективно в един смисъл, който не се покрива с „универсално“. Чете се от позицията на надличностния емоционален опит, натрупан от други четения. Чете се също така активно и фикционално. Читателският „аз“, приплъзнат в тъканта на текста, е също така фикционален, въображен, което го прави пълноправен участник в развитието на един *собствен, вътрешен текст*. Но фикционалната природа и на първия текст изравнява двата текста и във възможността за своето досъздаване — една възможност, която читателят никога не

пренебрегва. Както съществуват думи „покрай“ думите на творбата, значения „покрай“ породените от нея, така има и текст „покрай“ първия — интертекст, който е привнесен от възприемателя в процеса на декодирането. Този текст-фикция, текст-тайна е сферата на проявление на художествената неяснота. Именно на проявление на действие, сфера, в която тя реферира събудените значения — опозиции на заложените в първия текст противоречия. Това, което наричаме условност или фикционалност, е поредица от последователни снемания на предмета — обект, залегнал в основата на охудожествяването.

Подобно отношение към творбата на изкуството е възможно само в култура, която позволява необвързано протичане на смисъл между отделните пластове. За това е необходима и ситуация на свободно боравещ индивид, за когото се приема, че може да твори. Творбата допуска, че индивидът сам притежава дълбочина и способност за смислотворчество, тя само „задава“ тази дълбочина. Каноничната средновековна книжнина например не създава и не адресира съобщението към такъв индивидуализиран тип. Тя предполага и се обръща към един типизиран индивид. Ситуацията там не е на творене и съпричастност — светът е даден и определен, както и мястото на индивида в него. Така е във време на засилен догматизъм, когато една художествена система е заплашена от друга и търси спасение в каноните. Допускането, че индивидът може да твори значения, е момент, в който планът на израза става свободен. По-нататъшното развитие на този процес води до идеята, че значението се твори чрез, а не за индивида, но от името на някаква колективна нужда. Така културният модел натрупва елементи, които новата творба събужда, а след това рязко редуцира, променя или отрича. Но това изречение представя процеса твърде сбито. Защото преди крайния резултат — на отричането, се преминава през няколко важни степени. Тъй като всяка творба е едно виждане за света, мирогледно организирано, предназначено за определена публика и опосредствувано от художествен субект, то разкрепостяването на нейните компоненти необходимо засяга господствуващите, традиционните и бъдещите културни модели, в които тя се осъществява. Така новата парадигма на художественото мислене е принудена да атакува първо културния модел — това може да е господствуващата *литературна система*. Атаката е срещу закрепеното *поетично* значение на думата в тази система. След това новият семантичен сбор започва „да спори“ с традиционната *културна система, срещу* която гради своя различен смисъл. Тук той *включва* елементите от значения на тази стара система, за да може в своята структура да промени връзките между тях. Невинаги се стига до *фолклорния модел* на културата, който също може да се промени. Възможно е да бъде активирано едно старо поетично значение от предходна художествена система, например „замък“ от романтизма да се „възстанови“ с нови конотации при символизма. При отворената културна система сферата на значения не е дадена, а представена като поредица от възможности за досътворяване.

Разбира се, тук трябва да говорим освен за текст също и за литературен контекст, в който „се стабилизират значенията на творбата“ — това всъщност е средата, в която отива текстът[8]. Но това би разширило задачата ни и би я отпратило към сфера, в която вече са постигнати значителни завоевания. Често дотук става дума за „времена“, в които културната ситуация допуска (или не допуска) протичането на необвързан смисъл между различните пластове. Въпросът, който изпъква при това, е фундаментален по отношение на проблема за моносемантизма, неговото разпадане и ефектите на лирическата неяснота. Защото винаги когато говорим за последните три неща, имаме предвид появата на „не-моносемантичния“ и „не-ясния“ човек. В епохата, когато от литературната творба се

[8] Вж. Богданов, Б. Фолклор и литература. — Български фолклор, 1985, № 3, както и книгата му „Мит и литература“ (С., 1985).

изисква да служи неиндивидуално, да изпълнява универсални функции, неяснотата и многосмислието не са нейни белези. В такива времена ценностен е стремежът към обективност, а негативно е уникалното звучене. Почти през цялата античност „маркираното“ авторство понижава стойността на творбата, която иска да изглежда като литература въобще, не като отделно, още по-малко като написано от някого произведение. Нещата коренно се изменят през християнството, където дори евангелските слова са наречени по имената на своите създатели. За да добие валидност, това слово се представя като „откровение“, „озарение“ или просто като вдъхновено от единния бог.

Не е нужно да се връщаме толкова далеч назад, да за обясним културните изменения у нас от края на миналия век, които засягат и общия литературен вкус. Очевидно нито един художествен текст не може да бъде редуциран до някаква смислово-единна структура, от друга страна, непродуктивно е свеждането на този текст до набор от технически похвати, които го изграждат. Защото и в двата случая е пренебрегната решаващата гледна точка за творбата на изкуството (и в частност текстът) като обществена интенция, като критическа или идеологическа ценностна система. Обективността в последна сметка произтича от степента на удовлетворяване на една обществена потребност. Затова, когато казваме, че с поезията на П. П. Славейков и българските символисти започва процес на разпадане на моносемантичния изказ, това означава, че авторите повече не желаят да предизвикват определени (предсказуеми) реакции, както и че се е появила аудитория, която иска да чете и разбира текста уникално, а не колективно — появила се е аудиторията на „неясния човек“.

Текстът не съдържа имплицитно системи, които в даден момент продуцират художествена неяснота. По силата на своята обществена ситуация — да бъде оформен като текст или да съществува свободно, езикът само притежава способност за това, която различните периоди в развитието на културата активират или пренебрегват. На механизмите на това взаимодействие е посветена и настоящата работа, която разглежда този аспект като интенционален по отношение на цялото изследване, без да е експлициран навсякъде поради обособяващото се ново равнище на анализите. Стига се до структурите на разглежданите произведения, без да се остава при тях. Значението на поетичната дума навсякъде се определя като опредметената функция (ролята ѝ във вербалния комуникативен акт). Това позволява да бъдат анализирани иманентните структури на текста спрямо колективните интереси на определени групи и оттук — към ситуирането на произведението в неговата социална роля.

Моментите, за които става въпрос, не са по-висш етап в развитието. Те просто представят *различни типове културни модели*. За поезията най-общо и може би не съвсем коректно може да се каже, че върви от поезия към „непоезия“ и отново към поезия. И ако моделът на Вазовата поетична система показва едно схващане за света, където нещата са определими и мястото на човека сред тях е обособено, а този на Пенчо Славейков вече „вижда“ неяснота в това разбиране, то това не е по-висша степен, а същият порив за усвояване на света с други средства.

Нарекохме референциалната функция на поетичния език „фигуративно мислене“. Изследвахме неговата подчинена роля по отношение на автономната реалност на поетичния език. Стигнахме до извода, че то се покрива с първоначалната позиция на читателя пред произведението. Читателят няма общия план (замисъла) на цялото, поради което неизбежно търси опора в денотативните отношения на думите. Пред новия текст той няма на какво да разчита освен на прочетени предишни текстове, на собственото си образование, на моментното състояние, на емоционалната памет. От своя страна творбата може да предложи „съ-участие“ в досътворяването си тогава, когато референциалната ѝ функция е силно потисната. Структурите на автономната поетична реалност са центростремително насочени към нейното семантично ядро

(съобщението). Връзките им с реалната фактичност са изградени не по принципа на подобието и сравнението, а на метафората, т. е. на отношенията на заместване. Този вид поезия не се стреми към „перформативно" въздействие, не желае да предизвиква колективно съучастие и предвидими ефекти. Тя е извикана на живот от появата на нова аудитория — тази, която иска сама да борави и пренарежда означенията от текста — както я нарекохме — „аудитория на неясния човек". Разсредоточаването на значения зад поетичната дума е социално обусловен процес, той характеризира момент от снизяването на обществената роля на поезията. Такъв е примерът с възхода на символизма у нас през първото десетилетие на века, когато поезията отдавна е престанала да бъде знаме на някакъв обществен идеал. Обратният процес — на консолидиране на значения зад думата, се наблюдава не само при Вазов и поезията на националното възраждане, но и в исторически по-късни периоди, например при зараждането на социалистическия реализъм. Процесите по разпадане на моносемантизма у нас и началото на активно боравене с ефектите на фигуративното мислене — привличането на лирическата неяснота, възникването на нова читателска позиция, господството на метафоричния изказ и т. н., започват от поезията на Пенчо Славейков и символистите. Една преоценка на литературното им наследство не бива да изпуска от очи тази тяхна заслуга.

Обобщени, изводите, направени дотук, изглеждат така:

Първо, с понятието „моносемантизъм" се обозначава момент от поетическото битие на думата, при който нейното художествено значение се стреми към тъждественост с референциалното (с функцията на думата в непоетично обкръжение).

Второ, моносемантизмът в българското литературно развитие представя едно състояние на поезията, когато тя натрупва образци, търси точния изказ и обичайните сравнения. На този етап тя е по-скоро метонимична, отколкото метафорична, основен принцип е този на хармонизиране на противоречията.

Трето, движението към разколебаване и разпад на моносемантизма не е праволинейно или скокообразно. Под „движение" тук разбираме поява на нови изразни форми, които не следват една след друга, нито произтичат една от друга, а показват многопосочност на търсенията. Поради това не може да се говори за цикличност на това движение, но то притежава повторителност на появата си, като открива промени в социалния статус на поезията.

Четвърто, съпътстващ ефект при разпадане на моносемантизма е появата на лирическа неяснота. В своето понятийно значение неяснотата обозначава значещото (маркирано) отсъствие на обичайни семантични структури, създадени при моносемантизма. Срещу тях се насочват новите поетични асоциации, за да събудят неочаквани лирически ефекти.

Пето, във време на „изтощаване" на поетическите системи активно се търси помощта на неяснотата. Създава се впечатление за недоизреченост, произтичаща от полисемантичната мощ на поетичното произведение. Под „сянката" на неяснотата се извършват новите лирически трансформации.

„ТАЙНИ ГЛАСОВЕ“ В ПОЕЗИЯТА НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Александър Йорданов

... без автор и читател — литература
няма; няма и голямо изкуство.

Н. Лилиев

В един съвременен роман с цената на много рискове и премеждия героят се стреми към разбулването на една тайна. Но тя не съществува, тъй като многократно е изричана и споделяна в присъствието на нейния непоколебим преследвач. Само че на езика ахави, език, който героят не знае. Това, което е ясно за знаещите „езика“, остава тайно, неизвестно и странно за непосветения.

Поетическият език също има своите малки и големи „тайни“ и всеки поет твори със съзнанието, че неговото езиково послание ще намери разбиране, че ще бъде възприето. Понякога обаче невъзможността да се приеме художественото послание, да се разбере и открие неговата „тайна“ ражда удобната представа, че то напълно отсъствува. Няма нищо по-лесно и „безобидно“ от това да се обяви една лирическа творба за безадресна, херметична, вгледана сама в себе си, в собствения си езиков и смислов кръг. Понятията „чиста поезия“, „съвършен символизъм“ и техните производни, с които лесно и удобно се определя същността на Лилиевата лирика, всъщност дават гласност на въпроса за херметизма на лирическото послание, на това, което още Б. Кроче в своята „Естетика“ определи като „акт на самоизразяване“, а неговите волни и неволни последователи доразвиха в тезата, че „истинската“, „чистата“ поезия е несъвместима с присъствието на адресат в акта на писането. Теоретическата „теза“, че поезията е „самоизраз“ на авторовата душа, на поетическия „аз“, че нейното послание, ако изобщо съществува, е насочено „в себе си“, вътре в себе си, е толкова трайно настанена в повседневните критически представи, че оборването ѝ изглежда не само трудно, но и немислимо. Още повече, ако за „обект“ на противното се приеме една лирика, която като че ли е създадена, за да доказва именно тезата за „чистотата“ на поетическото изказване. Защото популярното разбиране не само не изключва, но точно обратното, активно пледира и отстоява некомуникативния, херметичен, самоадресиращ се и символно неясен смисъл на Лилиевата лирика. Случайно ли е, че именно „самоизразяващите“ се лирически творби на Н. Лилиев се привеждат и като достатъчно убедителен пример за същността на „истинската“ символистична поезия, макар и с уговорката, че „самоизразяването“ е едва ли не някакъв контрапункт на поетовото отчуждение и на неприемането на социалната действителност, че неговата „кула от слонова кост“ е реакция на конкретно-историческите катаклизми на времето?

Спирането на анализаторските усилия до подобна констатация е като спирка по средата на пътя, дотам, откъдето и завръщането изглежда далечно, и продължението — уморително и тягостно. Предпочитам обаче „умората“ на пътешествието пред спокойствието на „ясните“ истини. Тогава изниква следният въпрос: ако лириката на Н. Лилиев тенденциозно подчертава своята „самоизразност“ и символна херметич-

ност, означава ли това, че в нея „наистина“ отсъствува адресатът в акта на писането, че тя е създадена в обезлюдено пространство, че нейните послания са безадресни, че те не предполагат рецептивна ситуация или, ако използуваме израза на Яус, в нея отсъствува „медиумът на четенето“. Този въпрос занимава още първите интерпретатори на Лилиевата поезия — Иван Мешеков и Васил Пундев.

„Основното предразположение и потребност у тоя поет — пише Мешеков — е „покоят“, хармонията на аскета и съзерцателя. Тоя покой е дълбоко безпокоен, тая хармония — трагическа, защото неизбежно и непрекъснато болезнено се нарушават от реалните (груби, бурни, активни) преживявания: чувственост, влечения, афекти, и радостно се възстановяват от идеалните (нежни, тихи, пасивни): блян, спомен, съзерцания, молитва. Оттук — човекът и поетът Лилиев неизбежно влиза в дисонанс и непримирим конфликт с живота като реално „знойно“ възприятие (действителност), особено със съвременния динамичен живот на града, а инстинктивно прави идеалния, духовно творческия живот (изкуството) своя истински, „ведър“ живот.“[1]

Иван Мешеков обръща в случая внимание на особената двугласова, диалогична нагласа на творческото съзнание на Лилиев, на неговото раздвоение между реалното и идеалното, между хармонията и нейното разпадане. „Съдържанието — продължава той — на Лилиевата лирика е ... тъй убедително и естествено, че не се забелязва дори когато крие общочовешки идеи и съвременни обществени настроения. То не говори, не крещи за себе си. Без афект, без патос, без поза.“[2]

На същата особеност обръща внимание и Васил Пундев. „Някакво инстинктивно предпазване — пише той — принуждава поета да страни не от самотност, а от общуване, дори от всяко общуване.“[3]

Тези разсъждения и наблюдения поставят акцента не върху (и само) това, за *какво* и *как* пише Лилиев, а *за кого*. В тях се съдържа идеята за присъствието на адресат в акта на писането, за наличието на „все пак“ *диалогично* отношение автор — читател в тихите песни на поета. Страненето от „общуване“ не е равнозначно на отказ от общуване, макар и именно в „страненето“ да се съдържат интересни податки за особената комуникативно-диалогична структура на Лилиевата лирика, за особеностите на нейната въздейственост върху читателя.

Необходимо е кратко, но не и несъществено отклонение. В добре познатата литературноисторическа страст да се раздробява на периоди или подпериоди *развитието* на поезията се съдържа нещо колкото научно необходимо, толкова и научно порочно. Особено големи стават неприятностите около „периодизациите“, когато „раздробяването“ подцени иманентното движение на лирическото послание, пренебрегне неговата комуникативна логика, заключена в особената въздейственост и формите на рецепция на лирическата творба. По един начин се структурира периодизационната схема на българската поезия, когато в центъра на „модела“ изпъкнат въпросите за идеите, темите, школите в изкуството. По-различен би бил този „модел“, ако погледнем на лирическия развой през призмата на въпроса, „не как“, а *за кого* съществува лириката, кой е нейният явен или имплицитен читател, към кого тя е адресирана, каква е нейната „читателска публика“, нейният „хоризонт на очакване“. Е ли един и същ адресатът в лириката на Ботев и Вазов, Пенчо Славейков и Яворов, Лилиев и Траянов, Гео Милев и Христо Смирненски? Какво представлява той като народопсихологическа, социологическа или естетическа категория? И ако са налице *различни* адресати, то какви са техните функции, а оттук и какъв е характерът на въздействие на съответната лирическа творба върху дадената читателска публика? Няма съмнение, че отговорът на тези и близки до тях въпроси би ни приближил по-убедително към истината за своеобразието на националния поетически развой, към „последващата слава“ на поезията.

---

[1] Мешеков, Ив. Николай Лилиев. Романтик, символист. С., 1937, с. 7.
[2] Пак там, 106—107.
[3] Пундев, В. Днешната българска лирика. С., 1929, с. 115.

Ясна особеност на възрожденската поезия е нейният *висок, открит* глас. От Чинтулов до Ботев прякото назоваване, позивът, реториката, диалогичното отношение, свестяването на „заспалите", събуждането на „нечулите", самият избор на темите и мотивите на поезията разкриват чертите на едно *директно*, непрестанно актуализиращо се обръщане към читателя. Подобно на нявгашните глашатаи възрожденската ни поезия бие силно барабана и вярва, че така по-лесно ще стигне до сърцето на читателя, ще изпълни своята въздействена функция, ще посвети непосветените, ще застави своя „читател" да живее в едно огласено словесно пространство. Това е „жреческата" роля на поезията и поета, за която говори още Иван Вазов в своята критическа студия за Христо Ботев, където разграничава поезията на Възраждането („жреческа и пророческа") от „новата" поезия, която е израз на вътрешния сърдечен живот, на човешките „слабости и страдания". Нямам възможност да се спирам в подробности на различните страни на процеса, при който огласителната функция на поетическото слово постепенно се потиска, но твърдя, че този процес е свързан с диференциацията на лирическия адресат, с все по-категоричното му трансформиране от глобални категории, като *народ, нация, отечество, човечество,* до открито социологични и не така лесно определими понятия, като: „младите сърца", „бедни хора", „хора тъмни и незнайни", „бащина къща", „тълпите" и т. н.

Очевидно е, че самото време, епохата, работи в полза на шумозаглушителната роля на поезията и възгледите на Пенчо Славейков за изкуството като „празничен великденски кравай" всъщност маркират реална рецептивна ситуация в българската поезия — все по-категоричното социологизиране на лирическия адресат, неговото определяне в рамките на интелектуалния кръг, читателската група, шепата избраници. С риск да огрубим аналогията можем да твърдим, че този постепенен „херметизъм" на поезията много по-ярко и силно подчертава класово-социалната диференциация на обществото и народа, отколкото агитационните и адресирани глобално към народа послания на мнозина поети от Възраждането до наши дни. С многослойните си и често парадоксни прояви лириката ни след Пенчо Славейков провежда една линия на диференциация на лирическия адресат, линия на „подмяна" на читателската публика. Основни понятия (и адресати) стават кръгът, приятелят, непознатият, поколението, бъдещият читател, дори и „класата", ако се доверим на размислите на Иван Мешеков в „Ляво поколение". Това метонимизиране на лирическия адресат несъмнено съдържа в себе си и познание за своеобразието на обществените процеси след Освобождението. То ги включва органично в себе си и недвусмислено ги „назовава". В този смисъл общочовешкият „дух" на поезията се открива не в обръщането към човека „изобщо", а в особената диференциация на човешкото общежитие, във все по-детайлизиращата функция на поезията и в търсенето на определен, специфичен читател.

Поезията на Николай Лилиев е неотделима от този процес, тя имплицитно го съдържа и обогатява. Нейната „еднотонност" и „самоизразност" е полифонична, в нея са заключени най-различни читателски реакции. Това е лирика, която непрестанно търси своя читател, обръща се към него, диалогизира, живее в контакт с „другия". „В „Ние" на Лилиев — пояснява Р. Ликова, — заместващо много често поетичното „аз", се чувствува моментът на взаимопроникването с „другите" и с обективната действителност. В това „ние" понякога звучи съдбата на поколението..."[4] Разбира се, това „звучене" е „тайно", метонимично, в него адресатът е символно или метафорично определен, но и реално присъствуващ. Обикновено той е в посоката на самото обръщение: „душата ми за ВАС изгражда"; „Ти ела, недей ме чака сам-сама в пустинен кът"; „Ти чуваш мойта горестна молба / от свойте небеса, незнайни Боже"; „и някой зове ... работен народ" и т. н.

Или присъствува като контрапункт в наглед неадресирана „Изповед": „безнадеждни са моите думи ... мойта песен е горестен зов"; „Тръгнах гузно след

[4] Ликова, Р. Проблеми на българския символизъм. С., 1985, с. 220.

тълпите, / безсилен да ги отрека"; „Какво ще кажем ние на свойте родни братя?"; „приждат те ... повехналите на града чеда"; „не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора!", „друмник от далече/ида аз при тебе"; „майко, от години сън заспала" и т. н.

Потърсим ли някаква обединяваща смислова доминанта на различните адресатни превъплъщения на тази лирика, то можем да приемем като такава стремежът към *общуване* и съзнанието, че това общуване е невъзможно. Двустишието „Ръце простирам и не зная/кого с любов да призова" е най-точната експликация на тази доминанта, която се разгръща в творчеството на поета в поредица от взаимно свързани отношения между автор и адресат. „Незнанието" съществува само по линията на прякото назоваване и обръщение. Дори тогава, когато Лилиев като че ли директно определя социална група, общност, близък човек („не съм за тук, не съм за вас, о бедни, бедни хора", „В тълпата равнодушна и студена", „майко, от години сън заспала", „татко мой" и т. н.), смисълът на обръщението или подтекста е винаги между конкретната информация и обобщителната многозначност на символните образи. Всички творби на Лилиев, които търсят „диалога", стремят се към своя „адресат" и го предполагат в самата структура на лирическото послание, дават израз на комуникативната ситуация: желание — невъзможност на общуването. Тази ситуация поетът изразява многократно и най-често в опозицията „безнадеждни са моите думи — мойта песен е горестен зов".

Какъв е смисълът и каква е реалната същност на този тип отношение между автор и адресат? Отговорите са няколко и затова ще се опитам да ги обединя. Лилиевият стремеж към „разбирателство" и едновременно „разбирането", че общуването е като „хлопане" по вратите на „хора тъмни и незнайни", маркира конкретна социокултурна ситуация. От една страна, това е ситуацията на „прощаване" с гръмогласната възрожденска читателска публика. От друга — вярно отчитане на разноезичния обществен „език". От трета — естетическа позиция, отграничаваща акта на създаването от акта на възприемането на художествения текст. Но най-важното, тя изразява диференциацията, а не хомогенността, разпадането, а не единството на читателската публика. Лилиевата поезия е един великолепен коментар на вавилонско смешение на социалните езици, тя разкрива „тайната" на модерното социално общуване и недвусмислено показва, че винаги знаковете на определеност и конкретност са обгърнати с „магията" на социални, родово-национални или „чисто" психологически състояния. Поезията на Лилиев „общува" с „другия", без да го нарича със собственото му име, тя съдържа адресата в себе си и по този начин нейната диалогична насоченост става от „вън" към „вътре", от „другия" към „аз". Тя говори на език, който става понятен и разбираем, когато се освободят от своя код и се разгърнат в система нейните конкретно-исторически, социални, естетически послания. Когато зад символиката, зад тайния език на символите, се открият конкретните и диференцирани реципиенти. Това, което в тази поезия функционира като „несбъднато", „незнайно", „безбрежно", „нямо", „неизвестно" („какви несбъднати мечти в незнайна песен ще заключиш", „и сред пустиня безбрежна, плаха и нежна, моята песен звучи", „Навън шуми. Пред тъмни речи/мъртвеят немите уста", „И моята душа ще плава/към неизвестни далнини" и т. н.), е единствено определимо в контекста на конкретно-историческото възприемане на поетическия текст. То е понятно като чувство, като мисъл, като видима реалност, когато се „наложи" върху чувствата, мислите, реалностите на интелектуалния кръг, към който принадлежи поетът, към сходните „тайни гласове" на останалите символистични поети, към самата обществено-литературна ситуация от началото на века. Лилиевата поезия не говори сама на себе си, тя не е само изповед, не е „чиста поезия" в онзи смисъл, който не предполага адресат в акта на писането, а е изцяло обърната към известни комуникативни ситуации, които вероятно се повтарят, след като и днес, в края на XX в., амбицията да се „разбере" тази лирика не отслабва.

„Тайните гласове“ в поезията на Николай Лилиев съществуват в своята психологическа и социална определеност. Включени в системата на една символистична поезия и сами изграждащи и подчертаващи тази система, те могат да бъдат само подтекстно назовани и символно определени. Те съвместяват национални и родово-интимни послания (напр. в поемата „Родина“ протича непрестанно преадресиране на национални и родово-религиозни мотиви), социални и морални (от „бедни, бедни хора“ до „в тълпата равнодушна и студена“), психологически реакции на битийни проблеми и екзистенциални рефлексии, „чисто“ приятелски послания, обясними чрез езика на неговото поколение, литературен кръг, интелектуална среда. Но не типологията на адресата в случая ни занимава, макар че именно тя би ни приближила още по-плътно към разбирането на символистичния език на Лилиевата лирика, а доказването на тази типология като иманентно присъствуваща в творческия акт. Няма съмнение, че не един, както твърди познатото стихотворение „Вървя смирен, вървя самин“, а много са „тайните гласове“ в поезията на Николай Лилиев, респективно не един, а много са адресатите на тази поезия. И може би, а сигурно е и така, това обяснява и нейното дълголетие въпреки някои критически напъни да се сведе тя до херметизма на самоизразяването, до непознатия език ахави, до това, което би я обрекло на гибел, не и на живот.

ДЕЙСТВИЕ И РЕФЛЕКСИЯ — НЯКОИ АСПЕКТИ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КОМУНИКАЦИЯ В РОМАНИТЕ НА КАФКА „ПРОЦЕСЪТ“ И „ЗАМЪКЪТ“

Пенка Ангелова

В романите на Кафка може да се говори за цикличност и фрагментарност на структурата, които се дължат на епична недостатъчност на художествения материал[1]. Едно изследване на модела на художествения свят в романите „Процесът“ и „Замъкът“ показва значителни структурно-тематични сходства между двата романа, резултат на онази „единна композиционна схема“[2], залегнала в основите на авторовата представа за света. Нейните корени могат да се потърсят в обществените отношения на разпадащата се многонационална Австро-Унгарска империя, в която единствената спойка е безжалостната, действуваща на всички равнища бюрокрация. Въпреки различията между двата романа, на които познавачите на Кафка неведнъж са наблягали, светът на този писател се характеризира с една изключителна „еднородност“[3], причините за която се коренят в строго автобиографичния принцип на творчеството му. Основната, доминираща тематика, определила индивидуалните структурно-функционални особености на романите му, можем да изразим в най-общи линии като: проблематизиране на възприемането на действителността, изразяващо се в сблъсъка на протагонистите с многозначността на света. Оттук произхождат и конфликтът им с този свят, и неуспешните опити да намерят и определят мястото си в едно общество, в което както моралът, така и всички явления са загубили стабилността си. На тази изказна даденост в романите на нивото на структурата отговаря изместването на преценяващото и отсъждащо авторово съзнание в повествуването от един разказвач с множествена гледна точка, която се движи между персонажите без опорна точка в постоянно роящи се нови аргументи[4] и която се превръща във функция на времеописанието, като всеки миг на възприемане на действителността се предава от нова гледна точка, от нов персонаж и в нов ракурс. Новата форма на сцепление, организираща тези отделни мигове на възприемане на действителността, може да бъде описана като парадигматично развиване на една основна ситуация в нейните безбройни варианти — и това може да бъде едно от обясненията за незавършеността и фрагментарността на романите на Кафка, а вероятно и за фрагментарността като принцип на повествуването в съвременната проза.

---

[1] На връзката между „епична недостатъчност на материала“ и цикличност на прозата обръща внимание Б. Ничев в книгата си „Съвременният български роман“ (С., 1979).

[2] Проп, Вл. Структурное и историческое изучение волшебной сказки. — В: Семиотика. М., 1983, с. 575.

[3] Богданов, Б. Между алегорията и символа. Предговор. — В: Кафка, Ф. Замъкът. С., 1982, с. 6.

[4] Пак там, с. 7.

Структурният анализ на романите на Кафка показва, че текстът им може да се разчлени на множество отрязъци, варираци и „репетиращи" една и съща структура, градяща се върху съчетанието от събитийни и рефлективни елементи. Така събитийността и рефлексията в тяхното непрекъснато сменяне и вариране придобиват романостроителна функция. Техният ритъм определя синтактиката на повествуването в романите.

Събитийните структури са носители на „външното" действие на романите и се покриват с тази на действието на романа — то се „изпробва" парадигматично още в първата събитийна структура на „Замъкът", а в следващите се „репетира" в многобройни варианти. В тези най-кратки структурни единици събитийността се организира около предизвикващия действието акт на протагониста и ре-акцията на окръжаващия го свят, която по сила и мощ надвишава многократно предизвикателството на протагониста и има в крайна сметка унищожителен характер. И в двата романа — „Процесът" и „Замъкът" — действието се предизвиква от протагониста (изключение прави само вграденият в „Замъкът" разказ на Амалия) и затова може да се говори за *еднолинейност на събитийността* в романите. В изследваните от нас събитийни структури в „Процесът" Йозеф К. волно или неволно предизвиква вниманието на водещата „процеса" инстанция върху себе си — в първата глава той позвънява за закуската, след което влиза един от пазачите с въпроса „Вие позвънихте, нали?", и така бива открит процесът срещу Йозеф К.; във втора глава той тича, за да бъде точно в девет часа на съдебното заседание, „макар че не му бяха определили специален час" (П., 50)[5], в пета глава сам отваря вратата към килера, за да бъде отново конфронтиран с процеса си, в девета глава отива по собствено решение, „защото той единствен имал право да взима решения" (П., 209), пред катедралата, за да се срещне с италианеца, в десета глава той очаква облечен, „без да беше предизвестен за това решение" (П., 299). Наблюденията върху текстови отрязъци от „Замъкът" също показаха, че събитийността се задвижва от един акт на волно или неволно незачитане на обичаите на общината: още с пристигането си К. „не забелязва" замъка на възвишението, отива в странноприемницата и „сам смъкна сламеника от тавана и се излегна край печката"; пак в първа глава след разговора с учителя той се отклонява в една малка безлюдна уличка, „направи снежна топка и я запрати към един прозорец" (З., 26)[6], тъй като се чувствува прекалено изморен и изоставен сред дълбокия сняг. Като ре-акция и в двата романа се проявява агресивността на херметично затворената в себе си общност на селото, което отхвърля всички опити на зememера да проникне в замъка или на водещите процеса инстанции, които арестуват, а по-късно убиват Йосеф К. Подобна реакция граничи с игнориране на личността на протагонистите и следователно на правото им на съществуване. Цел на събитийността е окончателното поражение на протагонистите — в случая трябва да се прави разлика между интенцията на автора, изказа на романа и целта на събитийността, която е само част от този изказ, един негов аспект. В резултат на тази събитийност възниква слабият отблясък на някаква надежда: ситуацията на отхвърляне и половинчато приемане на исканията на замемера се „репетира" и варира до последната ненаписана глава, в която на смъртното си легло зememерът ще получи писмо от Замъка, съобщаващо му, „че макар К. да няма законно основание да живее в селото, все пак ... му се разрешава да остане и да работи в него" (З., 341); също и в „Процесът" — в последния си миг, преди смъртта си, К. вижда протегнатите като за помощ ръце на гледащия от прозореца човек.

Очертаната по такъв начин събитийност напомня по структурата си известния епизод от детството на автора, описан в „Писмо до бащата", оказал решаващо

---

[5] Чрез това съкращение ще привеждам в скоби цитираните страници от „Процесът" (С., 1980, прев. Д. Стоевски, предг. Ат. Натев).

[6] Така ще цитирам „Замъкът" (С., 1982, прев. И. Илиева, предг. Б. Богданов).

влияние върху светогледа и върху творчеството на автора[7]. Акция и ре-акция, провинение и наказание при Кафка са несъотносими. Това създава впечатлението, както се изразява един от неговите критици, че „богините на наказанието в света на Кафка предхождат провинението". Молбата за вода и изхвърлянето на малкото дете през нощта на балкона са несъизмерими, те се отнасят към две коренно различни ценностни системи: „С цялото си същество не можах никога да свържа правилно тази самопонятна за мен молба за вода с изключителната жестокост на изхвърлянето" — пише авторът в споменатото „Писмо".

При такъв род събитийност може да се говори за едно тотално нарушаване на комуникацията и метакомуникацията на вътрешнотекстово ниво: Йозеф К. позвънява за закуската си, а го арестуват; отваря вратата на килера, а се сблъсква с ужасите на собствения си процес;-съпровожда италианския си делови партньор, а се среща със затворническия каплан. Акция и ре-акция се развиват на различни комуникативни нива и с различни комуникативни интенции.

В тези събитийни структури са вградени разговорите и рефлексиите на персонажите, които ние ще наречем *рефлективни структури* и в които на нивото на анализа, на постоянно роящите се мнения и аргументи темата на романа намира ново превъплъщение. Характерни в това отношение са разговорите с Пепи, Фрида, Олга, гостилничарката, кмета на общината и други по-кратки примери от „Замъкът" или разговорите с Лени, Титорели, адвоката, затворническия каплан и др. от „Процесът". Във всички тях се търси истината за процеса, съда, закона, замъка, за възможностите на човека да проникне до тях и да ги опознае, да намери полагаемото му се място в живота, да намери себе си. Във всички тях протагонистите се конфронтират с различни мнения и възгледи, даващи различни тълкувания на явленията, амбивалентни и двусмислени по същността си. Интересна в това отношение е екзегезата на притчата в „Процесът", в която капланът само изброява на Йозеф К. различните тълкувания на притчата, без да се ангажира с нито едно от тях, като предупреждава К. да не отдава голямо значение на мнения, защото всяко мнение представя само една частична истина, един ракурс на явленията и се превръща в лъжа, ако му се припише значимост на всевалидна истина. Начинът, по който се води повествованието, следва това множество от мнения и гледища, без да включва отсъждащия и преценяващ авторов глас. Повествованието се движи между различните гледни точки и търси истината в „хора" от отделни истини: „едва в хора от гласове може да има известна истина" (С., 64)[8] — пише Кафка в един от афоризмите си. В рефлективните структури се изпробва валидността на множеството истини и поради това за тях е характерна *многолинейността*. Еднолинейната събитийност се разсейва в многолинейността на анализа, загубва смисъла и значението си в множеството мнения и гледища. Така на нивото на „вътрешно действие" основната тематика за търсене на смисъла на човешкото съществуване и мястото на отделната личност в обществото бива модифицирана в търсене на истината въобще и придобива гносеологичен характер. На нивото на художествения модел обаче тази истина остава непостижима, изгубва се в непрекъснато разминаващите се частични истини.

Ако изследваме комуникативната ситуация в събитийните и аналитичните структури на нивото на художествения свят, на нивото на комуникация между

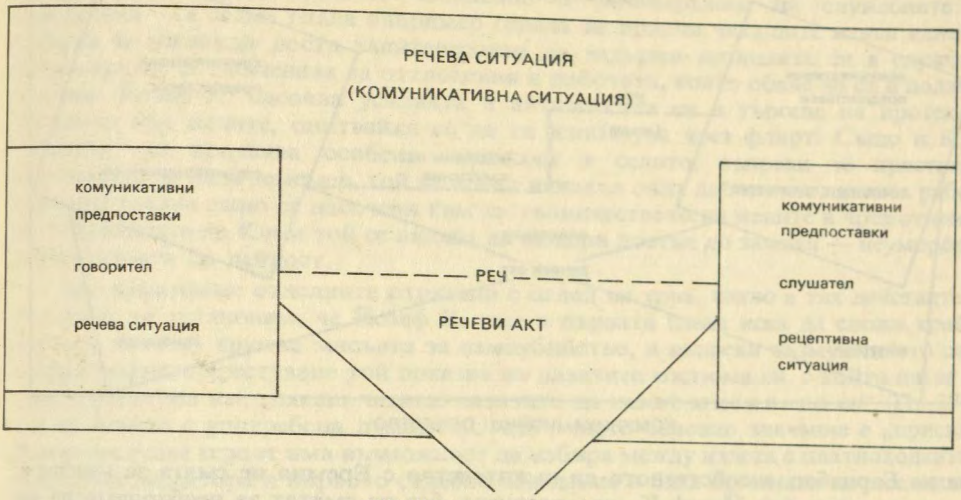
---

[7] В споменатото писмо Кафка си спомня как една вечер на около тригодишна възраст е плачел и не е оставял на спокойствие родителите си, като е искал вода, търсейки по този начин известно забавление и опитвайки се да привлече тяхното внимание. В отговор на това негово „провинение" бащата го взема от леглото му и го изнася на балкона, където го оставя за назидание пред заключената врата. Един от вариантите на влияние на този биографичен епизод върху творчеството на автора е в несъответствието между провинение и наказание, където наказанието е толкова силно, че в сравнение с него провинението загубва стойността си. Освен това чувството за безпомощност пред всесилния баща и невъзможността за съпротива са мотиви, които са от решаващо значение в романното творчество на автора.

[8] Така ще цитирам в скоби изд. на Кафка „Сватбени приготовления на село". — In: Kafka, F. Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa. Frankfurt am Main, 1980.

персонажите, и я сравним с нормалния модел на човешка комуникация, т. е. с една комуникативна ситуация на нормални междучовешки отношения, както те са представени в модела на Кордула Карман и колектив, можем да наблюдаваме следните различия:

НОРМАЛЕН СЛУЧАЙ (по Карман)



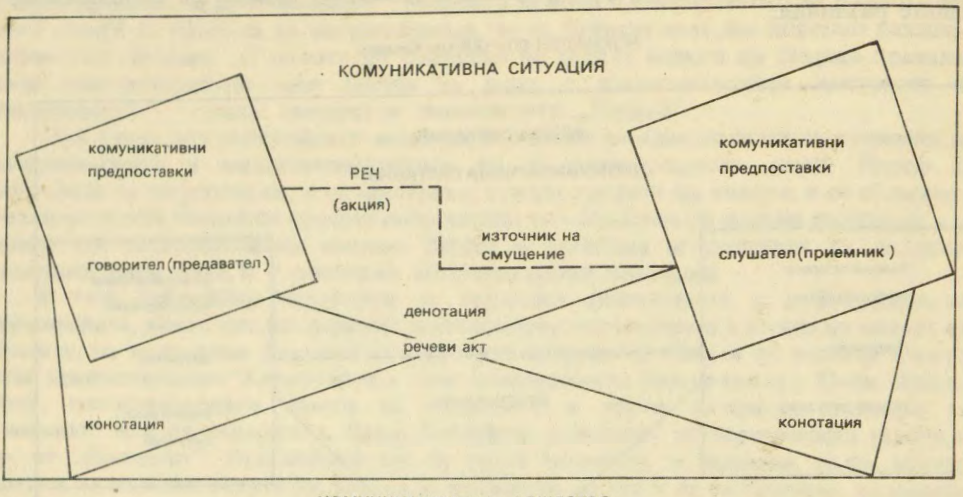
Комуникативната ситуация се осъществява при определени комуникативни и рецептивни предпоставки, създаващи необходимите условия за нейното осъществяване в едно хомогенно общество — кодове, ценности и норми, за които може да се постигне някакво съгласие дори ако те не са общи и единни. Противоречията се изясняват на базата на определена ценностна система, имплицитно съдържаща се в комуникативната ситуация.

В романите на Кафка именно тази определена имплицитно необходима ценностна система отсъствува от света на неговите персонажи. Ценностните системи на протагонистите и на света на процеса или на замъка са коренно различни, при което една от системите остава както за протагониста, така и за читателя неизяснена. По това, което протагонистите виждат и чуват, не може да се извадят никакви заключения за ценностната система на замъка и на закона, не могат да се намерят никакви причинно-следствени отношения в поведението на техните представители и посредници. Моделът на комуникацията на нивото на художествения свят е представен графично в Комуникативен модел I (с. 52).

Характерна особеност на комуникативната и метакомуникативната ситуация в посочените събитийни и рефлективни структури е, че участниците в нея не се намират при еднакви комуникативни предпоставки. Дори когато привидно се разбират, те конотативно се разминават; техните въпроси и отговори, акция и реакция само привидно се обуславят, без да имат вътрешна причинно-следствена връзка помежду си — позвъняването на Йозеф К. за закуската му служи като повод за неговото арестуване. Думите и постъпките се срещат само в едно тясно денотативно поле дотолкова, доколкото някаква случайна акция може да послужи за повод да бъде отприщена и задвижена отдавна подготвена ре-акция. Комуникацията е само привидна, всъщност персонажите разговарят с едни и същи думи, но влагат различно значение в тях. Речта им е конотативно неоднородна, протича на различни нива, произхожда от различен обществен контекст, от различни ценностни системи. Фрида обвинява К. в изневяра, тъй като е отишъл в

КОМУНИКАТИВЕН МОДЕЛ I

(комуникация на нивото на художествения свят)



КОМУНИКАЦИОННО ОБЩЕСТВО

дома на Барнабас, а собственото си съжителство с Еремия не смята за изневяра; мъжете, изпратени за Йозеф К., го арестуват, без да смятат за необходимо да му покажат някаква заповед за арестуване или да му съобщят причината. Всички са твърдо убедени в правотата на думите и делата си и затова реакцията на другия за всеки от тях е крещящо недоразумение и несправедливост. Всъщност в романите е показан сблъсъкът на два различни свята с две коренно различни и несъвместими ценностни системи. Конотацията на речевия акт прави комуникацията разнопосочна.

Схемата на комуникативен модел I обобщава комуникативните отношения в моделирания художествен свят на нивото на фикцията. С Карман ще определим това ниво на комуникацията като ниво от първа степен[9], тъй като след него следват нивата на комуникация между фиктивен повествовател и фиктивен читател и тяхното отношение към художествения свят. Но преди да минем към някои от тези нива, трябва да обърнем внимание на семантиката на вече очертаните събитийни и рефлективни структури, да се спрем на значението, което Кафка отделя на понятията дейност (събитийност) и рефлексия (контемплация), за живота на човека и за конституирането на истината: „Контемплацията и дейността са само привидно истинни; обаче едва излъчената от контемплацията или по-скоро връщащата се към нея дейност представлява истината“ (С., 86). Събитийните структури представят амбивалентността на понятията действие и бездействие в един свят на взаимнопроникващи се зависимости. Светогледът на Кафка най-кратко и ясно може да се предаде чрез едно негово изказване пред Густав Янох: „Капитализмът е система от зависимости, водещи отвътре навън, отвън навътре, отгоре надолу и отдолу нагоре. Всички са зависими, всички са оковани. Капитализмът е състояние на света и на душата“ (Я., 91)[10]. Взаимовръзката и взаимопроникването на събитийните и рефлективните структури демонстрират двузначността на понятията дейност и рефлексия в творчеството на Кафка. Затова не можем да се съгласим с

[9] Карман, К., Г. Райс, М. Шлухтер. Анализ на повествователни текстове. Вж. Kahrmann, K., G. Reiß, M. Schluchter. Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. Bd. 1. Göttingen, 1981, p. 40.

[10] С това съкращение ще цитирам Янох, Г. Вж. Janouch, G. Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main, 1951.

онези критици, които смятат Йозеф К. за пасивен, а земемера К. за активен герой[11], но сполетени от една и съща съдба. Йозеф К. занемарява работата си и се отдава на размисли, как да промени хода на процеса си, въпреки че още в началото му казват, че процесът не бива да му пречи да изпълнява „служебните си задължения", а също така и да не нарушава своя „привичен начин на живот" (П., 32). Процесът на Йозеф К. е свързан с явно забравяне и занемаряване на служебните му задължения — в седма глава например героят не приема чакащите навън клиенти, въпреки че изглежда доста заинтересован да задържи позициите си в службата. Неведнъж се споменава за отклонения в работата, които обаче не са в полза на процеса. Йозеф К. насочва усилията и активността си в търсене на протекции, предимно при жените, опитвайки се да ги използува чрез флирт. Също и К. от „Замъкът" не проявява особена активност в селото, въпреки че пристига с претенцията да бъде земемер, той не прави никакъв опит да започне някаква работа. Неговите усилия също са насочени към застъпничеството на жените и чрез отнемане на любовницата на Клам той се надява да намери достъп до замъка — неуморен е в рефлективната си дейност.

Ако изследваме отделните отрязъци с оглед на това, какво в тях действително *се случва*, ще установим, че Йозеф К. още в първата глава иска да сложи край на процеса, като му хрумва мисълта за самоубийство, и въпреки възмущението си от неправомерното арестуване той показва на пазачите костюма си, с който ще се яви пред инспектора им, „сякаш чакаше пазачите да кажат мнението си" (П., 27) — тук на немски е употребена думата „Urteil", чието основно значение е „присъда". Във втора глава героят има възможност да избира между излета с платноходката на заместник-директора и първото съдебно заседание и бяга презглава за заседанието, без да знае точния адрес и час. В основната си структура тази събитийност напомня за разказа „Присъдата", в който бащата осъжда сина си на „удавяне" и синът добросъвестно изпълнява присъдата. Йозеф К. стриктно следва нарежданията на съдебните органи и се защитава само с *думи*. Една от малкото възможности да промени нещо в хода на процеса чрез някакво действие остава неосъществена — в пета глава Йозеф К. иска да освободи двамата измъчвани пазачи, но в решителния момент затръшва вратата, за да не урони авторитета си пред появилите се в коридора разсилни. Освен това две глави, в които на Йозеф К. би се удала възможност да напусне дяволския кръг на процеса, биват оставени незавършени от автора явно поради причината, че едно такова решително действие би означавало отклонение от „процеса" и би нарушило замисъла на романа — това са главите със заплануваните посещения при майката и при приятелката Елза. Йозеф К. не може да предприеме никаква решителна постъпка, която да повлияе на процеса — с думи той се защищава и дори обвинява обвинителите си, но на практика, в действената действителност, се оставя да бъде зависим от тях, изпълнява и дори предугажда всяко тяхно желание и се оставя да бъде воден и управляван от различните си мними и действителни „защитници" — чичото, Лени, адвоката, художника. Също и замисленият „отказ от услугите на адвоката" остава неосъществен — главата остава незавършена. Явно, че не е било в замисъла на Кафка да оставя „героя" си да действува, неговото бездействие само бива „изпробвано" в различните варианти.

Неотдавна посмъртно бе публикувана студията на известния философ от бившата ГДР Лотар Кюне, който предлага една естетическа класификация на поведението на отделните индивиди от определени обществени групи в литературата. Кюне различава три групи субективност (субективна изява) — субсумтивна (подчиняваща), еманципативна и погрешна[12]. Според тази класификация поведението на Йозеф

---

[11] Брод, М. Послеслов към първото издание на „Замъкът". Вж. Kafka, Fr. Die Romane. Frankfurt am Main, 1976, p. 805.

[12] Zeitschrift für Germanistik. H. 1. Berlin, 1986, 60—71. Ето какво отбелязва Хермсдорф тук: „Субсумтивната субективност подчинява другите и ги превръща в инструментирана активност. Еманципативна е онази субективност, която е насочена към преодоляване на субсумтивността, докато стремежът на дадена група да се приспособи към субсумтивността може да се нарече погрешна субективност."

К. може да бъде определено като субсумтивно и погрешно — съчетание, особено характерно за прослойката на немския бюргер: спрямо властите, които смята за аморални и подкупни, Йозеф К. е бездействен и се държи погрешно — той не се противопоставя и не еманципира личността си, той по-скоро е заинтересован от това, „не как да се повлияе на процеса, а как би могло да се измъкне от него, да го заобиколи или да живее вън от процеса“ (П., 219). Спрямо подчинените си той се държи субсумтивно, използва властта си над тях, а жените за него са само средство за постигане на целта, „инструментирана активност“ за повлияване хода на процеса. Чрез арестуването, както забелязва Клаус Хермсдорф, Йозеф К. „се превръща в обект на същата онази система, [...] за чийто субект той се е смятал“[13].

И за К. от „Замъкът“ не може да се каже, че е особено активен. Той също проявява субсумтивно-погрешно поведение спрямо своето обкръжение. В един пасаж от разговора с учителя в първа глава, който Кафка по-късно задрасква, К. все още обмисля възможностите за някакво действие: „Тъй като на него му беше ясно, че само няколко дни, безполезно прекарани тук, щяха да го направят завинаги неспособен на някакво решително действие.“[14] Но К. не се решава на никакво действие, смисълът на неговия престой се ограничава само в търсенето на полезни познанства и връзки, които да му помогнат да влезе в замъка. Целия си престой в селото той гради на лъжата за повикването му за зеземер, без да започне в действителност никакви проучвания. Около непостижимия Клам той пак гради цяла мрежа от познанства и мними връзки, „понеже най-жадуваното нещо за него беше не самата близост на Клам, а друго — той, К., само той, със своите желания искаше да се добере до Клам, но не за да си почине в неговата близост, а за да го отмине и да продължи нататък — към замъка“ (З., 134). Както всичко друго и всички други, така и Клам се оказва само средство, „инструмент“ за постигане на единствената цел на мнимия зеземер — проникването в замъка. И в този роман жените са само „инструментирана активност“, която протагонистът манипулира за постигане на целите си — всички жени, които се намират в някакво отношение към замъка, се превръщат за К. в обект на привличане: за Фрида иска да се жени въпреки споменатите в началото на романа жена и деца и без да го смущава фактът, че тя е любовница на Клам; напротив, това го поощрява; до жената на Брунсвик, за която от първата среща знае, че е „момиче от замъка“, се опитва да се добере чрез посредничеството и манипулацията на сина ѝ; контактът му с Олга е също доста двусмислен, а когато всички надежди рухват, дори невзрачната Пепи му се струва не съвсем безинтересна. В един пасаж от девета глава, задраскан от автора явно поради прекалено ясната си тенденциозност, К. разсъждава, че „чрез посредничеството на Фрида е възникнала една почти физическа, близка като прошепнато споразумение връзка с Клам“[15] и че бракът му с Фрида ще донесе „друга, по-добра сигурност“ — „член на общината — права и задължения — няма да бъде повече чужденец“. Манипулирайки сина на Брунсвик, той иска да проникне в семейството му, за „да намери в лицето на Брунсвик опора срещу учителя, нещо повече, дори срещу селския кмет“ (З., 174), иска „средствата за борба на Брунсвик ... да бъдат и на негово разположение, напук на селския кмет“ (З., 175). Предизвикателствата на К. спрямо селяните и замъка приключват обикновено в разговори и рефлексии относно смисъла на неговия живот и на човешкото му предназначение, относно търсенето на истината и на границите на човешкото познание. Тези рефлексии са носители на вътрешното действие на романа и водят към онзи момент на самопреценка и себеобладаване, в който малкото и егоистично „аз“ на протагониста, наречено К., ще угасне, уморено от безконечните борби за надмощие, за да се утвърди предчувствието и надеждата за един друг начин на живот: „Никой не може да има

---

[13] Franz Kafkas „Der Prozeß“. Traum und Wachen. — In: Weimarer Beiträge. H. 7. Berlin und Weimar, 1983, p. 1164.

[14] Kafka, Fr. Die Romane. Frankfurt am Main, 1976, p. 770.

[15] Пак там, с. 781.

желания, които в крайна сметка да му вредят — пише Кафка в един от афоризмите си от „Наблюдения върху греха, страданието, надеждата и праведния път". — И ако при отделни хора въпреки това изглежда да е така ..., то това може да се обясни само с факта, че някой в човека иска нещо, което на него му е от полза, но на един втори „някой", който също бива призван за обсъждане на случая, много тежко му вреди. Ако човек още в началото, а не чак при присъдата, застанеше на страната на втория „някой", то първият „някой" щеше да угасне, а с него и желанието" (С., 54). Според Кафка тази надежда е изконно дадена, тъй като човек „не може да живее без постоянна надежда, че в него съществува нещо непреходно, при което както непреходното, така и надеждата могат да му останат неизвестни. Един от възможните изрази на тази неизвестност е вярата в Господ" (С., 50).

В романите на Кафка тази надежда приема смътните очертания на непостижимия и непознаваем замък и на неизвестния всесилен закон, зад чиито двери чакащият човек едва в предсмъртния си час съзира смътния отблясък на истината. В тези романи самонаблюдението, рефлексията и присъдата над самия себе си са предпоставка за себеобладаването и възраждането от праха на изпепелените ежедневни половинчати истини. Духовният акт[16] на самопреценката в тези романи носи етоса на „очовечаването", на придобиването на качества, достойни да бъдат наречени човешки. Именно към този духовен акт води синтезът на събитийността и рефлективността на романите, в него те се вливат в едно: „Той вижда две неща — се казва в един от афоризмите от поредицата „Той", — първото е спокойно, изпълнено с живот, без известно задоволство невъзможно наблюдение, премисляне, разследване, излияние. Техният брой и възможности са безкрайни [...] Второто обаче е моментът, в който човек е призован да направи равносметка, не издава нито звук, бива върнат отново в наблюденията и т. н., най-после обаче вече не може да се държи над водата в тази безизходица, придава си тежест и потъва с проклятие" (О. Б., 217)[17].

„Наблюдение, премисляне, разследване, излияние" — това са имената на различните варианти рефлективност у персонажите на Кафка, която в последна сметка ги кара да „потънат" с „проклятие". „Като куче — казва К. за своя край, — като че ли този позор щеше да го надживее" (П., 234). Спокойствието и бездействието в романите са позитивно конотирани: „Колкото по-спокоен съм, толкова по-добре е за изхода на процеса" (П., 106) — казва Йозеф К., а загубилият човешкия си облик Блок го поучава, че за заподозрения е по-добре „да се намира в състояние на движение, а не на покой, защото онзи, който е в състояние на покой, може винаги, без сам да знае, да е поставен върху едното блюдо на везните и да бъде претеглян заедно с греховете си" (П., 199). Но както вече установихме, именно това претегляне на греховете и произтичащата от него присъда са целта на събитийността и рефлективността в романите — многократното, многостранно претегляне на собствената личност, самопреценката, самоприсъдата.

Рефлексиите и разговорите в тези романи са носители на смисъла и значението на различните нива на интерпретация. На нивото на *съдържанието* те представят духовния акт на протагонистите, в тях се търсят подстъпи към смисъла на закона и на замъка, а по този начин и на собственото човешко предназначение, към смисъла на живота. В тях те си поставят нескромната задача да открият голямата истина, която се крие зад дребните ежедневни житейски истини. На нивото на *формата* всеки един от тези разговори открива един нов аспект на истината, една нова „частична истина" за живота. Всяко едно гледище представя само част от истината,

---

[16] До близки наблюдения в това отношение стига и Б. Богданов в предговора към българското издание на „Замъкът": „В света на Кафка умуването — духовната дейност, и действуването на практика са едно и също нещо" (с. 7).

[17] Съкратено цитиране на „Описание на една борба". — In: K a f k a, Fr. Beschreibung eines Kampfes. Frankfurt am Main, 1980.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА
БИБЛИОТЕКА

то е едновременно истинно и неистинно, тъй като „правилното схващане на дадено явление и криворазбирането на същото явление не се изключват напълно едно друго“ (П., 223). Както художникът Титорели, адвокатът Хулд, Лени и затворническият каплан от „Процесът“, така и Фрида, гостилничарката, Пепи, Олга и кметът на селото в „Замъкът“ се стремят да представят нещата вярно и цялостно, те са напълно убедени в своята истина и я смятат за единствено вярна, но именно по този начин тя се превръща в заблуда и лъжа. Зад привидността и фрагментарността на представящата им се истина те не могат да забележат границите на своето гледище, всички те допускат грешката, която К. забелязва у Пепи, която обаче е слабост на всички персонажи, че са „свикнали да гледат през шпионките“ и „от всяка дреболия, която всъщност виждат(е)“, те правят „колкото дълбокомислени, толкова и погрешни заключения“ (З., 331). Това, което не може да се открие във всяко едно от тези частични гледища, трябва да се търси в модуса на повествуването, в хора от различни гласове. На нивото на *структурата* това взаимопроникване на събитийност и рефлективност представя взаимозависимостта между действие и наблюдение, което според цитираните вече записки на Кафка дава възможност да се постигне истината. В *историческо-генетичен аспект* Кафка търси в творческия процес на самонаблюдението, саморазкриването и самообладаването връзката между творческо съзидание, творчески акт и контемплация, както сам отбелязва в дневниците си: „Забележителна, тайнствена, може би опасна, може би спасителна утеха на писането: скок встрани от редицата на убийците, действено наблюдение чрез създаването на по-висш вид наблюдение, по-висш, но не по-силен, и колкото по-висок е той, по-непостижим от „редицата“, толкова по-независим става, подчиняващ се само на собствените закони на движение, толкова по-неочакван, радостен, стръмен става неговият път“ (Д., 406)[18].

Тук се чувствува продуктивната близост между творческия процес, свободата (независимостта) и пътя към истината. Според Кафка само това действено наблюдение на творческия *процес* предоставя на твореца възможността да намери изход от онази система от взаимозависимости „отвътре навън, отвън навътре, отгоре надолу и отдолу нагоре“, която той смята за „състояние на света и душата“ (Я., 91), да смъкне булото на множеството взаимно противоречащи си привидни истини и да търси измеренията на едно свободно и истинно съществуване.

Разглеждано в *гносеологичен аспект*, понятието на Кафка за истината може да се представи графически върху две оси между четири противоположни полюса. Валтер Зокел с право отбелязва, че истината при Кафка „има два аспекта, които сочат в противоположни посоки. Единият аспект сочи към общността, към колектива, другият — към дълбоко своеобразното при отделната личност, към нейната най-дълбока същност.“[19] Нашите наблюдения също показаха, че параметрите на истината трябва да се търсят между гледищата на отделните персонажи, от една страна, и „хора от гласове“, от друга, който представлява повече от обикновения сбор на тези гласове. Графически тази дихотомия може да се представи с една хоризонтала, по която във всеки отделен рефлективен отрязък се движи гледната точка на повествуването в посока от гледището на отделния персонаж към „хора от гласове“:

единично гледище	----------	съвкупност (хор) от гледища (гласове)

Освен това при разглеждането семантиката на събитийните и рефлективните структури в романа установихме релевантността и взаимопроникването между дейност и рефлексия при Кафка и тяхното познавателно измерение във взаимовръзката на „действеното наблюдение“. Ако представим тези взаимовръзки

[18] Съкратено цитиране на „Дневници“. — Kafka, Fr. Tagebücher 1910—1923. Wien, 1967.

[19] Sokel, W. Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas. — In: Ders: Franz Kafka. Themen und Probleme. Göttingen, 1980, p. 28.

върху една вертикала и я наложим върху предишната ос, ще получим следната схема, в чиито параметри авторът търси истината:



Тази схема онагледява както познавателната проблематика на романите, така и тяхното разчленяване на текстови отрязъци, състоящи се от събитийни и рефлективни структури. В *рецепционно отношение* тя представлява основна единица при възприемането на този вид роман и съдържа в себе си неговата основна събитийно-рефлективна структура. Хоризонталата онагледява движението на повествователната гледна точка в рефлективните структури от еднопосочност към многопосочност, а вертикалата — взаимовръзката между действие и рефлексия (наблюдение) в единството на събитийните и рефлективните структури и прехода от едните към другите. Повторяемостта на тези структури гарантира отделянето на системните елементи в структурата на художествения свят от несистемните и „случайни" за нея елементи, появяващи се в процеса на рецепция. Така очертаната схема на събитийно-рефлективно структуриране на романа при Кафка води до следните заключения, на които впоследствие ще се спрем по-обстойно:

1. Диалектиката на познавателната проблематика на Кафка трябва да се търси в моралната квадратура на този кръг, във взаимовръзките на четирите му сегмента. От тези взаимовръзки произхождат и най-важните моменти на познанието:

а) привидността като един от моментите, в които се изявява същността на явленията;

б) рефлексията като явление на същността вътре в самата себе си;

в) истината, законът като съвкупност на всичките страни на явленията в тяхната взаимовръзка;

г) истината и законът като единство на действието и контемплацията (наблюдението).

2. В структурно отношение схемата онагледява единството на модуса на повествуване и сегментирането на текста. Повествователната гледна точка се движи по хоризонталната, а делението на събитийните и рефлективните сегменти на съдържателно ниво — по вертикалата. Структурирането на отделните текстови единици се осъществява в полето на тези две оси: събитийните структури, характеризиращи се с еднопосочност на преживяването, се поместват в полето между единично гледище и действие, а рефлективните структури — в отрязъка между единично гледище, рефлексия и съвкупност на гледищата. Всички те са насочени към съвкупността, към хора от гласове. Тук ще се спрем на въпроса, как тези сегменти се свързват помежду си, какъв е преходът между тях.

3. В рецепционно естетическо отношение схемата представя една основна комуникативна единица на нивото имплицитен автор — имплицитен читател и онагледява интенционалността на текста.

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ПОЗНАНИЕТО

Модусът на повествуването в романите на Кафка показва, че истината не трябва да се търси в повествованието, а в процеса на повествуване. Различните мнения биват представени като неверни не защото показват илюзорността на

явленията в противовес на тяхната същност. Без да си поставяме за цел да търсим някакво директно влияние на философията на Хегел върху светогледа на Кафка, тъй като не са известни някакви директни изказвания или препратки на Кафка към Хегел, ние можем да установим известни типологически сходства между гносеологията на Хегел в неговата „Наука за логиката“ и познавателния проблем в романното творчество на Кафка, с който по-горе се запознахме. Тези наблюдения ще хвърлят светлина върху обективноидеалистичното начало в творчеството на Кафка и върху неговото диалектическо мислене и ще разсеят до известна степен предубеждението за непрогледния му агностицизъм. При тези наблюдения изхождаме от убеждението, че влиянието на Хегел върху европейската мисъл не се изчерпва само с директните заемки, а има по-обхватен характер.

„Привидността е самата същност — пише Хегел в „Наука за логиката“, — но същността в известна определеност, при това така, че последната е само момент от същността, а същността е явление на себе си вътре в самата себе си.“[20]. Следователно привидността не може да се дели от същността, тя е явление на същността в *един* неин аспект, от една гледна точка, в една от нейните страни. Същността съдържа привидността „като безкрайно движение в себе си“. Това безкрайно движение бива загатнато чрез откритата структура на романите на Кафка. Клаус Хермсдорф също забелязва, че „Процесът“ от гледна точка на въпросите и търсенията на героя е „безкраен“[21], а Богданов определя типа мислене у Кафка като „никога незавършващо“[22]. Ние също установихме, че Кафка не противопоставя привидността на същността. Привидността, това са роящите се мнения, възприемането на света и на действителността от отделния човек във всеки отделен миг, безкрайните многообразни явления на същността в една от нейните страни, през „шпионката“ на отделния наблюдател. В един от фрагментите към „Замъкът“ един от селяните разказва за неуморните опити на К. да умножи знанията си и реакцията на чиновничеството от замъка: „той го знае, той нищо не забравя, но му се събира много [...] той използува всяка възможност, за да увеличи знанията си [...], но когато трябва да ги приложи, те го мамят. Може би в края на краищата всичко трябва да се обясни с това, че не е тукашен.“[23] К. наблюдава живота с очите на чужденец, той възприема играта на привидността в нейното многообразие със спокойствието на човека, „решил да си почине за миг“ (С., 86), и търси онази последна истина и онзи закон, които ще оправдаят неговото съществуване и ще определят мястото му в живота. Неговото „въртене“ в калейдоскопа на многото частични, половинчати истини не бива да се разбира като недостиг, тъй като той поставя тези половинчати истини под въпрос, за да открои проблема за истината в нейната цялост. В безспирно роящите се рефлексии и разговори с многобройните посредници протагонистите на Кафка търсят максимума частични истини, хора от гласовете, който, както отбелязахме, е повече от обикновения сбор на тези гласове. „Царството на законите е *намиращото се в покой* съдържание на явлението; а явлението е същото това съдържание, което обаче се представя в безпокойна смяна и като рефлексия в другото.“[24] Следователно законът е „съществено явление“, закон и същност са аналогични понятия[25], проникването до закона е аналогично на проникването до същността на явленията. „Думата *свят* означава изобщо безформената цялост на многообразието“, законът е спокойното, пречистено от пяната на краткотрайния миг проявяване на същността, „съществено отношение“[26]. Следователно истината според Хегел се състои от съвкупността на

---

[20] Хегел. Цит. по: Ленин, В. И. Философски тетрадки. — В: Съчинения. Т. 38. С., 1963, с. 121.
[21] Хермсдорф, К. Цит. съч.
[22] Богданов, Б. Цит. съч., с. 7.
[23] Kafka, Fr. Die Romane. Frankfurt am Main, 1976, p. 765.
[24] Хегел. Цит. по: Ленин, В. И. Цит. съч., с. 141.
[25] Пак там.
[26] Пак там, с. 143.

явленията, на всички страни на действителността и техните взаимовръзки. „Истината на явлението е съществено отношение“[27], като под отношение трябва да се разбират преходите и противоречията[28].

Както при Кафка, така и при Хегел рефлексията е съществен познавателен момент. Хегел вижда в нея „явление на същността вътре в самата себе си“[29]. Същността в безкрайното си самодвижение е рефлексия, „привидността е същото, което е рефлексията“[30]. Тъй като законът представлява трайното и идентичното в многообразието на явленията, той е „рефлексия на явлението в тъждеството със себе си“, „отражението на явлението в идентичността му със самото себе си“[31]. Законът е обективно даден и е независим от човешкия разум и знания. В сферата на човешкия разум Хегел различава три степени на рефлексия: обикновената представа, остроумната рефлексия и мислещия разум. Представата е само външна рефлексия, остроумната рефлексия се състои в „разкриването и изказването на противоречието“, мислещият разум превръща различното, простото многообразие на представата в съществено различие, в противоположност. Едва когато бъде доведено до крайния предел на противоречието, многообразието придобива „в него онази отрицателност, която е вътрешна пулсация на самодвижението и жизнеността“[32].

В диалозите на романите на Кафка можем да открием трите етапа на този рефлективен процес. Съответните „информатори“ и „посредници“ — Титорели, Хулд, кметът на общината, Пепи, Олга и другите, представят едната гледна точка — представата, пред-ставянето като външна рефлексия. Въпросите и мислите на К. водят до разкриване и изостряне на обективно съществуващото противоречие, което той не може да разреши. Движещата се гледна точка на повествуването предизвиква онази „пулсация на самодвижението и жизнеността“, която може да се определи като движение напред. Така например Титорели обстоятелствено представя същността на съда и съдебния процес, които от негова гледна точка са ясни и безпроблемни, но бива непрекъснато насочван от Йозеф К. към противоречията в собствените му думи. Йозеф К. дори има чувството, „че сега се залавя да открива противоречия не в думите на художника (Титорели — б. а., П. А.), а в самото съдопроизводство“ (П., 161), и той се опитва да насочи вниманието на Титорели към тези противоречия (П., 161—163). В защитната си реч във втора глава и в разговора със затворническия каплан Йозеф К. отново изрично подчертава противоречията. Също и К. от „Замъкът“ изглежда заинтересован да изтъква противоречията в думите, мислите и поведението на посредниците и на властите на замъка. Още в началото на романа, когато го събуждат през нощта, за да удостовери самоличността си и да покаже разрешително за пренощуване, той веднага иска да тръгне да търси разрешително от графа. На забележката, че това през нощта е невъзможно, той с право задава въпроса, защо в такъв случай са го събудили. Във всички следващи разговори той забелязва „смешната бъркотия, която при известни обстоятелства може да се окаже решаваща за съществуването на човека“ (З., 84), възможни грешки на контролните инстанции (З., 85) и всевъзможни недоразумения и противоречия (З., 91, 102, 108, 198, 331, 333 и др), за да докаже противоречивостта на информациите и на процесуалността. В хода на разговорите „обикновеното многообразие на представите“ бива превърнато в противоречие. По този начин вътрешната диалектика на рефлективните структури в романите преминава през тристепенния ритъм, който наблюдаваме при Хегеловото „самодвижение на същността в самата себе си“ и който в непрекъснатото си движение и отрицание на отрицанието води към обективността на законите и на истината.

---

[27] Пак там.
[28] Срв. Ленин, В. И. Цит. съч., с. 188.
[29] Пак там, с. 122.
[30] Пак там, с. 121.
[31] Пак там, с. 140.
[32] Пак там, 131—132.

КЪМ НАЧИНА НА СЦЕПЛЕНИЕ МЕЖДУ СЪБИТИЙНИ И РЕФЛЕКТИВНИ СТРУКТУРИ

Спойката между събитийност и рефлективност в парадигматичната структура на романите показва също и значението, което Кафка е отдавал на връзката между действие и рефлексия в процеса на търсене на истината. В двуединството на мисълта и действието той вижда средството за отстраняване на едностранчивостта както само на наблюдаващия, така и на действуващия, а също и на едностранчивостта на субективността и обективността[33]. Той приписва на дейността една подчинена роля по отношение на наблюдението и рефлексията: „Не е необходимо да излизаш от къщи — пише той в едно от наблюденията си. — Остани до масата и слушай. Дори не е необходимо да слушаш, чакай само. Дори недей да чакаш, стой неподвижно сам. Светът ще се разобличи пред теб, другояче той не може, в екстаз ще се вие пред твоите очи“ (С., 40). Тази препоръка от „Наблюдения върху греха, страданието, надеждата и праведния път“ напомня за онези преходи и начини на сцепление между събитийност и рефлективност, в които протагонистът от „Процесът“ „изпада“ в размислите си или бива събуждан от тях. Наблюденията върху романа показаха, че К. много често изоставя или занемарява работата си, че той все по-често обича да стои замислен до масата или до прозореца и че на спокойствието се отдава едно конотативно позитивно значение. Седма глава например, в която са вградени размислите за адвоката и разговорите с фабриканта и художника, започва с едно много показателно изречение, което въвежда в онази самозабрава и само-вглъбеност, характерни за рефлективните структури на романа: „...Но вместо да работи, той се въртеше на стола си, размести бавно някои предмети по масата, после обаче, без да го осъзнава, отпусна цялата си ръка изпружена върху плота на масата и продължи да седи неподвижно с оборена глава“ (П., 124). След това въведение започва ретроспекцията на Йозеф К. и решението да се откаже от услугите на адвоката, като се опита сам да повлияе на процеса. Пасажът завършва с изречението: „И неволно, само за да сложи край на всичко, той потърси опипом бутона на електрическия звънец за хола. Докато го натискаше, погледна часовника. Единадесет... Значи беше пропилял в унес цели два часа — дълго, ценно време! — и се чувствуваше естествено по-изнурен от преди“ (П., 138). И важният за процеса разговор с фабриканта също започва в момента, когато Йозеф К. отваря прозореца „без особена причина, само за да не трябва сега за сега да се върне на писалището“ (П., 143) и следователно да не мисли за работа. По същия начин и за разговора с художника Йозеф К. се нуждае от спокойствие — след като пропилява два часа в мисли за адвоката и отпраща фабриканта към заместник-директора, той се обръща към чакащите го по служебни въпроси господа с молбата да го извинят, че в момента не може да ги приеме, „но трябва веднага да изляза по спешна служебна работа. Сами видяхте колко дълго ме задържаха преди малко“ (П., 147). И отива на посещение при художника Титорели. А за да може да проведе разговора с адвоката в осма глава, Йозеф К. трябва да заключи вратата с ключ, да си осигури необходимото спокойствие (П., 191). Разговорът със затворническия каплан започва в единадесет часа, след като Йозеф К. напразно е *чакал* цял час италианеца и бива призован от каплана с пълното му име, напомнящо му неговата идентичност (П., 216).

Тези места показват, че авторът е смятал за необходимо да отдели на протагонистите си повече спокойствие за техните рефлексии и интроспекции.

---

[33] Срв. също Ленин, В. И. Цит. съч., с. 198: „два метода, средства за унищожаване 'едностранчивостта' и на субективността, и на обективността.“ В една друга забележка към „Наука за логиката“ Ленин отбелязва: „Истината е процес. От субективната идея човек отива към обективната истина чрез 'практиката'.“ Срв. също Хегел. Цит. по: Ленин, В. И. Цит. съч., с. 175: „Превратно е да се разглежда субективността и обективността като някаква трайна и абстрактна противоположност. И двете са напълно диалектични.“

Романът „Процесът“ започва с *чакането* на закуската в леглото и представя под формата на „процес“ нескончаемите рефлексии и самопреценки на навършилия тридесет години и даващ си равносметка за своя живот Йозеф К. В последната глава той отново *очаква* присъдата и екзекуцията. Чакане, слушане, повикване, призоваване, за да се напомни идентичността му, за да опознае и приеме самоличността си — това е смисълът на преходите от събитийност към рефлексия и тези места осъществяват сцеплението между събитийните и рефлективните сегменти в „Процесът“.

Разговорите на К. в „Замъкът“ обикновено започват след събуждане или преди заспиване — с Шварцер, с гостилничарката, с кмета, с Бюргел, с Пепи и др., или просто в спокойствието и усамотеността на нощта, когато другите спят — разговорът с Олга. Тук само ще отбележим, че описанието на събуждането от Шварцер в първа глава или при разговорите с Пепи и гостилничарката, или описанието на заспиването при разговора с Бюргел представят прехода към рефлективните структури и по този начин свързват конотативно спокойствието на рефлексията със съня. Неслучайно тези преходи и своенравната, алогична като в сънищата постройка на събитийността в романите са дали основание на някои критици да определят повествователния метод на Кафка като „съновидения“ (Макс Брод) или като „сънен метод“ (Затонски).

В двуединството между мисълта и действието при опознаване на света и в процеса на самопознание Кафка отделя на наблюдението, самонаблюдението и рефлексията решаващо място. За него дейността е само начало, докато бездействието е симптом на съвършенство, както той самият забелязва в наблюдение № 90 от споменатите вече непубликувани афоризми върху „греха, страданието, надеждата и праведния път“. Но в последна сметка действието на романите винаги води до единството на действие и рефлексия, до „действената рефлексия“, намираща израз в решителния духовен акт на самопреценка и самообладаване, които са изходната точка за възраждане от пепелта на унищожените егоистични, егоцентрични стремежи, от пепелта на изживяното, осъзнато и преодоляно битие.

КОМУНИКАТИВЕН МОДЕЛ II

В книгата си „Анализ на повествователен текст“ Карман, Райс и Шлухтер разглеждат литературното произведение от гледна точка на неговите комуникативни възможности и разграничават пет нива на комуникация на литературното произведение, които те разделят на две основни групи. Първите три нива принадлежат към вътрешнотекстовата комуникация, а останалите две засягат биографията на автора и неговото обществено и историческо обкръжение, както и обществено-социалните особености на реалния реципиент и модификациите в изпълнението на „комуникативната задача“ на текста в резултат на различията в тези две реални среди с различни комуникативни предпоставки. Докато последните две нива са по-скоро обект на генетично-историческия и на рецепционно-естетическия анализ, то първите три нива занимават структурно-функционалния анализ на литературното произведение, който в настоящата работа сме избрали за изходна точка на нашите наблюдения, тъй като предоставяйки отворения и вечно изменящ се свят на художественото произведение, неговата „нерешена задача“[34], която то поставя на читателя, този анализ представя творбата като предложение за комуникация.

---

[34] На „нерешената задача“ на произведението, формулирана по този начин още от Хегел, се спря в доклада си на Търновската конференция по проблемите на интерпретацията (октомври 1986) и Ат. Натев, като обърна внимание на нейното значение за модификациите на постоянно променящия се рецепционен процес.

Трите нива на вътрешнотекстова комуникация засягат:

1. Отношението между персонажите на нивото на разказния художествен свят;

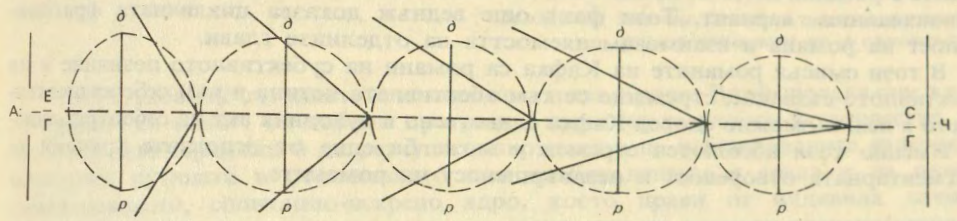
2. Комуникацията между действуващите в повествованието фиктивен разказвач и фиктивен читател, чиято най-изявена форма се среща в традиционното обръщение „уважаеми", „драги читателю" и в обяснителните бележки, дадени на този читател, притежаващ определени социални контури;

3. Комуникацията между имплицираното в текста авторово съзнание и съзнанието на един вероятен, също имплициран в текста читател. При това трябва да се прави разлика между това манифестиращо се в текста като „интенционалност на текста" авторово съзнание и действителните намерения, „интенции", на писателя. Докато „интенционалността на текста" представя текста като предложение за комуникация и като една наличност, то действителният автор може да е имал определени намерения с дадения текст, които по различни причини да не е могъл да осъществи или които при новите рецепционни предпоставки да не могат да бъдат осъществени.

В началото на нашата работа ние се спряхме на комуникативния модел в романите на Кафка на нивото на междуперсонажна комуникация в разказния свят, като установихме по този начин сигнификата на повествованието — взаимнопроникващото отчуждение и несъотносимост между света на протагонистите и окръжаващата ги обществена действителност, изразяващо се в разминаването на техните комуникативни семантични полета и в различната конотация на речевия акт. На нивото на едно интроспективно тълкуване на романите това отчуждение се превръща в самоотчуждението и несъотносимостта между стремежа към обществено осъществяване и интеграция и егоистичните стремежи на субективността, които противоречат на евентуалната социална интеграция. Второто ниво на комуникация по модела на Карман, комуникацията между фиктивен разказвач и фиктивен читател, в романите на Кафка отсъствува, тъй като вездесъщото авторово съзнание е напълно изместено от една повествователна функция, флуктуираща между отделните гледни точки на персонажния свят. Но и това *нулево* присъствие на повествовател има своята комуникативна стойност — то демонстрира невъзможността и нежеланието на автора да води повествованието от позицията на един вездесъщ, познаващ хода на действието повествовател. Проблематиката на романите не позволява това, тъй като фрагментарното възприемане на действителността и търсенето на цялата истина сред множеството противоречащи си частични истини са свързани с недостиг на епичност в материала и не позволяват присъствието на традиционния повествовател, представящ света и събитийността като каузална цялост. Затова ролята на тази комуникация се прехвърля върху третото комуникативно ниво — нивото на комуникация между имплицитен автор и имплицитен читател, тоест истината не бива изказана в повествованието, а е загатната чрез модуса на повествуване, чрез съпоставянето и противопоставянето на множеството частични истини, чрез хора от гласове. На това трето ниво на комуникация интенционалността на текста може да се предаде в зависимост от композиционно-структурната изходна точка на интерпретация по различен начин, тъй като тя е представена от имплицитното авторово съзнание, строител на художествения свят, на различни нива — композиционно, структурно, езиково-семантично, повествователно и др.

Интенционалността на текста, присъствието на имплицитното авторово съзнание, се чувствува както в художествения свят, на нивото на сигнификантната събитийност, така и на нивото на сигнификантната система от форми и структури. Тя не бива да се обвързва с определен персонаж или определени идеи, а трябва да се търси в общия изказ на произведението, във връзката между сигнификантна даденост и сигнификантна структура на произведението. Единството между събитийни и рефлективни структури, което определя ритъма на романната проза на Кафка, има също своя рецепционно-естетичен аспект в посока към читателя. Във всеки един отрязък се запазва основното разположение на елементите, което като значение е

непроменливо. Това непроменливо значение бива осъществено обаче всеки път нови и променливи компоненти — нови гласове (гледни точки) в общия хор от гласове, нови възможности за спасяване от „процеса“ или за проникване в „замъка“ и също толкова нови възможности за пресичане на тези опити от страна на властите. По този начин картината на художествения свят с всяка една събитийно-рефлективна структура се допълва и уплътнява, на читателя се дава възможност да реконструира правилно съотношенията на силите и разположението на фигурите в представения свят и да затвърди чрез повторяемостта онова, което в началото може да му се е сторило случайно и променливо. Променливите компоненти в тяхното непроменливо разполагане и силово съотношение демонстрират многоликостта в еднообразието на представения процес на себеопознаване и себеобладаване и неговата неотменимост не поради съдбовно фаталистично предопределение, а поради назрелия антагонизъм в противоречията, водещ до нови качествени промени в структурата на отношенията. Графически този процес може да се представи по следния начин:



Централната ос показва движението на повествуването от единичното гледище (*ЕГ*) към съвкупността от гледища (*СГ*), хора от гласове. Автор (*А*) и читател (*Ч*) се намират извън границите на моделирания художествен свят и го моделират, респективно реципират и съ-моделират при различни социални условия, които, без да са идентични помежду си, кореспондират по определен начин с тези на художествения свят. Във всеки един от сегментите констелацията на фигурите и съотношението на силите остават едни и същи, но повествованието се движи по различни пътища, включвайки все нови компоненти и променяйки ги като в калейдоскоп. Това различно „попълване“ на структурата графично е представено чрез стрелките, които в процеса на повествуването все по-вече се стесняват и приближават към централната ос, обозначаваща в пресечните точки с вертикалните оси единството между действие и рефлексия и водеща в незавършената фрагментарна форма на романите неограничено към търсената в съвкупността от гледища истина. Във всеки един от тези сегменти — действено-рефлективни структури — сумата от действието и рефлективността остава константна: Д + Р = К.

Движението по хоризонталите от фигура 4 — между „действие“ и „рефлексия“ — би трябвало да се разбира по следния начин:

– Д=1 Р=0

– Д=$\frac{1}{2}$ Р=$\frac{1}{2}$

– Р=1 Д=0

Както се вижда от това вертикално съотношение на действието и рефлексията и както вече установихме, идеалното състояние според Кафка е това на действената рефлексия и все по-стесняващият се ъгъл в графичното представяне на комуникационния модел представя постепенното движение към това единство на действена рефлексия и съвкупност на гледищата, в което Кафка търси истината за смисъла на човешкия живот и за мястото на човека в света. Трите точки в края на схемата имат двояко значение — от една страна, те обозначават, че числото на представените тук пет сегмента е случайно, че в двата романа те имат различен брой, от друга страна, те насочват към отворената фрагментарна структура на романите, към тяхната незавършеност. В случая на „Процесът" в тази своя функция те би трябвало да стоят преди последната глава, тъй като в този роман единствено мястото на първата и последната глава се знае със сигурност — Кафка е писал главите на различни тетрадки и подреждането, предложено от издателя му Макс Брод, е донякъде случайно; правени са и други предложения за подреждане на главите в романа, но те не представят по-голяма споеност на материала, отколкото първоначалния вариант. Този факт още веднъж доказва цикличната фрагментарност на романа и взаимозаменяемостта на отделните глави.

В този смисъл романите на Кафка са романи на субективното познание и на субективното съзнание, стремящо се към обективната истина и към себеосъществяването в нея, възможно според Кафка единствено в духовния акт на себеотрицанието. Именно този абсолютен стремеж е може би една от основните причини за фрагментарната отвореност и незавършеност на романите.

СЛОВОТО — МОСТ ИЛИ ПРЕГРАДА. НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ФУНКЦИЯТА НА РЕЧТА В ДВЕ ПОВЕСТИ НА КРИСТА ВОЛФ

Николина Бурнева

Може да започне да пише само онзи, комуто реалността вече не е самопонятна.

Това становище изтъкнатата немска писателка Криста Волф споделя още в едно от първите си есета[1]. То добива програмен характер за цялото й творчество, тъй като отразява стремежа й да разчупи повърхността на наблюдаваните явления, да преодолее рутината в отношението към заобикалящата я среда и да разкрие неподправеното, спонтанно-искрено ядро, което прави от индивида личност. Многообразните, противоречащи си и преплитащи се човешки взаимоотношения определят избора на конфликти в сферата на обществения морал. Но не съчиняването на интриги по предварително готови модели, непроверени в житейската практика, не хармонизирането на обществения живот, а болезнено живата авторова самообективация е цел на художественото творчество.

В „трудността да кажеш „аз“[2] — една ключова формула, лайтмотив в произведенията на Криста Волф, разчитаме същността на словесното творчество в комуникативно-функционален план: художественият текст е отражение на реалната действителност, реализация на системата на езика и — чрез срещата си с публиката — феномен на самата действителност[3]. В този смисъл стремежът да се разкрие и проследи противоречивата закономерност в личностното развитие и самосъзнание се свързва тясно с критичния размисъл върху двояката функция на езика — като създаващ идентичност, но и като постигащ личностно-импулсивното у човека фактор.

Тази гледна точка определя подхода към разгръщането на биографичния материал още в ранните произведения на Криста Волф[4]. В рамките на цялостното й творчество се наблюдава все по-определено тематизиране на взаимовръзката между социализация и речев акт, между самосъзнание и самоартикулиране. Изборът на персонажите е показателен — двама писатели романтици в „Няма място. Никъде“ (1979)[5] и пророчицата Касандра в едноименната повест (1983)[6]. Тяхната значимост се определя от наглед парадоксалната амбиция да проверят критично, да развенчаят или преосмислят властта на словото чрез слово.

В новелата „Няма място. Никъде“ „външното“ действие е сведено до минимум — то се състои в движението на няколко лица в един салон или на открито, в пиене

---

[1] Wolf, C. Lesen und Schreiben. Цит. по: Fortgesetzter Versuch. Berlin, 1979, p. 38.
[2] Wolf, C. Die Dimension des Autors. Цит. по: Fortgesetzter Versuch..., p. 76.
[3] Торсуева, И. Т. Детерминированность высказывания параметрами текста. — Вопросы литературы, 1968, № 1, с. 66.
[4] Срв. напр. Волф, К. Разделеното небе. С., 1965, или Wolf, C. Nachdenken über Christa T. Berlin, 1969.
[5] Волф, К. Няма място. Никъде. С., 1981.
[6] Волф, К. Касандра. С., 1986.

на чай и поднасяне на сладки. Разговорът представлява единствено значимата форма на социален живот. В изисканата обстановка на този салон край Рейн, сред аурата на изтънчен духовен аристократизъм по волята на авторката се срещат Каролине фон Гюндерроде[7] и Хайнрих фон Клайст, немски писатели, завършили живота си със самоубийство и завещали вълнуващи художествени творби-изповеди. Противоречивото отношение между протагонистите и салонното общество разкрива мирогледния сблъсък на две личности с едно социално обкръжение, в което рационализмът, доведен до абсолют, е станал удобен щит за самодоволно паразитиране. „Ние всички знаем всичко. Клайст вижда призрака на една епоха, която се гради върху бръщолевене вместо върху дела." На самодоволството на хора, които се срещат само за да потвърдят общоприетите възгледи, се противопоставя неспокойният, търсещ темперамент на Клайст, изпадащ често в заблуди и безизходица. Това противоречие обуславя и неговата позиция в рамките на колективния речев акт. „Бъди мълчалив и вежлив за това кратко време. [...] Бъди мирен" — така Клайст се опитва да превъзмогне себе си в името на добрия тон. Подобно е становището на Гюндерроде: „да бъдеш мълчалива и отсъствуваща." Отказът от участие в разговора на останалите означава отказ от сливане с техния свят.

Но такова самоизолиране е уязвимо. Като авторка на публикувана стихосбирка Гюндерроде е предадена в ръцете на своята публика. Прочитането на един неин текст пред салонното общество я въвлича в колективния речев акт насилствено. Тя е принудена да се прави на равнодушна, да се преструва, за да не признае своята уязвимост: „Никога не съжалявала, че е издала стиховете си, с леко сърце и в неведение относно действията си; счупила преградата, която отделяла нейната най-съкровена душевност от света." Така в рамките на салонния разговор едно най-интимно вълнение деградира до конвенционална фраза, за да отрече „бурното съжаление, че е излязла пред хората със своите признания". Зависима от отзивчивостта на другите, поетесата е отблъсната от тяхното неразбиране. Тази ситуация превръща сцената в салона в театрална сцена с метафоричното значение на theatrum mundi.

Отношението на Клайст към другите е изградено по-динамично, тъй като той не може да се откаже категорично от колективните форми на общуване. „Споделянето на най-съкровените му тайни е необходимост, с цената на какви ли не усилия трябваше да издигне у себе си огромни бентове срещу нея. Говорният му дефект, който се проявява в компания, е май средството, с което природата му идва на помощ." Логоневрозата, тълкувана като парадигма на нарушеното отношение към околните, е удачен стилистичен похват, разкриващ кондензирано основното противоречие у Клайст. Необходимостта да се самоизяви пред другите го тласка към участие в общия разговор, който достига връхната си точка непосредствено преди компанията да напусне салона. Но не може и дума да става за диалогично речево отношение, а за паратактично съжителство на противоречиви и разминаващи се жизнени позиции.

Външната сюжетна последователност се определя, общо взето, от реч на Клайст и/или Гюндерроде, общ салонен разговор, диалог между Клайст и Каролине. В рамките на този анализ изхождаме от салонния разговор, за да преминем към индивидуалната реч на протагонистите, като пренебрегваме текстовата последователност, за да разкрием йерархичното структуриране на речевия жест.

Въвеждането в сцената на салона става чрез перспективата на Клайст, която още на следващата страница преминава в гледната точка на Гюндерроде, за да бъде сменена три страници по-късно отново от гледната точка на Клайст. Тази смяна на повествователната перспектива не само се отразява върху субективно обагреното

---

[7] Срв. Волф, К. В сянката на един сън. — В: Няма място..., 93—146, както и Стайчева, Е. Между реалността и илюзията. — В: Волф, К. Няма място..., 5—9.

разгръщане на „външния свят“, но осъществява и погледа към психическата нагласа на протагонистите: „[...] вторият глас в него [...] Да смачка този глас в себе си, който дразни, издевателствува и му се присмива, който го тласка към все болни проблеми. А ако го принуди да мълчи? Един друг вид смърт.“; „Други искат да познаят едно безкръвно мислене. Хармония, умереност, кротост. Клайст, колкото и да се напряга свръх сили, не ще проникне във вътрешния живот на думите. Разкъсван от копнеж, аз се движа в тяхното отражение.“ Произволно може да се продължи поредицата от цитати, които онагледяват как вътрешната раздвоеност, болезнената неуравновесеност между поемането на роля и стремежа към идентичност се актуализира и на нивото на словесната изява.

Оттук произтича и едно друго качество на писателя Клайст: „да усещаш истинския живот само когато пишеш.“ Стремежът към идентичност се задълбочава, но и се поставя под въпрос чрез тази непременна обвързаност с езика. Ако преживяванията и споменът за тях са възможни само по опосредствения път на словесната изява, преобладаването на тази втора сигнална система означава една болезнена интелектуалност, която вече не е в състояние да чувствува света непосредствено-сетивно. Словесната формулировка на жизнения опит става неотменима предпоставка за мнемоничната способност. Нарушената непосредственост на сетивното възприятие се отразява върху общуването с другите. Нека припомним, че Клайст пише на своята годеница писма, подтикван не толкова от интереса към духовен обмен, а „прехласнат в изкусителното слово“. Така една деформирана природа се дистанцира от живота и принуждава творческата личност да търси в изкуството си отдушник на своето самоотчуждение.

Нестабилното самосъзнание дава обаче възможност чуждата реч и жизнени позиции да проникнат в него, което допълнително подсилва раздвоението на личността. Клайст се опитва на моменти да изпълни доброжелателните съвети на Ведекинд — да се примири със света, като потисне уж ненужните съмнения в общоприетите ценности. Но тези опити да се освободи от психическото напрежение остават едно излишно и безплодно усилие.

За разлика от него Гюндерроде е по-уравновесена и самоосъзната. Въпреки цялата афективност на отношението ѝ към самоуверения, рационален учен Савини у нея се вплита и една самоиронична отсянка, която прави тази жена социално по-самостоятелна. Основният принцип на този вид независимост се състои в това с желязна самодисциплина да прикриеш от другите собствената си вътрешна противоречивост. Самообладанието ѝ е обусловено и от обявената още в началото на текста готовност да сложи край на живота си. За разлика от Клайст поетесата възприема природата в нейната „безусловна правилност“. Това определя и отношението ѝ към собственото творчество. Съществувайки на ръба на общовалидните порядки, нейният житейски опит (втора природа) на жена я тласка да сътвори с изкуството една своя втора идентичност, по-истинска от реалната, която често е роля.

Посредством вътрешния монолог се изгражда постепенно един паралелизъм между протагонистите, който мотивира все по-убедително предстоящия им разговор: принудата към самообладание пред другия, двойственото отношение към публиката, колебаещо се между стремежа към единодушие и принудителното игнориране и пренебрежителност, взаимнодопълващият се характер на сънищата и визиите, копнежът по събеседник, потисканият само с големи усилия импулс да избягат от празнословието на салонния разговор. Тези прилики в психическата нагласа на двамата аутсайдъри обуславят по-късните им взаимоотношения.

„— Господин Фон Клайст.

— Мила госпожице.“

Първият вербален контакт между двамата се придържа към общоприетите норми. Но усилието на Клайст да обозначи непознатата с конвенционалните социални характеристики търпи провал: „Как стои само — не се натрапва, но и не подчертава своята недостъпност. Дама. Девойка. Момиче. Жена. Всички названия

се стичат по нея. Девица: смешно, обидно дори. [...] Юношка.“ Гюндерроде не може да бъде вместена в никое клише, никоя роля не изглежда подходяща за нея. Така се въвежда една тема, основна за изказа на творбата — романтичният идеал за андрогинната личност, обединил философията на разума и чувството.

Докато Клайст само постепенно може да се откаже от общовалидните норми, за да опознае жената срещу себе си, Гюндерроде още от самото начало изпитва дълбоко разбиране и съчувствие към него. То се проявява тъкмо чрез мнението ѝ за драматичното творчество на Клайст. Бавно установяващото се диалогично отношение между двамата се мотивира следователно интелектуално и естетически. Още участието на двамата в салонния разговор е придружено от ремарки, иронизиращи конвенционалните форми на общуване. При това разказваческият глас не се обособява като определена речева инстанция, а се вмъква в персоналната перспектива. Моментът, когато двамата протагонисти използуват репликите на другите само за да подемат разговор помежду си, представлява последната крачка, предопределяща същинския им диалог. Оттам нататък взаимно стимулиращата се активност на партньорите (в смисъл на респонзивност) се повишава непрекъснато: Клайст чувствува потребност да се довери на Гюндерроде, мери стойността на съветите на Ведекинд спрямо жизнените позиции на поетесата, разговорът с нея върху проекта му за драмата „Жискар“ поражда у него ново самосъзнание. Все по-определеното единодушие между двамата партньори се изразява текстуално чрез промяната на илокутивното значение на речта. Диалогът между двамата писатели апелира към търсене на нови възможности за плодотворни междучовешки отношения, които да бъдат подети от идните поколения: „Смъкват се маски, наслагвания, струпеи, политури. Голата кожа. Неподправени черти. [...] Коренно различни. Коренно сходни. Мъж. Жена. Неизползваеми думи. [...] Аз не съм аз. Ти не си ти. Кой е ние?“ Този пасаж разкрива зареденото с апории напрежение на един момент, в който мъжкият и женският глас се сливат в едно, в „човешки“ глас. Играта с езика е игра с цел идентификация, това е „игра с представата за онази платонична цялост, която фантазира в мъжа и жената подобното като неразчленимост“[8].

Показателна е в този смисъл лайтмотивната възвръщаемост на многозначния въпрос „Кой говори?“. Verba dicendi се използуват все по-рядко, тъй че определянето на речевата инстанция става все по-трудно. От друга страна, в предсказващото описание на бъдещи биографични моменти прозира една осведоменост, която навежда на мисълта, че разказваческият глас действува подмолно и във вътрешния монолог, и в диалога на протагонистите. „Кой говори, когато говори Клайст? Не е ли „аз“-ът, носещ името Клайст, едно многообразие на преплитащи се гласове? Дали това, което се артикулира като „аз“, не е илюзия? Дали „аз“-ът не е другият? [...] Кой говори, когато речта на разказвача не иска вече да бъде завоевателен акт, чрез който по традиция повествователният субект се издига над разказния свят като негов обект?“[9] В рамките на вътрешния монолог повествователните гледни точки преливат една в друга и поставят под въпрос монолитната идентичност. Разказваческата инстанция, очертана съвсем блегло, се потопява в „кратера на времето“, за да си въобрази сцени с актуално значение. За изграждането на смисъла наред с нея носят отговорност както протагонистите, така и читателите.

Позицията на разказвача в „Няма място. Никъде“ е съпоставима, но нееднаква с повествователния подход в „Касандра“. Един романтичен похват — херменевтичното доближаване до атмосферата на отдавна минали събития, определя постепенния преход от съвременната сценичност на туристическия обект Микена, пред чиято порта е изправен разказвачът — наш съвременник, към видението за

[8] Naumann, G. Christa Wolf: Die Archeologie der weiblichen Stimme. — In: Erinnerte Zukunft. Würzburg, 1985, p. 262.

[9] Greiner, B. „Mit der Erzählung geh' ich in den Tod“. Kontinuität und Wandeln in C. Wolfs Erzählen. — In: Erinnerte Zukunft..., p.108.

Касандра — гръцката пленница, която на същото място изживява последните си часове и си припомня отминалия живот.

„Да говоряс моя глас: Върховност. Повече, друго не желаех." Най-съкровеното желание на пророчицата се мотивира от стремежа ѝ да запази и сподели собствената си идентичност, да научи хората около себе си на нови въпроси, да ги подтикне чрез собствената си професия, боравеща с езика, към ползотворни житейски позиции. Като жрица Касандра ще узнае, че нейната претенция за хармонично взаимоотношение с околните не може да се осъществи без проблеми, дори че задълго ще трябва да се откаже от нея. Ала веднъж изказано, желанието става на нивото на обзора-равносметка оценъчен критерий, спрямо който се мери действително осъществилата се комуникация. Поради това безжалостният самоанализ във вътрешния монолог на Касандра е тясно свързан с размисъла над употребата на езика в социалното общуване.

„Не по рождение, благодарение на разказите из вътрешните дворове станах троянка." Личностното развитие на героинята се поставя в пряка зависимост от езиковата култура и комуникация в семейството. Чрез речевите модели на другите, които слагат отпечатъка върху осъзнаването на света през ранното детство, се осъществява първичното включване на детето в общността. Нейните общовалидни норми диктуват начина на живот, а особеният статут на царска дъщеря още повече засилва повелителния им характер. „Суровият и свеж дъх на бащата" завинаги се споява в съзнанието на Касандра „с имената на чуждите князе, сумите на приходите и обясненията за тяхното използуване". Подрастващата девойка се подчинява на ритуала на обезчестяването, както предписва традицията. Начинаещата жрица се съобразява с установените норми на култовите мероприятия. Външно интеграцията на Касандра в общността протича като че ли без противоречия.

Но при всеки допир с конвенционалните правила на общуване у нея се поражда едно вътрешно съпротивление, което тя трябва да потиска отново и отново: „Мислех, че да си възрастен е равносилно на играта: да загубиш себе си." Хармоничното си отношение към заобикалящата я среда Касандра заплаща с цената на потъпканите индивидуални пориви, с отказа си от самоосъществяване, което надхвърля рамките на социалните норми.

Страхът да не загуби емоционалната приютеност в семейството, по-късно в общността, обяснява пристрастието, с което Касандра се е борила срещу осъзнаването на противоречията. Още в детството ѝ я наказват за нейния настойчив интерес към истинските отношения в двореца, като я лишават от възможността да общува с другите: „Обгърна ме пръстен от мълчание. Дворецът, най-родното ми място, се отдръпна от мен, а любимите ми вътрешни дворове онемяха." Благодарение на свръхчувствителността на главната героиня към действената сила на словото социалното ѝ положение се описва синонимично чрез възможността ѝ да се включи в комуникацията. И по-нататъшните ѝ опити да се ориентира във все по-амбивалентния светоглед означават за Касандра непременно критично осмисляне на езиковата употреба. Всеки път, когато понечи да разчупи повърхността на наблюдаваните събития, тя трябва да отнеме и псевдонаименованията, „жестове, пози, думи без смисъл". Всеки път тя все повече се отдалечава от установения код на двореца, а той я огражда с „трикратно мълчание".

Тази ситуация обяснява тълкуването, което гръцката пленница дава на своите спомени: „Тайно аз следвам историята на моя страх. Или още по-точно историята на неговото развихряне, а още по-точно на неговото освобождаване [...] Дъщерята на царя не изпитва никакъв страх, защото страхът е слабост, а срещу слабостта помага желязна тренировка [...] Предписания, няма що." Ако на равнището на преживяванията Касандра с нежелание поставя под въпрос светогледа си, то на това на спомена тя търси социалните корени на своето раздвоение.

Ранното познание за това, че социализацията означава самоотричане, обуславя личностното раздвоение на главната героиня, което достига кулминацията си в епилептичните припадъци. Първият припадък е психосоматична криза, предизвика-

на от смъртта на любимия брат Айсакос. Жрецът Калхас тушира една лична трагедия (самоубийството на младия принц), като я превръща в мит. Касандра, още дете, реагира остро: „Не исках никаква птица наместо моя топлокож брат!“ Това още почти несъзнателно дистанциране от хармонизиращото осмисляне на противоречията Касандра още по-силно проявява при втория пристъп. Тук тя реагира срещу двойственото тълкуване на обективните факти. Поводът е слухът за дезертирането на Калхас при гърците. „Нека народът вярва в това — и той наистина повярва за известно време [...] В двореца друга една вест сновеше из коридорите и [...] аз ожесточено я забранявах.“ Доверието на девойката към способността на езика да предава еднозначни истини е разтърсено. Също и бащиният авторитет, тъй като царят не може и не иска да вземе определено становище относно разслояването на истината на „публична“ и „тайна“. Третият срив настъпва, когато Парис взривява традиционните ценности на послушание към родителите и на гостоприемството. В реакцията против разцеплението в семейството Касандра чувствува ситуацията си като „окончателна отчужденост“, а говорещият чрез нейната уста глас като чужд. Като се отвръща от нормите на заобикалящите я, Касандра се отчуждава и от идентичността си, създадена в тази социална среда, и от говорения там език. Срещу един негов елемент, срещу езиковия знак „Елена“, който прикрива една лъжа и създава мит, се насочва последният припадък на Касандра, като затвърждава убеждението ѝ в несъответствието между език и истина.

Този процес представлява сюжетната рамка за индивидуално-психологическия и социологическия анализ. Чрез размисъла върху употребата на езика се достига до друга една съществена тема — манипулирането на общественото съзнание чрез речеви модели. Негови наченки се крият още в най-ранните спомени на Касандра. Особено изразени във формално-тематично отношение са примерите, отнасящи се до Троянската война.

Първата крачка на троянците, с която те сами предизвикват гибелта си, е изпращането на т. нар. Първи кораб в Делфи, за да подтикнат гърците да засвидетелстват уважение към троянския царски дом. „Дворцовите писари самохвално ще нарекат това полупровалено начинание Първия кораб.“ Отношението между историческото събитие и неговото историографско отражение става показател за самообективацията на едно общество.

Следващо звено в изтощителната борба за престиж е изпращането на втория кораб: „Поощряващи викове към мъжете [...] Еней крещеше, вдигнал лице към баща си: Хезиона или смъртта! [...] Еней постъпваше в духа на царския дом, когато [...] пожелаваше смъртта на баща си. Потиснах ужаса си и се насилих да се възхитя от него.“

Кулминация в подготовката на войната е приемът на Менелай, „когото обаче никой вече не биваше да зове „приятел-гост“ [...] Откога един офицер разпорежда кои думи да употребяват?“ Още при посещението на Менелай се заплита интригата, която трябва да послужи за легендарното оправдание на войната: „В непрестанното снование между двореца и жреците в храма, на дневни и нощни заседания на съвета се скалъпи една новина, твърдо кована, като копие.“ Елена, мнимият луксозен трофей от третия кораб, може да предизвика война само с името си, без някой в Троя някога да я е докосвал или виждал. Като логично следствие се налага изводът, че езикът поражда реалност: „Щом нещо е станало обществено достояние, то е действително.“ Или: „По-късно, колкото по-безизходна ставаше войната, той трябваше да бъде наричан „нашият всемогъщ цар“. Целесъобразни нововъведения [...] Щом нещо се повтаря дълго, накрая хората започват да вярват в него.“ Отношението към авторитета се регулира чрез речеви модели, които уж имунизират срещу военните неуспехи. След употребата на езика властта окупира и традициите, създавали общност — така текстът интерпретира заменянето на култа към мъртвите с култа към героите.

Развитието на военните приготовления е проследено в хронологичен ред. С оглед на анализа на масовопсихологическата функция на езика това е много удачен

поетичен похват — анексирането на публичната употреба на езика от идеологемите на една агресивна политика е разкрито в неговата процесуалност. „Дворецът и царският дом, които едва в хода на разказа стават институции на чисто упражняване на властта и социалното потисничество, оформят своите частни интереси: последствията са — противоречиви интереси, злоупотреба с властта, деградиране на хората в средства. Неизбежно става фалшифицирането на общността, поставянето им в услуга на частните интереси на вече изолирания цар."[10] С този процес е неразривно свързан и упадъкът на индивидуалните отношения. Трагизмът на обстоятелствата се подсилва и от факта, че опитите на Касандра да възпре поне „езиковата война" се оказват неуспешни и довеждат до арестуването ѝ. С епизодичната метризация на пряката реч на царя — „Вън това лице! То не ми е вече дете!" — текстът реагира на тази ситуация, пародирайки патетичния тон на античната мерена реч[11].

Особено внимание заслужава епизодът „в коша", както Касандра сама нарича времето на ареста си в плътно измазаната с кирпич хралупа от върбови клони. В момента на арестуването си тя вече е готова да се откаже от безмълвния протест и иска да се обърне към обществеността, за да разкрие машинациите в двореца. „Не"-то на Касандра е поставено чрез този епизод в един точно очертан контекст, поради което не можем да приемем становището на У. Пюшел: „Казването на Не! като морално качество изисква конкретни и реални оценки."[12] Този епизод бележи готовността на Касандра да премине от наблюдения към действие. Тъй че още на нивото на преживяването, а не едва на нивото на спомена[13] Касандра е една (макар и възпрепятствувана) боркиня от съпротивата.

Мирогледната криза, която преживява Касандра, е и речева криза. По време на ареста тя изпада в едно безсъзнателно, безсловесно състояние. Едва след като добива отново дар слово, тя става от затворения „някой" отново „аз". Идентичнообразуващата функция на езика се осъществява отново, но това вече е една идентичност, непочерпана от установени норми, а от разговора „с мишките, [...] с една змия, [...] с женорята, [...] с лъча светлина", един разговор, който търси непосредствено отношение към заобикалящата среда.

И все пак това не е самозараждаща се и неповлияна от нищо идентичност. Паралелно с публичния език на двореца Касандра е опознала един друг свят и неговия език — този на хората от планините Ида: „Този съседен, дори противоположен свят, който растеше бурно и на воля, [...] сякаш нямаше никаква нужда от двореца, сякаш живееше отвърнат от него, а следователно и от мен." Двойственият живот на много от хората, които в двореца мълчешком се разминават из коридорите или се избягват, а съжителствуват другарски в хижите на Ида, влияе и върху употребата на езика. Критиката срещу институционализираното слово в двореца, която Касандра изказва чрез вътрешния си монолог, е немислима без опита на общността в Ида, без влиянието на речево-критичните разяснения на Арисбе и Анхизес — хора от народа, които препредават демократичните традиции. Че тъкмо те стават същинските ментори на царската дъщеря, придава народностната тенденция на самосъзнаването на главната героиня. И когато в рецензия върху книгата се твърди, че „Криста Волф забравя главните действуващи лица в историята", за да се обърне към „финитe образовани дамички"[14], се сблъскваме със същата вулгарна идеологизация на историята, срещу която е насочен изказът на това произведение.

---

[10] Heukenkamp, U. Rezension zu „Kassandra". — Weimarer Beiträge, 1984, Nr. 8, p. 136.

[11] Именно тази интенционална особеност на текста не отчита в критичната си забележка Р. Баумгарт, че „ритъмът навремени е твърде равномерен и заплашва да се възнесе в ямби". Цит. по: Püschel, U. ...die Reflexion der weißen Frau auf sich selbst. — NDL, 1984, Nr. 8, p. 246.

[12] Püschel, U. Цит. съч., с. 233.

[13] Както твърди Hörnigh, Th. Rezension. — Weimarer Beiträge, 1984, Nr. 8, p. 137.

[14] Girnus, W. Wer baute das siebentorige Theben? — Sinn und Form, 1983, Nr. 2, p. 443.

От критиката на манипулираното чрез езика обществено мнение произтича и въпросът за възможните алтернативи. „Винаги съм предпочитала образите пред словото.“ Още в началото на текста това признание насочва към сетивно-първичното, неоформено още от втората сигнална система възприятие на действителността и имплицира — четено с оглед на по-нататъшното разгръщане на текста — и недоверието към езика. Отвъд езика сякаш се реализира и любовта — това разкрито като висша човешка добродетел отношение към заобикалящия го свят. Във всеки случай — отвъд официалния език: „Глинените плочици на писарите [...] ще съхранят само деловодството на двореца, реколта, делви, оръжия, пленници. За болка, щастие, любов няма знаци. Това ми прилича на нарочно подбрано нещастие.“

От недоверието към нормите на езиковото общуване и от чувството за отговорност спрямо тези, които „щяха да дойдат след нас“, произтича едно напрежение, което търси смисъла на препредаването на културните традиции въобще. „Блъскахме си главите как да им оставим някакво послание, но не владеехме писмото. Дълбаехме животни, хора, нас самите в скалните пещери. [...] Отпечатвахме една до друга ръцете си върху меката глина. Наричахме го, смеейки се, увековечаване.“ След всичко, което писмото на дворцовите писари е натворило, връщането към комуникацията на едно предписмено ниво може да се разбира и като отказ от една култура, с която е злоупотребено в името на властта. В този смисъл наивният самоизказ на хората от Ида хвърля мост към размислите на спомнящата си Касандра: „Кой и кога ще преоткрие езика? Някой, комуто болка пръска черепа. А дотогава, до този някой, ще ехтят гръмовните ругатни, заповедите и скимтенето на послушните.“ Критическият анализ на езиковата употреба поставя и въпроса за социалната роля на изкуството: „Не песента, а заповедта движи нещо повече от въздуха. Изречението не е мое, а на Пентезилея. Тя презираше това, което наричаше „моите превземки“. Твоите мечти срещу техните копия.“ Посочването на речевата инстанция не е случайно. На песимистичната позиция на войнствената мъжемразка Пентезилея Касандра противопоставя едно плахо, но неотхвърлено до края упование във властта на добротата, на човечността, в смисъла на унаследяването на хуманистичните традиции.

В процеса на спомена Касандра става автор на самата себе си, издател на собствената си биография — това отношение между субект и обект на разказа определя все повече структурата на протагонистите в произведенията на Криста Волф. Концепцията за човека отговаря на убеждението, че самоопределянето е възможно само като социален процес. Така литературата става отражение на модели на социално поведение. Споделянето на личния опит, на собственото съзнание като естетическа задача се изразява не само в макроструктурата на текстовете, в които създаването на фиктивния художествен свят става част от сюжетното действие. И стилистичните размисли остават тясно свързани с претворяването на социалното самосъзнание на „аз“-а. Поради това историята на индивидуалната и обществената употреба на езика става парадигма на личната и социалната идентичност. Чрез избора на персонажите, чрез композицията и употребата на речта текстовете снемат проблема за културната комуникация, правят един литературно-социологичен въпрос тема на произведенията.

В съответствие с тази цел „външното“ действие отстъпва все повече на заден план, за да се разкрие чрез езиковия акт на персонажите процесът на тяхното самосъзнание, на противоречивата им социализация. Публичният език се оказва при условията на класовоантагонистичното общество институционализиран[15]. В речевата комуникация се забелязва упадък на индивидуалността и откровеността,

---

[15] Тези наблюдения са съпоставими с изводите на Ю. Шлегер, от когото заемаме термина „институционализиран език“. Срв. Schlaeger, J. Vom Selbstgespräch zum institutionalisierten Dialog. Zur Genese der bürgerlichen Gesprächskultur in England. — In: Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik. Bd. XI. München, 1984, 361—376.

компенсирани от изграждането на митове. Оттук произтичат и раздвоението между автентично и ролево поведение, и невъзможността за истински диалог с другия. В „Няма място. Никъде“ дори в мястото и времето на действието е „снето“ убеждението, че при такива условия разговорът деградира до small talk на късноБуржоазния салон, а идеалът за продуктивно разискване и взаимно обогатяване на партньорите може да бъде спасен в литературно-философския диалог. В „Касандра“ алтернативата се състои във връщането към първично-природосъобразното съжителство в планинската общност. В тези комуникативни модели творческата сила на персонажите се ориентира от тълкуването на преживяната история към предчувствието на идната история. Двете тенденции не са противоположни полюси, а успоредно съществуващи аспекти на концепцията за историята в произведенията на Криста Волф. Литературните светове като „проблясък“ (Vorschein)[16] и „предвосхищение“[17], езиковият знак като носител на антиципационен заряд и на едно извънтекстово значение апелират към въображението и съучастието на читателя. Те трябва да се разбират като „скици, от които по пътя на обществени дискусии могат да се очертаят проекти“[18].

Тематизирането на процеса на самосъзнанието допринася за критичното осмисляне на жизнения опит, на установени и привидно ненарушими норми, за тяхното развенчаване като относителни стойности. Повествователната позиция е субективно-интуитивна, тя съзнателно се отказва от обективно-систематичния изчерпателен анализ на предмета за сметка на калейдоскопично-игривия и отчасти фрагментарен ход на мисълта, който създава една „мирогледна проза“.

В това се състои комуникативната стойност на тези текстове. Те показват, че „отношението между явление и същност, между действително и възможно ще се възпроизвежда отново и отново, че индивидът и обществото никога не ще бъдат идентични, че субективните сили се развиват по-бързо от социалните отношения, а оттам и необходимостта светът непрекъснато да се привежда в ред, макар и за всеки от нас — по различен начин“[19]. Мисълта за сложното съвременно светоусещане и за повишеното самосъзнание на човека, но и констатацията, че социалното отчуждение все още не е преодоляно, определят избора на модалности за конструиране на представния свят в произведенията на Криста Волф.

И ако в разгледаните тук по-обстойно произведения интригата е все още съществен композиционен елемент, в следващата книга, „Авария“ (1987)[20], остро публицистичният стил доближава повествователния маниер до този на дневника. „Новини от един ден“ е подзаглавието, което препраща към реалноисторическо събитие (Чернобил). Повредата в един атомен реактор е предизвикателство към цялата ценностна система на съвременната творческа личност. Чувството за обществена отговорност активизира енергията на писателката, а непрестанното безпокойство за брата, който лежи на операционната маса с тумор в мозъка, подтиква към интимни откровения. При тази повествователна мотивация разказаните разговори „с измислени от мен персонажи“ създават диалогичен „стереоефект“, като подават и варират темите. Основен проблем отново е словото — като мост и като преграда.

Изобилието от цитати, парафрази и самоцитати насочва вниманието към обезпокояващата промяна в семиотичната система на нашето съвремие: капризната пъстърва е не само тема на концерт от Шуберт, но и резервоар за радиоактивни отпадъци. Двузначно е станало и словосъчетанието „лъчисто небе“ — някога символ на чистота, днес — на потенциална заплаха. Предстартовото броене на научно-

---

[16] Срв. Bloch, E. Das Prinzip Hoffnung. Berlin, 1983.

[17] Бахтин, М. Автор и герой в эстетической деятельности. — В: Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 42.

[18] Plavius, H. Gewissensforschung. — NDL, 1977, Nr. 1, p. 150.

[19] Heise, W. Literarische Widerspiegelung. — Weimarer Beiträge, 1984, p. 134.

[20] Вж. Панорама, 1988, № 3.

техническия прогрес е запратило в архива „белия облак на поезията“ и безмилостно напомня за несъвършенството на човека, комуто природата не е дала гайгеров брояч за шесто сетиво. В една приказка омагьосаната изворна вода превръща братчето в сърничка — а кой е омагьосал водата на реалните деца? „Звездни бойци“ — новото название на най-добрите мозъци на Америка, обединили усилията си в „сътворяване на нищото“, не може да се оневини с лош вкус към бутафории. Заменил любимата с компютъра, отдаден всецяло на похотливо откривателство — такъв е новият облик на някога ренесансовия Фауст. Самоналожените прекомерни изисквания към професионално суперспециализиране потискат емоционалния живот, притъпяват интереса към съ-битието на общността. Появяват се пукнатини в античния идеал за хармоничност, залегнал в първоначалното значение на думите „а-том“ и „индивид“. Във века на ядреното деление и масовата шизофрения възникват сериозни социални проблеми дори там, където научно-техническият прогрес обезпечава висок жизнен стандарт.

Заплашващо да се изроди в „маниакално-деструктивна хиперактивност“, търсещото творческо начало у човека го отчуждава все повече от първичната непосредственост на природата. Дори езикът, това най-ярко постижение в еволюцията към идентичността на човешкия род, добива амбивалентно значение, като потиска непринудено-инстинктивното отношение към света и създава изкуствени граници между хората. С професионално изострена чувствителност към словото авторката констатира, че познаването на бейсик само по себе си не преодолява вавилонското стълпотворение на съвременната цивилизация. Нейният шанс се състои в това възможно най-много от членовете ѝ да изразят самокритично и откровено собствената истина, собствените грешки. В това търсене и доближаване до „сляпото петно“ на днешната цивилизация и култура се заключава и обществената повеля на писателя.

„Авария. Новини от един ден“ е може би най-песимистичната творба на Криста Волф. „Онази изключителна интелектуална наситеност, онази евристичност на идеите, която превръща малките ѝ по обем книги в късчета свръхенергетизирана материя“[21], тук поставя под въпрос не само езиковата комуникация, но и цивилизацията в днешния ѝ облик. През тази сурова диагноза на съвремието оскъдно се процежда светликът на живота: майчинство, приятелство, трудово ежедневие, припомнянето на „остарели слова“ са пътеките, по които трябва да се търси изход.

По тези пътеки поемат персонажите на последната за момента книга на Волф „Лятна пиеса“ (1989), която е своеобразно допълнение на „Няма място. Никъде“ и „Касандра“. Тук зад измислените имена прозират прототипите на наши съвременници — алтернативно мислещи писатели, хора на изкуството. Обърнали гръб на изнервящия и безперспективен живот в града, те се опитват да съградят в едно запустяващо селце идилията на безкористни междучовешки отношения. Стари къщи, стари мебели, китни градини с пеперуди и птички — сред този реквизит и собственото творчество добива нови измерения. Обичайната вътрешна потребност да създаваш писано слово отслабва, а разговорът и устният разказ добиват особено очарование. На цивилизацията е противопоставена културата на приятелското съ-битие, на ролевото поведение — неподправената личностна изява. Но тази „Лятна пиеса“ е само кратък отпуск от йерархичните структури на обществото, от което все пак не можеш да се откъснеш... Рецензиите върху книгата обикновено изтъкват жизнеутвърждаващото в представения начин на живот[22]. Но в неговата аура ясно се чувствуват и меланхолията, и носталгията. „Лятна пиеса“ отразява зноя на едно дълго очакване, на един политически застой, когато силите стигат само за да съхранят идеала. Само няколко месеца след публикуването на книгата, през бурните

[21] Михайлова, Кр. „Авария“ от Криста Волф. — АБВ, 1989, № 48, с. 12.
[22] Melchert, M. Sommerstück. — Sonntag, 1989, Nr. 18, p. 4.

ноемврийски дни на 1989 година, Криста Волф излезе заедно със своите приятели писатели на площадите.

„Би ли следвало [литературата — б. а., Н. Б.] от своя страна да пресрещне маскарада на толкова много хора, като сама се маскира все повече, до неузнаваемост, като прибягва до костюми, работи с образи, притчи, митове?“[23] За разлика от много автори, чиито произведения следват една повече или по-малко установена композиционна схема, Криста Волф с всяка своя творба представя различни модалности за конструиране на представния свят. Като смущава чувството, че световният порядък се разбира от само себе си, литературата служи като ключ и притча, допринася за осмислянето на собствения опит, търси корените на актуалните проблеми в недрата на историята.

Цел на повествованието не е разкриването на проблематичното отношение между индивида и обществото само по себе си, а — посредством отрицанието на едно статично несъответствие — преходът към ново съмосъзнание, познаващо не само противоречия и недостатъци, но и отговорността, и още непостигнатите цели. В този смисъл произведенията на Криста Волф не предлагат характери — примери за подражание, а един модел за критично и плодотворно възприемане на света. Текстове от този род поставят по-високи изисквания към читателя, тъй като демонстрират и подканят към „експериментално мислене“[24]. Представените в тях светове са модели, чийто конотативен потенциал може и трябва да бъде допълнен от читателя. Тяхната художествена структура предпоставя многостепенна рецепция.

---

[23] Wolf, C. Beispiele ohne Nutzanwendung. — In: Fortgesetzter Versuch..., p. 136.
[24] Bock, S. Цит. съч., с. 112.

ЖИТИЯТА НА ИВАН РИЛСКИ В РУСКИЯ СТАРОПЕЧАТЕН ПРОЛОГ ОТ XVII В.

Елена Томова

Тематиката на тази работа е тясно свързана с проблема за критичното издание на житията на Иван Рилски и с тяхното литературно-историческо проучване. Археографските издирвания в съветските архиви очертават определена руска ръкописна традиция в развитието на агиографския цикъл за основателя на Рилския манастир. Житията на българския светец проникват в руската книжнина в края на XIV — началото на XV в., придобиват значително разпространение през XVI и XVII в. и продължават да заемат определено място в литературата на XVIII и XIX в.

През XVII в. паралелно с ръкописната традиция се развива и печатното дело в системата на руската култура. Житията на Иван Рилски заедно с произведения за други български светци се включват в първото издание на Пролога през 1641 г. и продължават да бъдат издавани през следващите векове. Този факт е от особена важност за българската медиевистика от литературна и общокултурна гледна точка. Интересната и многообразна проблематика трябва да бъде разглеждана на по-широк фон и във връзка с уточняването на въпросите за същността на Пролога като литературен паметник, за историята на неговото възникване, за изворите на старопечатните текстове. Важно значение имат и връзките на отделните издания с идейните тенденции на епохата, с духовните потребности на средновековното общество, с характера на политическия и културния живот в Русия през XVII в.

Литературната история на житията на рилския отшелник в старопечатния Пролог от XVII в. е необходимо да бъде проучвана с оглед на посочените особености, като се има предвид становището в съвременната наука (обосновано от акад. Д. С. Лихачов), според което печатният текст трябва да бъде анализиран със същите средства на текстологията, както и ръкописният[1]. Преди конкретните наблюдения ще се спрем накратко върху въпросите за старопечатния Пролог като литературно явление, за предпоставките на неговата поява и разпространението му в руската литература в течение на няколко века.

Старопечатният Пролог е един от етапите в развитието на проложната жанрова форма в средновековната писменост. Още през XIII в. Прологът като сборник попада в Русия и се превръща в интересно и търсено четиво. Това се обуславя преди всичко от факта, че в него теоретично-богословските трактовки са сведени до минимум, а са засилени неговите нравствено-възпитателни страни. От друга страна, той включва голям брой литературни сюжети (около 2000) из областта на

[1] Лихачев, Д. С. Текстология. На материале русской литературы X – XVII вв. Л., 1983, 8 – 57.

житийната, повествователната литература, сказанията, поученията и други жанрове. Тези произведения представляват разкази за множество антични, византийски, близкоизточни и славянски исторически и църковни дейци, съчиненията за които са подредени под съответната календарна дата в годината. В това отношение Прологът е неповторим огромен литературен свод, своеобразна средновековна енциклопедия, събрала и систематизирала сведения за най-авторитетните личности от християнския пантеон.

Като тип литературен сборник Прологът има няколко редакции. Първата, т. нар. кратка, прониква в Русия вероятно в края на XII в., тя е в превод от гръцки език и съдържа биографиите само на византийските светци. Още в първите преписи на Пролога обаче се включват и руски памети, като от началото на XIII в. се прибавят и поучения. Втората, или пространна, редакция се появява в славянските литератури към края на XIII в. със значителни различия в състава и размера на статиите. Третата (стишна) редакция се разпространява в Русия в превод през XIV в. Разликата ѝ от първите две е не само в появата на стихове пред житията, но и по отношение на състава на сборника. От своя страна старопечатният Пролог обединява в себе си трите редакции, с което се отличава от ръкописната традиция с по-голяма пълнота и разнообразие на материала. Съветският медиевист А. Дьомин основателно смята, че печатният Пролог всъщност представлява нова редакция на Пролога, което позволява да виждаме в него самостоятелен обект на изучаване[2].

Обект на текстологически наблюдения са всички издания на старопечатния Пролог от XVII в.: 1641, 1642, 1659, 1661, 1675, 1685, 1689 и 1696 г., осъществени в Московския печатен двор[3]. Включвам и изданието от 1689 г., осъществено в Киев — то заслужава специално внимание, тъй като по редица езикови и стилистични особености в него откриваме нова, своеобразна редакция на печатното издание на Първото проложно житие на рилския светец. Разглеждам Пролога предимно от XVII в. поради обстоятелството, че по време на археографските си издирвания в книгохранилищата в Москва (Музей на книгата при Държавната библиотека „В. И. Ленин“) и Лвов (Музей на украинското изкуство) успях да проуча по-системно изданията на този период. От друга страна, оказа се, че печатният, както и ръкописният, Пролог не е единна редакция — с всяко следващо издание той се променя. Тези изменения са много характерни за XVII в., докато през следващото столетие те значително намаляват поради общото стабилизиране на състава на самия Пролог.

С оглед изясняването на редица важни моменти от литературната съдба на житията в руския старопечатен Пролог се налага кратък обзор на отделните негови издания. Съвсем естествено е най-голям интерес да предизвика първото издание (1641). С него пряко са свързани проблемите за неговата поява на руска почва, за ръкописните руски извори и за значението на включването на агиографски творби за български светци.

Появата на руския старопечатен Пролог е резултат от културните потребности на руското общество от 30-те и 40-те години на XVII в. Този литературен сборник е бил разпространяван в голям брой преписи и е привличал вниманието не само на монашеството, но и на по-широка народна маса от грамотното население. „Като имаме предвид всичко това — отбелязва О. А. Державина, — става ясно защо през XVII в., когато в Русия все повече и повече си завоюва място книгопечатането, още при Михаил Фьодорович Романов, по лично нареждане на царя се осъществява

---

[2] Русская старопечатная литература XVI — первая четверть XVIII в. Литературный сборник XVII века. Пролог. М., 1978, с. 19.

[3] Белокуров, С. Московский печатный двор в 1649 году. — В: Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1887, 4, с. 31; Николаевский, П. Ф. Московский печатный двор при патриархе Никоне. — В: Християнское чтение, 1891, 1 – 2, 151 – 152.

първото издание на популярна книга, която по-късно е била издавана многократно."[4]

Известно е, че в основата на първото издание е положен гръцкият текст на сборника. Подобно обстоятелство справедливо привлича научния интерес на специалистите. При изучаването на връзките между печатния Пролог и ръкописните преписи би трябвало да се отговори на въпроса, защо издателите не са се възползвали от ръкописните текстове, а са се насочили към гръцкия оригинал. Един от отговорите вероятно се съдържа в това, че при преписването първоначалният текст е претърпял значителни промени и се е наложило да се прибегне до гръцкия протограф.

На общия литературен фон старопечатният Пролог не е изолирано явление. През този период се появяват още редица сборници (маргарити, шестодневи, хронографи, сборници със смесено съдържание, чети-минеите на Герман Тулупов, агиографската енциклопедия на Крабов и др.), в които са събрани знания за вселената и земята, за световната история и явления от общочовешко значение. В светлината на тази тенденция виждаме и отношението на руския царски двор към широката издателска дейност: „Цар Михаил Фьодорович нареди да се съберат от градовете книги с добри стари преводи."[5]

Що се касае до първото издание, един от нерешените проблеми засега е свързан с изворите, послужили за основа на печатния текст. „Ръкописните извори на първото издание на Пролога все още не са установени. Без съмнение те са били твърде стари пергаментни преписи, тъй като например в Кирило-Белозерския манастир на 11 март 1640 г. била изпратена царска грамота, изискваща „за печатното дело за справки и сравнения да се вземат добри ранни преводи на пролози и чети-минеи и да се изпратят в Москва."[6] Съветските медиевисти смятат, че непосредствено са били използвани преписи на Пролога, съхранявани в Юриевия и Ковальовия манастир. Близък до изданието според тях е ръкопис от края на XIV в. (Москва, ГИМ, Син. 248). Всъщност този Пролог е от 1406 г. и в него не откриваме нито едно житие на български светец (както отбелязва и Л. П. Жуковска). По време на работата си в ЦГАДА (Централен архив за древни актове) в Москва попаднах на ценен ръкопис от ф. 381 на Московската синодална типография. Той принадлежи към групата на т. нар. кавични (коректурни) пролози от XVI в., руска редакция. Целият текст е изпъстрен с коректурни поправки, нанесени с червено мастило. За съжаление са останали само няколко фрази от житието на Иван Рилски, другите листове са откъснати и поради това не може с увереност да се твърди дали в печатния Пролог е влязъл именно този текст.

Важна особеност на първото издание на Пролога е застъпването на паметите на български и други славянски светци: Константин-Кирил Философ, Петка Търновска, Иларион Мъгленски, Михаил Воин, Сава Сръбски, Симеон Сръбски, Вячеслав Чешки, Людмила Чешка и др. Сказанията за руските светци са сведени до минимум. Това обстоятелство красноречиво говори за авторитета на българската култура и литература през XVII в. в общославянски и европейски мащаб. От друга страна, следва да бъде отбелязано, че протографът на ръкописа, послужил за основа на печатното издание, е български по произход. Вероятно това е бил стишен пролог, тъй като именно такъв пролог представлява и първото печатно издание.

Изданието от 1641 г. е осъществено в Московския печатен двор при участието на С. Теща, И. Селезньов, Ш. Мартемянов, М. Рогов и др. За него са характерни голям брой грешки, неправилна употреба на трудноразбираеми фрази, неточности в

---

[4] Державина, О. А. Печатный Пролог XVII в. — В: Источниковедение и археография Сибири. Новосибирск, 1977, с. 125.

[5] Пак там.

[6] Пак там.

езика. На посочените особености обръща внимание още първият изследвач на печатния Пролог арх. Сергий[7]. В текста на проложното житие на Иван Рилски промените се свеждат до следното. Пропускат се отделни думи, среща се замяна (ИОАННЪ вм. ОНЪ), лексикални изменения (НА МНОГА ЛЕТА вм. НА МНОГА ВРЕМЕНА), метатеза, неправилно название (ЦАРЬ АСАНЪ вм. ЦАРЬ АСЕНЪ). Заключителната молитва съдържа свойствения за много руски преписи израз „БОЛГАРЫ ЖЄ НСТРЕБЛАЙ". Липсва самият край на молитвата — момент, наблюдаван също в ръкописната традиция. Сред новите добавки, дело на руските книжовници, ще отбележим сведението, според което рилският отшелник пребивава в хралупа 60 години. В основни линии печатният текст на житието следва известния в повечето преписи в ръкописната традиция вариант. Такова е състоянието на житието на Иван Рилски в момента на включването му в изданията на Пролога през XVII в.

Второто издание (1642) излиза три месеца след отпечатването на текстовете от зимната половина на годината, поместени в първото старопечатно издание. В него се включват значителни добавки на памети за повече от 20 руски светци (например за Йоан Новгородски, Киприан Московски, Фьодор Смоленски, Сергий Радонежки и др.). Отличителен белег на второто издание е пропускането на почти всички стихове, отделянето на житията едно от друго със специални заключителни фрази, яснотата и строгостта на структурата. Езиковите неточности са до голяма степен преодолени. Това издание е определено в съветското литературознание като „втора печатна редакция на Пролога". Активното включване на данни за руски светци и исторически дейци и в други видове сборници отразява културно-историческите тенденции в руското общество през втората половина на XVII в., изразяващи се в укрепването на средновековната руска държава и на Москва (теорията за „Москва — трети Рим"), борбата срещу ересите, възвеличаване дейността на руските царе.

Второто издание съдържа отново всички изброени жития на български светци. Текстологическите съпоставки доказват, че различията с първото издание нямат съществен характер и се свеждат единствено до употребата на някои нови граматически и лексикални форми.

Третото издание (1659) представлява нова редакция, обогатена с още 20 сказания за руски личности и събития, с пространни гръцки слова и жития, сред които „Житие на Алексей човек божи" (преведено от Арсений Грък в 1659 г.). Същевременно биват съкратени част от текстовете, например някои поучителни слова, наблюдава се опростяване на езика, подновяване на лексиката, редактиране на заглавията. С промените и новите въведения това издание с основание се определя като „трета редакция на Пролога". Както и други съчинения, житието на Иван Рилски бележи друг вид изменения, които по тип повтарят тези от първите издания. Любопитна е приписката на л. 2, в която се съобщава, че всички поправки са коригирани по гръцкия текст.

По традиция всяко следващо печатно издание се характеризира с нов вид промени. В четвъртото (1661) са добавени 30 статии за руски светци, поправени са предишни грешки и неточности, но се допускат нови. Измененията в съдържанието на житието на Иван Рилски се свеждат до промяна във фразата „БОЛГАРЫ ЖЄ НСТРЕБЛАЙ" — появява се изразът „НЄЧЄСТИВЫЯ ЖЄ НСТРЕБЛАЙ". По този начин молитвата придобива по-обобщаващ вид, по-широко политическо и идеологическо звучене.

В петото издание (1675) почти не са добавени нови материали. Характерно за него е вниманието на печатарите художници към украсата, общото кодикологическо оформление на текста, икономичното използване на мястото. По същество това е вариант на третата редакция на печатния Пролог с известна замяна на слова

[7] Сергий арх. Полный месяцеслов Востока. Т. 1. М., 1875, с. 282.

(произведения на Йоан Златоуст се заменят с творби на Григорий Богослов). В края на изданието се появява именен указател. За агиографската творба на Иван Рилски ще отбележим, че текстологически той не съдържа големи промени, а по-скоро повтаря особеностите на предишното издание[8].

Следващите издания — шесто (1685), седмо (1689) и осмо (1696), са устойчиви по отношение на състава и езиково-правописните черти. Те са варианти на третата редакция и са белег на подчертана стабилност на този вид литературни сборници[9].

Специален обект за проучване е киевското издание на старопечатния Пролог (1689). В него за пръв път се среща текст на Първото проложно житие, отличаващ се от всички познати печатни варианти на творбата. Редакторите на житието са проявили твърде голяма творческа свобода, без обаче да са се отдалечили от главните моменти на повествованието. Печатният Пролог (I-306 от Музея на книгата в Държавната библиотека „В. И. Ленин" — Москва) обхваща паметите от м. септември — ноември. Този сборник е един от малкото паметници, в които не са застъпени произведения за Петка Търновска и Иларион Мъгленски. Паметта на Михаил Воин е отбелязана само със заглавие (без житие), с дребен шрифт.

Житието е поместено под 19 октомври. Тук обнародвам текста му, като максимално спазвам езиковите и правописните му норми.

Ѯ ТОЙ ЖЕ ДЕНЬ ПАМАТЬ ПРѢПАГѠ ѺЦА НѦШЕГѠ ІѠANNA РЫЛСКАГѠ. СТЫЙ ПРѢПЫЙ ѺЦЪ НАШЪ ІѠANNЪ ВЕЛИКІЙ ВЪ ПѮСТЫНИЦѢХЪ, БѢ Ѻ ПРЕДѢЛЪ СЛАВНАГО ГРАДА СРЕДСКАГО, Ѻ СЕЛА НАРИЦАЕМАГѠ СКРИНА. ВЪ ЦРСТВО ХРТОЛЮБИВАГО ПЕТРА ЦАРЯ БОЛГАРСКАГО, А ГРЕЧЕСКАГО КѠNSTANTINA ДІѠГЕНА. РОДИТЕЛА ИМЫЙ БАГОЧЕСТИВА, ПЛЕМЕНЕ БОЛГАРСКАГѠ. ПО НХЪ ЖЕ ПРЕСТАВЛЕНІЙ ВСА ѺСТАВШАА НИЩИМЪ РАЗДАДЕ, Ѻ ЮНОСТИ БО БГА ВОЗЛЮБИ. И ПРІЕМЪ МѠНАШЕСКІЙ ОБРАЗЪ, Ѻ ЧЕСТВА СВОЕГО ИЗЫДЕ, НИЧЕСО НИО НОСА НА ТѢЛѢ СВОЕМЪ, ТОЧІЮ ЕДИНѮ РИЗѮ КОЖИЮ. И НА ГОРѮ НѢКЮ ВЫСОКѮ И ПУСТѮ ВШЕДЪ, ТАМО В ДОБРОДѢТЕЛНОМ ЖИТІИ ПОДВИЗАШЕСА, БЫЛЕМ' ДНЕЙНЫМ ПИТАСА.

МАЛѮ ЖЕ ВРЕМЕНИ ПРЕМИНѮВШѮ, ДІАВОЛСКИМЪ НАВАЖДЕНІЕМЪ РАЗЪѮИНИЦЫ НА НЕГѠ НОЩІЮ НАПАДОША, И БИВШЕ ЄГѠ ВЕЛМИ, ИЗГНАША ИѺТѮДѮ. ІѠANNЪ ЖЕ Ѻ ТОА ГОРЫ ИЗШЕДЪ, ВСЕЛИСА ВЪ ПѮСТЫНЮ РЫЛСКѮЮ, В ДѮПЛЕНО ДРЕВО ВШЕДЪ, В ПОСТѢХ И В МѦТВАХЪ И СЛЕЗАХЪ, НЕПРЕСТАННО БГА МОЛА ПРЕБЫВАШЕ. ПРЕЖИВЕ ЖЕ [В МАТВАХЪ И СЛЕЗАХЪ] В ТОМЪ МѢСТѢ ШЕСТДЕСАТ ЛѢТЪ, Ѻ БЫЛІА ТОЧІЮ ПИЩѮ ИМѢА, И ЛИЦА ЧЕЛОВѢЧА НЕ ВИДѢ, ТОКМО ЅВѢРЫ ДИВЫА. ЕГО ЖЕ ВЕЛИКОЕ ТЕРПѢНІЕ ВИДѢВЪ БГЪ, НА ТОМЪ МѢСТѢ СААНѮТКѮ ИЗРАСТИ ПОВЕЛѢ. И ТѢМЪ БЛАЖЕННЫЙ, ЛѢТА МНѠГА

---

[8] Державина, О. А. Социальные и исторические темы в пятом издании Пролога. — В: Русская старопечатная литература XVI — первая четверть XVIII в. Литературный сборник XVII в. Пролог. М., 1978, 107–131.

[9] Черная, Л. А. Кавычные Прологи конца XVII — начала XVIII в. и особенности их правки (6, 8, 9, 10 и 11-е издания Пролога). — Пак там, 132–141.

пнташесѧ. вндѣвше же ѥго нѣцїи пастырїе, прѡчїимъ людемъ ѻ нем^{5} сказаша, и начаша къ нем8 прихождтн, недѫжныа своа прнносаще, н мл҃твамн его с҃тымн здравїе полѫчах8. нзыде же слава ѡ҃ пр҃бнѣмъ по всей землн тѡй, н мнѡзн поревноваше добродѣтелном8 жнтїю с҃тѡ, жнтн с нним нзволнша. н в҃ елнз҃ тамо сѫщемъ вертепѣ ц҃ркѡвь сотворнша. н мнтырь ѻ҃устронша, началнника н пастнра нм8ще пр҃бнагѡ їѡанна. онъ же добрѣ пасый с стадѡ свое, мнѡгыа гдв҃н прнведе, н чѫдеса сотворн, н вѣгл8бок8ю старость достнгъ с҃ мнромъ конець прїать, престав҃ ѧ къ нестарѣющем8ѧ бл҃жест8, н своимн ѥм8 ѹ҃ченнкн погребенъ бысть, ѥмъ же ѣвнѧ по временн не малѣмъ, повелѣваа пренестн мѡщн своа въ средскїй градъ. ѻ҃нн же ѡ҃крывше гробъ, вндѣша тѣлѡ пр҃бнагѡ цѣлѡ и тан непрнчастнѡ бл҃гꙋю воню нсп8щающнѡ, и прославнша бг҃а, съ честїю же пренесѡша въ средецъ й полѡжнша в҃ ц҃ркви с҃тѡ єѵ҃ангста лѫкн. посѣдн же ц҃рковъ прекрасна создаса въ нма ѳ҃гѡ, й в неи положеннѡ бысть пр҃бнаго тѣло творащее днвныа й пресла҃нныа цѣлбы.

мнн8вшнмъ же мнѡгнм^{5} временемъ, двнгса 8горскїй краль съ мнѡгнмн вѡн на греческꙋю землю, попѣвнн ѩ҃, й сре҃ца града достн҃, ковчегъ пр҃бнагѡ с҃ тѣло ѡ҃ вза҃. слышалъ бѡ бѣше ѻ чѫдесѣхъ с҃тѡ н повелѣ честно ковче҃ пр҃бнагѡ нестн въ стран8 свою, н положнтн в ц҃рквь во градѣ нарнцаемѣмъ острогомѣ. архїеп҃пъ же ѡстрогомскїй слышавъ ѣкѡ велнкъ ѥсть пре҃ бг҃омъ пр҃бный їѡан҃ъ рылскїй, й прославленъ чꙋдесы въ всѣ х҃ странахъ: не вѣроваше, не вѣмъ (рече:) сегѡ въ древны х҃ пнсанїахъ воспомннаема, й не хотѣ пойтн поклоннтнса с҃том8. и внезапн8 ѧзыкъ ѥм8 нѣмотою сваза са. онъ же познавъ внн8 нѣмоты своеѧ, ѣкѡ похѫлн на пр҃бнагѡ, тече скорѡкъ ковчег8 ѳ҃гѡ, н прнпа҃ облобыза и҃, проса прощенїа. 8го҃ннкъ же бж҃їй їѡаннъ с҃тый, архїеп҃па скоро ꙋ҃слышавъ, в҃ то҃ же часѣ ра҃рѣшн ѧзыкъ ѳ҃гѡ, н пакы ѣснѡ гл҃ати том8 подаде. ѻ҃нъ же цѣлб8 полѫчивъ, съ плачемъ свое ѥже къ с҃тм8 прегрѣшенїе всѣм' нсповѣдаше. и҃ ннна мнѡга й пресла҃наа чѫдеса и҃ цѣлбы сотворн с҃тый въ 8горстѣй земли.

сїа же вса разсмотрѣвъ краль, и҃ ꙋ҃днвл' са ѡ҃ преславныхъ чѫдесѣхъ с҃тѡ, паче же й ꙋ҃жасомъ велнкнмъ ѡ҃держнмъ бывъ, ꙋ҃красн ковчегъ ѳ҃гѡ сребромъ и҃ златомъ, и҃ ѡ҃блобызавъ мощн ѳ҃гѡ, с҃ велнкою честїю пакн въ

СРЕДЕЦЪ ПОСЛА. І ТАКО ВЪ СТѢЙ СВОЕЙ ЦРКВИ, ПАКИ ПОЛОЖЕНЪ БЫСТЪ ВЪ ЛѢТО · ѧ҃Ѕ · Х҃ · Є҃.

НЕМНОГѲ ЖЕ ВРЕМЕНИ МИНѲВШѲ, БЛГОВОЛИ БГЪ ѠБНОВИТИ БОЛГАРСКѢЮ ВЛАСТЬ, ѠБЕТШАВШЮ ГРЕЧЕ҃КИМЪ НАСИЛІЕ҃, І ВОЗНЕСЕ РОГЪ БОЛГѠРСКАГѠ ЦАРСТВА, ЧРЕ҃ ХРТОЛЮБИВАГѠ ЦАРА ІѠАННА АСАНА, ТОЙ Ѕ НАЧАЛѢ ЦАРСТВА СВОЕГѠ, ПАДШІЯ ГРАДЫ БОЛГАРСКІЯ ѠБНОВИВЪ, І ОУТВЕРДИВЪ, ХОЖДАШЕ С ВШИНСТВОМ; ПОКОРАА СТРАНЫ, І ПРІЕМЛА ГРАДЫ. ДОШЕДЪ ЖЕ І ДО СРЕДЦА, И ТОГѠ ПОКОРИВ ВНДѢ СТГѠ И ПРБНАГѠ ІѠАННА РЫЛСКАГѠ. І СЛЫШАВЪ ПРЕСЛАВНЫА ЙѦЖЕ О НЕМЪ, ПОКЛОНИ СА СТОМѲ КОВЧЕГѲ ЕГѠ, И ѠБЛОБЫЗАВ ПРЧ҃ТНЫА МОЩИ ЕГѠ, ПРЕНЕСЕ ЙѦ ВЪ ЦРКІЙ СВОЙ ГРАДЪ ТЕРНОВЪ СЛАВНО ВАСИЛІЕМЪ ПАТРІАРХОМЪ, І ТАМѠ Ѕ СОЗДАННѢЙ ЕМѲ ЦРКВИ ПОЛОЖИ, СЛАВА БГА ВЪ ТР҃ЦИ ЄДИНАГѠ, ѠЦА І СНА И СТАГѠ ДХА ЕМѲ ЖЕ Й Т Ѡ НАСЪ БѲДИ ЧТ҃Ь І СЛАВА ВЪ ВѢКИ. АМИНЬ.

От текстологическата съпоставка на публикуваното тук житие по киевския старопечатен Пролог със съществуващите преди него печатни и ръкописни варианти на текста става ясно, че пред нас е нов вид преработка на агиографското произведение за българския национален светец. В сравнение с останалите печатни текстове тази преработка има своеобразен характер, по редица особености тя се отличава от познатите преписи. От една страна, в нашия текст съкращенията са около една трета част от цялото съдържание. Целият пасаж, описващ подробно пренасянето на мощите от Средец до Търново и тяхната чудодейна сила, е сведен до няколко обобщаващи фрази. Липсват също заключителната молитва с начало: „НО Ѳ ПРЧЬСТНАА ГЛАВО, СПАСОВО СѢ Т ѠЦЕМЪ...“, както и известната добавка към житието. От друга страна, произведението се отличава с голям брой стилистични промени. Така например вместо „РОДНТЕЛЕМА ЖЕ ЕГО Т ѠШЕ Â ШЕМА Т Ѡ ЖНТІА“ се чете „ПО НХЪ ЖЕ ПРЕСТАВЛЕНІЙ“; фразата „ВНДѢВШЕ ЖЕ ЕГО НѢЦІЙ ПАСТЫРІЄ, ПРѠЧІЙМЪ ЛЮДЕМЪ Ѳ НЕМЪ СКАЗАША“ се отличава от съответното място в оригиналния текст. Съкратен е и епизодът около последните дни на светеца, чудесата след неговата смърт и др. Наблюдават се езикови и стилистични изменения и при разказа за чудото с острогомския епископ („ОНЪ ЖЕ ПОЗНАВЪ ВНИ НѢМОТЫ СВОЄА, ІАКО ПОХВАЛИ НА ПРБНАГѠ“).

В някои руски ръкописни редакции на житието срещаме едно ново сведение за Иван Рилски, според което светецът е живял в хралупа шестдесет години. Тази добавка е характерна и за печатния текст в киевското издание. Като се има предвид цялостната преработка на житието, съзнателното и целенасочено изменение на текста, неговото съкращение, както и отбелязването на най-важните моменти от живота и пренасянето на мощите на рилския отшелник, можем по-определено да заключим, че староруските книжовници старопечатници са проявили творчески подход при съставянето на печатното издание. Това се потвърждава и от факта, че киевският текст не се покрива с нито една от познатите ми досега нови преработки на Първото проложно житие.

Ще отбележим още една особеност, свързана с вида на кодексите, където се среща този тип житиен текст. От досегашните наблюдения се очертава тенденцията

този вид преработка на произведението да бъде включвана не в пролози, както би могло да се очаква, а в сборници от жития, слова и тържественици. Докато в пролозите руската редакция на Първото проложно житие в основни линии се покрива по съдържание с българския оригинал, за целите на горните сборници е пригоден съкратен вариант (който всъщност съществува в редица разновидности) на житийния текст, поместил най-съществените извадки от общия му вид. Въз основа на тези наблюдения естествено се налага и още един извод: в киевското печатно издание е включен не неизвестен проложен текст, а негова друга редакция. Показателна е и липсата на жития на Петка Търновска, Иларион Мъгленски и Михаил Воин в същото печатно издание. И в това отношение киевският пролог се отличава от останалите издания.

В резултат на проучването на изданията на староруския печатен Пролог от XVII в. могат да се направят няколко по-систематизирани заключения за литературната съдба на житията на Иван Рилски в руската книжовна традиция от този период. На преден план трябва да подчертаем, че през XVII в. и в ръкописната, и в печатната практика агиографският цикъл от съчинения за основателя на Рилския манастир бележи истински разцвет. Включването на жития на български светец в различни по състав сборници (пролози, тържественици, сборници с жития и слова) и преминаването им в печатните издания свидетелствува за широката популярност на Иван Рилски във всички райони на Русия през средновековието, за активното развитие и поддържането на неговия култ векове наред след първите прояви на т. нар. Второ южнославянско влияние в руската култура.

Новите преработки на житието, намерили място и в печатните издания, са доказателство за живия интерес на староруските преписвачи и книжовници към живота и историческата дейност на Иван Рилски, към неговите заслуги в създаването на едно от най-значителните книжовни средища на Балканите. От друга страна, те са показател за непрекъснатото обновяване и обогатяване на цикъла от агиографски произведения за българския светец в славянската литература.

ДЕТРОНАЦИЯТА НА ВЛАДИМИР-РАСАТЕ В ПЛАНА НА ФОРМАТА

Христо Трендафилов

Изследването на историческия процес се обуславя преди всичко от събирането и привеждането в система на всички преки и косвени свидетелства за даден период, от извличането и обяснението на неговото непосредствено и реално съдържание. Съдържателната история (както би могъл да се определи този подход) — това е историята в чист вид, най-важната и основна за изучаването на историческия процес. Същевременно обаче, ако разгледаме отделното събитие като самостойно явление, а историческия процес като последователна смяна на форми, то могат да се проследят и архетипите, към които те възхождат. По този начин може да се види как събитието се съотнася, как възпроизвежда традицията в своите условия и време. С други думи, как под влияние на конкретните условия събитието намира своята форма, в която се вмества определено историческо съдържание[1]. Това съдържание на свой ред поражда нови и нови значения, които се вместват в нови форми и т. н. Съдържателната история е необятна по своя обхват, тази на нейните форми е по-консервативна и следва определени идеологически, държавноправни, етнопсихологически и митологически стереотипи. Ако съдържателната (събитийната) история може да се оприличи на реч, то законите, на които тя е подвластна, съставят нейния език; взаимоотношението между тях е приблизително такова, каквото е в езикознанието[2]. Безспорно е обаче, че съдържателната история може да съществува самостоятелно, докато историята на историческите форми е немислима без нея.

За много периоди, особено в старата история, съдържателното изследване в основни линии е завършено, т. е. създадена е една представа, която може да се

---

[1] Тук е уместно да се припомнят думите на Маркс, казани в началото на „Осемнадесети брюмер на Луи Бонапарт“: „Хегел отбелязва някъде, че всички велики световноисторически събития и личности се появяват, така да се каже, два пъти ... Хората сами правят своята история, но те я правят не по собствена воля, не при избрани от самите тях, а при непосредствено заварени, дадени и наследени обстоятелства. Традицията на всички мъртви поколения тегне като кошмар над ума на живите.“ Вж. Маркс, К., Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 8. С., 1959, с. 117.

[2] Трендафилов, Х. Език и реч на историята. — В: Сборник доклади от научната сесия по случай учредяването на Клуб на младите научни работници. Шумен, 1986, 18—22. Срв. Сестан, Э. История событий и история структур. М., 1970. Следва да отбележим, че аналогична съотносимост съществува и в други области: етнология и етнография (вж. Леви-Строс, К. Структурная антропология. М., 1983, 8—32), иконология и иконография (вж. Панофски, Е. Смисъл и значение в изобразителното изкуство. С., 1986, 73—98). Пак в тази връзка можем да поставим и предложената от Р. Барт релация между „произведение“ и „текст“, която от своя страна кореспондира с въведените от Ю. Кръстева понятия „фено-текст“ и „гено-текст“ (вж. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, 413—424).

разширява най-вече количествено. Изследването на формата на събитията само би допълнило тази представа. Може да се приеме, че събитията в плана на формата са предмет на културната комуникация (в старата история това е преди всичко взаимоотношението владетел — социум) и че тяхното изучаване е един поглед към ролята на традицията (устойчивите образци) в процеса на тази комуникация. Подолу ще разгледаме един от характерните примери от нашата история за връзката между събитието и неговата форма — детронацията на княз Владимир-Расате (889—893).

Както е известно, единственото известие за детронацията на най-големия син на княз Борис принадлежи на западния хронист Регино: „Между това неговият син, когото той (Борис) поставил за княз и който далеч отстъпвал на баща си по ревност и деятелност, почнал да върши грабежи, да прекарва времето си в пиянство, пиршества и разврат и с всички средства да възвръща новопокръстения народ към езическите обреди. Когато баща му узнал това, възпламенен от силен гняв, свалил монашеската дреха, отново препасал военния пояс, облякъл царските дрехи и като взел със себе си тия, които се бояли от бога, опълчил се срещу сина си. Скоро без особено затруднение той го заловил, извадил му очите и го изпратил в затвора."[3]

Останалите източници (византийски и славянски) не споменават нищо за това събитие[4]. Особено впечатлява мълчанието на гръцките хронисти.

Друг важен византийски извор за нашата история от този период, съчиненията на Теофилакт Охридски (Пространното житие на Климент Охридски, Житието на петнадесетте тивериополски (Струмнишки) мъченици) само споменават с неутрален тон за замонашването на княз Борис, за възкачването на престола на Владимир и Симеон[5]. Единственото сведение за извършено насилие спрямо Владимир, но не от страна на Борис, а от страна на неговия брат Симеон,се съдържа в старобългарския разказ „Чудото на свети Георги с българина": „...ИЖЄ (Симеонъ) ПРИѦ СТОЛЬ СѢГНАВЪ БРАТА."[6] Причините за мълчанието на византийските и старобългарските извори обикновено се търсят в желанието на авторите да запазят непокътнат християнския ореол на Борис като княз кръстител и светец[7]. Може да се приеме (от гледна точка на фактите и тяхната конкретно-историческа взаимовръзка), че в четвъртата година от своето управление (893) проезически настроеният Владимир-Расате се опитал да нанесе удар по младото българско християнство, което е предизвикало ответната реакция на неговия баща. Борис, макар и вече монах, зорко е следял политиката на своя син. Опитът на Владимир да възвърне езичеството има естествено своите обективни причини, които отдавна са изтъкнати от нашите историци. Зад него е стояло намерението на една значителна част от българското болярство да си върне изгубените с приемането на християнството позиции. Заедно с това недоволство у Борис са предизвикали и някои външнополитически стъпки на Владимир и преди всичко новото подобряване на отношенията с Източнонемското кралство. В България даже пристига пратеничество на немския крал Арнулф, което е целяло сключване на мир и по

---

[3] Латински извори за българската история. Т. 2. С., 1960, с. 307.

[4] Това е едно от основанията, поради което известието на Регино може да предизвика съмнение. Скепсис може да се породи и от евентуалната липса на точна информация за събитията в България по това време у западния историк, макар че хрониката му се ползува с авторитет на достоверност и фактологичност. Срв. Златарски, В. История на българската държава през средните векове. Т. 1, ч. 2. С., 1971, 255—256; съмнения в разказа на Регино: Трифонов, Ю. Достоверен ли е разказът за ослепяването на Борисовия син Владимир. — Училищен преглед, 26, № 5—6, 1927. От друга страна, както ще се опитаме да докажем по-нататък, формата на извършения акт на детронация естествено се вписва както в първобългарските държавни традиции, така и в личното и общественото поведение на Борис.

[5] Срв. Милев, А. Гръцките жития на Климент Охридски. С., 1966, с. 129; Симеон, митрополит. Писмата на Теофилакта Охридски, архиепископ български. — В: Сборник БАН, 27, С., 1931, с. 266.

[6] Златарски, В. Цит. съч. Т. 1, ч. 2, с. 283; Гюзелев, В. Княз Борис I. С., 1969, с. 466.

[7] Златарски, В. Пак там; Срв. Гюзелев, В. Пак там, 466—467.

същество е било насочено срещу Велика Моравия[8]. На трето място, личният пример, който е давал новият княз със своето антихристиянско битово поведение, е подронвал от най-висока инстанция изграждането на новите морално-етични норми. И накрая изглежда напълно логично предположението, че Владимир е предприел гонения и срещу дейците на славянското просвещение — на първо място срещу пристигналите през пролетта на 886 г. в България Методиеви ученици[9]. Последвалите изключително важни за българската история събития потвърждават тези обяснения. На свикания по повод на детронацията всенароден събор се вземат извънредни мерки за изолиране на езическата опозиция и утвърждаване на славянското просвещение. По-точно столицата на княжеството е пренесена от Плиска в Преслав, старобългарският език е наложен като богослужебен, започнало е вероятно постепенното отзоваване на гръцкия клир, а Климент Охридски е обявен за пръв епископ на българския език[10]. Такава е оценката на това така значително за държавата събитие в плана на „чистата", основана на фактите и тълкуването на техния смисъл история, с други думи — в плана на съдържанието. Но както вече се каза, събитието може да бъде разгледано в плана на формата, на определени от традицията държавноправни, етнически и митологически образци, в чиито матрици при съответните условия се „излива" дадено историческо съдържание. Погледната от този ъгъл, детронацията на Владимир разширява, струва ми се, кръга от интерпретационни възможности.

Детронацията като екстремен вътрешнополитически акт има, както изглежда, своите устойчиви традиции в езическата държавно-управленска практика на първобългарите. По същество тя представлява сваляне от престола на неспособен хан и в общи линии се покрива с т. нар. сакрално цареубийство. Известно е, че то е било прилагано в първобългарската система на управление и е отразявало взаимоотношенията между владетел и социум, т.е. било е особен елемент на вътрешнодържавната комуникация. При природни бедствия, неблагоприятни години и най-вече при неуспешни войни (преди всичко с най-опасния враг — Византия) е бил убиван управляващият хан, унищожаван е бил и целият негов род. Първобългарите са вярвали, че такъв хан е изгубил божествената свръхестествена сила. Историческите свидетелства дават редица примери в това отношение, които са събрани и концептуално обединени от В. Бешевлиев[11]. Така например през 756 г. византийският император Константин V Копроним нанася голямо поражение на българите и това е бил първият техен неуспех след установяването им на Балканите. Поради това ханът и целият управляващ род Дуло са били унищожени. Подобна е била участта и на наследилите властта ханове Телец и Токт, които също били победени от Константин V и след това убити от сънародниците си. Заелият престола след тях Сабин се опитал да уреди отношенията с Византия по мирен път, което очевидно е било възприето от болярската върхушка като своеобразна форма на военно поражение, и поради това е бил принуден да се спасява с бягство при императора. Пак по това време кампаганът (вторият владетел) е бил убит при опит за бягство по същите причини във Византия. Един от наследниците на спечелилия внушителни победи над империята Крум-Дивцег е бил разбит от византийците, ослепява (тук владетелската слабост се съчетава с физическа непълноценност) и бива удушен от болярѝте. Според западния летописец Айнхард е бил убит дори Омуртаг.

---

[8] Златарски, В. Пак там. Т. 1, ч. 2, 244—249.

[9] Предположението изглежда логически обосновано, макар и източниците, на които се основава (някои пасажи от Учителното евангелие на Константин Преславски и Похвалата на св. 40 мъченици на Климент Охридски), да са твърде общи по дух. Вж. доводи в полза на предположението: Трифонов, Ю. Бележки върху Учителното евангелие на епископа Константина. — В: Сборник в чест на В. Н. Златарски. С., 1925, 268—270; Златарски, В. Цит. съч. Т. 1, ч. 2, 249—250; Гюзелев, В. Цит. съч., с. 464, 524.

[10] Златарски, В. Страница из старата културна история на българите. — В: Сборник в памет и в чест на Луи Леже. С., 1925.

[11] Вж. подробно Бешевлиев, В. Първобългарите — бит и култура. С., 1981, 68—69.

Това сведение обикновено се отхвърля от историците, но не е изключено неговата продължителна мирна политика спрямо империята (при твърде мощната тогава България) заедно с напредналата му възраст да е предизвикала недоволство у военизираната първобългарска аристокрация. Опит за сакрално цареубийство представлява и бунтът на недоволните боляри след приемането на християнството от Борис през 865—866 г. За него разказват византийски и латински извори.

Продължителят на Теофан: „След като се обяви в това (божественото кръщение), той (Борис) възбужда в целия си народ въстание; с помощта на няколко, не мнозина души, като ги победил (въстаниците), носейки в недрата си кръста господен, и останалите не тайно, но по тяхно желание направил християни."[12]

Скилица-Кедрин: „Народните боляри, като узнали за промяната на вярата изобщо, възбунтуват се против княза и се стремили да го убият. Но той (князът), като се обърнал против тях с малцината, които били около него, предхождан от кръстния знак, принудил ги, поразени от неочакваността, да станат християни."[13]

Хинкмар Реймски: „Българският крал, който в предната година (865) по вдъхновение божие, а също по внушение от личби и бедствия в народа на царството му бе намислил да стане християнин, прие светото кръщение. Недоволни от това, болярите възбунтували народа против него, за да го убият. И тъй като всички, които бяха в 10-те комитета, събрали се около двореца му. Но той (Борис), като призовал името Христово, само с четиридесет и осем души, които останали предани на християнството, потеглил срещу цялата тълпа и веднага щом излязъл от градските врати, явили се пред него и пред тия, които били с него, седем духовни лица, и всеки от тях държал запалена свещ и така вървели пред княза и пред ония, които били с него. На тия пък, които били въстанали пред него, се показало, че пада върху тях голямото пламнало здание. Князът предал на смърт до 52 души от болярите, които особено бунтували народа против него, а на останалия народ позволил да се разотиде невредим ..."[14]

Отговорите на папа Николай по допитванията на българите: „Като ни разказвате как сте направили да се покръсти целият ви народ, но как тия, които били покръстени, въстанали единодушно с голяма свирепост против вас, казвали, че не сте им дали добър закон, и дори искали да ви убият и друг княз да турят и как вие при съдействието на божествените сили, приготвени (да действувате) против тях, надвили сте от мало до голямо и сте ги хванали в ръцете си."

Зонара: „Българите се побунили против своя княз като против отстъпник от бащината чест и слава."[15]

Особено показателни са Отговорите на папа Николай, в които ясно се говори, че недоволните висши и средни боляри с подкрепата на част от народа са искали да свалят Борис, защото им е дал лош закон, и думите на Зонара, че „е отстъпил от бащината чест и слава". Очевидно по този повод е било свикано народно събрание, което е трябвало да узакони сакралното цареубийство на неспособния, приел друга религия хан[16].

Благодарение на мерките, взети от Борис, цареубийството е било осуетено.

Поставена в контекста на първобългарските държавни и етнически традиции, до голяма степен характер на сакрално цареубийство има и детронацията на Владимир-Расате. В случая обаче ролите са разменени: Борис вече се е идентифицирал с гледната точка на недоволната от управлението на княза отстъпник, антихристиянски настроена, аристокрация, докато в същото време

---

[12] Златарски, В. История..., Т. 1, ч. 2, 65—74.
[13] Пак там.
[14] Пак там.
[15] Пак там.
[16] Причините за бунта срещу Борис са, разбира се, повече политически, отколкото религиозни. Срв. Гюзелев, В. Цит. съч., 113—119.

Владимир със своята вътрешна и външна политика и личностно поведение се е представял в нейните очи като един неспособен владетел. Допустимо е също така, че Владимир не е получил неограничени княжески права и Борис, макар и монах, е запазил за себе си някои законни прерогативи за намеса при изключителни случаи в държавните дела[17].

Така биха могли да се изтълкуват думите на константинополския патриарх Николай Мистик в едно от писмата му до цар Симеон: „Откак българският народ е преклонил врат пред Христа и бога наш, ти си вторият от получилите неограничена власт."[18] Това може би напомня системата на двувластие у първобългарите, наличието на втори владетел (кампаган) и неговото управление в определени случаи. Трябва да се отбележи, че държавната институция на втория владетел се среща у почти всички тюркски народи, особено много са известията за хазарите. За двувластие специално при първобългарите говори византийският хронист Теофан. Според него около 716 г. между империята и българския хан Кормисош е бил сключен мирен договор. Но тъй като според други гръцки извори тогава хан е бил Тервел, то естествено решение на този проблем е предположението, че Кормисош е бил съвладетел на Тервел и по тази причина именно той е сключил въпросния мирен договор. Вероятно втори владетели са били и Телец и кампаганът, който заменя забегналия при византийците хан Сабин[19]. Но това не само че не променя принципно извършения според правилата на сакралното цареубийство акт на детронация, но още повече усилва контекста на първобългарските му традиции. Фактът, че според Регино на свикания по повод свалянето на Владимир народен събор Борис заплашва и новоизбрания княз, „... че ще претърпи същото наказание, ако в нещо отстъпи от истинското християнство"[20], определено говори, че той си е запазил същите пълномощия и в началото на управлението на Симеон. Всичко това сочи, че четвърт век след официалното приемане на християнството Борис е продължавал да следва традиционните форми на първобългарския държавен живот — сакрално цареубийство[21], свикване на задължителното в такива случаи народно събрание и може би прилагане на системата на двувластие в управлението[22].

Същевременно новата културно-историческа ситуация, възникнала с налагането на християнството, е подтикнала българския владетел да се обърне и към нови християнски образци на поведение, които биха могли да послужат като пример и оправдание за взетите от него сурови мерки. Мисията му на княз — кръстител на българите, го е задължавала, както може да се предполага, да съотнася, доколкото е възможно, своите постъпки с дейността и личността на първия владетел кръстител въобще — Константин Велики. Известно е, че при него с Миланския едикт от 313 г. християнството е обявено за позволена религия в Римската империя[23]. С дейността

---

[17] Гюзелев, В. Цит. съч., 459—460.

[18] Златарски, В. Писмата на цариградския патриарх Николай Мистика до българския цар Симеон. — Сб. НУ, 12, 1895, с. 164; Гръцки извори за българската история. Т. 4. С., 1961, с. 274.

[19] За тези и други случаи на двувластие при първобългарите вж. Бешевлиев, В. Цит. съч., 45—50.

[20] Латински извори ..., Т. 2, с. 307.

[21] В плана на една генерална типология сакралното цареубийство при първобългарите може да бъде съотнесено с други народи и култури. В тази връзка вж. обилния материал, приведен от Д. Фрейзър (Фрэзер, Д. Д. Золотая ветвь. М., 1983, 253—275), за т. нар. временни царе и за убиването на божествените управници. Те обаче не представляват за нас интерес, тъй като там става дума за обичаи, а не за събития, т. е. те са предмет на етнологията, а не на историята.

[22] За ролята на народните събори през Първата българска държава вж. Андреев, Й. Народните събори в политическия живот на Първата българска държава. — Истор. преглед, 1971, № 4, 121—131; срв. Бешевлиев, В. Цит. съч., 53—54.

[23] Успенский, Ф. Миланский эдикт Константина Великаго. Казань, 1913; Бриллиантов, А. Император Константин Великий и миланский эдикт 313 г. Петроград, 1916.

на Константин Велики Борис се е запознал вероятно от разказите на византийските духовници, пристигнали в България след покръстването, и от учениците на Константин-Кирил и Методий. В Пространното житие на Климент Охридски изрично се казва: „А и него (Борис) самия обхванало силно желание да разговаря всеки ден с тях (с учениците на Кирил и Методий — б. а., Х. Т.), да изучава от техните уста древни истории и жития на светиите и чрез техните уста да чете писанията."[24] Някои действия и постъпки на Борис показват не просто типологическа съпоставимост, но и съзнателна ориентация към съответните аспекти от дейността на император Константин. Ще посочим само тези от тях, които имат връзка с поведението на българския княз около и след детронацията на Владимир-Расате.

Както е известно, през 324 г. Константин пренася столицата на империята на изток от Рим, в Константинопол. На мястото на съществуващото и преди селище Византион е изграден нов, втори Рим (Неа Рома) — название, което по-късно придобива гражданственост като „Град на Константин", Константинопол. Това важно събитие е трябвало и на чисто знаково ниво да демонстрира разграничаването на новата, християнска, държавна общност от стария, по същество още езически Рим. С други думи, този акт е бил обусловен от дълбока политическа символика, една невероятна по своя идеологически обхват и последици семиотическа операция на преименуване[25]. Интересен е и непосредственият негов повод. Малко преди събитието по клевета на жена си Фаустина Константин убива своя син Крисп, а после и самата нея. Императорът наказва сурово и голям брой велможи. Всичко това е предизвикало силно недоволство в Рим и над Константин започва наистина да тегне реалната опасност от заговор и разплата. По същия повод и по същите причини Борис наказва своя син и веднага след това премества столицата на държавата от Плиска в Преслав, за да бъде по-далеч от още живата първобългарска опозиция. В Плиска много неща още са напомняли за езическите традиции, в Преслав той е можел напълно да се опре на доминиращия славянски етнос и език. Не е случайно, че именно на събора в Преслав през 893 г. Климент е обявен за пръв епископ на българския език. По този начин и Константин Велики с пренасянето на столицата на изток се е опрял на преобладаващия там гръцкоезичен етнос. Прави впечатление, че и двете събития се оценяват отрицателно от военностратегическа гледна точка. С пренасянето на столицата в Константинопол са били допуснати варварите и се отслабила империята[26], а месторазположението на Преслав е имало сериозни недостатъци, които проличават по-късно[27]. В този смисъл преместването на столицата (и предшествуващата я семейна разправа) от Константин Велики вероятно е послужило за пример на Борис с оглед на промените в политиката, управлението и по-нататъшната уредба на държавата[28]. Погледната в по-широк план, по-нататъшната история на православните славяни показва ред прояви на

---

[24] Милев, А. Цит. съч., с. 123.

[25] Вж. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, 110—112. Специално за промяната на столицата като семиотичен феномен вж. Лотман, Ю. М., Б. А. Успенский. Отзвуки концепций „Москва — третий Рим" в идеологии Петра Первого. — В: Художественный язык Средневековья. М., 1982, 236—249; Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. — В: Труды по знаковым системам. Т. 18. Тарту, 1984, 30—31.

[26] Голиков, И. И. Сравнения свойств и дел Константина Великаго с свойствами и делами Петра Великаго. Ч. 1—2. М., 1810, с. 93.

[27] Вж. Мутафчиев, П. История на българския народ (681—1323). С., 1986, 178—179.

[28] Могат да се посочат и други реформаторски сходства между император Константин Велики и княз Борис I. И двамата променят съществуващото летоброене, значително усилват съдопроизводството, полагат особени грижи за просветата и т. н. В този смисъл определението „Нов Константин", с което се обръщат към българския владетел патриарх Фотий и римските папи, престава да бъде само етикетна формула.

митологическа идентификация с поведението на Константин. Така например Иван Грозни в едно от посланията си до княз А. Курбски се позовава именно на извършеното от Константин Велики убийство на сина му Крисп, за да оправдае убийството на своя собствен син[29]. Много общи черти има и в поведението на Константин и първия руски император Петър Велики[30]. Един по-задълбочен поглед към традицията сигурно би дал нови примери на историческа симетрия.

Ако в тези свои постъпки Борис се е стремил да следва поведението на първия цар кръстител, то в други случаи той се е възползувал и от образци, тясно свързани с Константин Велики в митично-легендарен план. Това се отнася най-вече до възможната идентификация на българския владетел с архангел Михаил. Знае се, че според християнското предание архангел Михаил помага на император Константин, с когото сключва воински съюз. В християнския свят се утвърждава вярата в Михаил като помощник на всички благочестиви царе. В едно от посланията си Иван Грозни дава точен израз на това взаимоотношение: „... та же во благочестие новей благодати первому христианскому царю, Константину, невидимо предстатель Михаил Архаггел пред полком хождаше, и оттоле даже и доныне всем благочестивым царем пособствует."[31] С кои свои функции архангел Михаил е бил полезен на християнските владетели? Михаил (с показателна народна етимология „който е като бог") е смятан за държавен, царски ангел, ангел на божието и царското възмездие, на историческото равновесие. В разпространените в християнския свят легенди неговата поява се предшествува от гръм, той е „гневен бог" и „свят Сатана"[32]. Тази християнска традиция се гради най-вече върху интерпретацията на някои места от Стария и Новия завет. Михаил е княз — защитник на еврейския народ, архистратег — предводител на небесното воинство. (Според тълкуванията на Даниил 12; 1, 10, 13, 21 и Апокалипсис 12; 7, където води борба с дявола.) Съществуват и други, по-второстепенни роли, в които Михаил е представен главно в апокрифните текстове — ангел на милосърдието, ангел вестител, учител и др.[33] В нашия случай най-важни са неговите класически (официални) функции, в които царете обикновено са търсили оправдание за свои жестоки постъпки. Има, струва ни се, основания да се предполага, че по тези причини и Борис е дирил съзнателно митологическо отъждествяване с този така необходим за историческия момент архангел. Още самото му християнско преименуване дава една предварителна основа за подобни съответствия. Наистина българският княз не приема името на архангел Михаил, а на византийския император Михаил III и става негов „духовен син"[34], но заедно с това приема и семантиката на неговия митологически архетип. Не изглежда случаен фактът, че неговият брат приема името на Гавраил, друг и сходен в някои отношения на Михаил ангел (обикновено — негов спътник), че това име е носел и вторият син на Борис[35]. Сложната и превратна политическа обстановка в страната

---

[29] Вж. Панченко, А. М., Б. А. Успенский. Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха. Статья первая. — В: Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 37. Л., 1983, с. 72.

[30] Вж. подробно Голиков, И. И. Цит. съч.

[31] Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979, с. 36; Срв. Панченко, А. М., Б. А. Успенский. Цит. съч., с. 69.

[32] Добиаш-Рождественская, О. А. Култ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII века. Петербург, 1917, с. 392 (по: Панченко, А. М., Б. А. Успенский. Цит. съч., с. 69).

[33] Мейлах, М. Б. Михаил. — В: Мифы народов мира. Т. 1. М., 1982, 158—160.

[34] Вж. подробно Гюзелев, В. Цит. съч., 129—141.

[35] За това говорят приписките в известното Чивидалско евангелие: „Тук са имената от България. На първо място, техният княз Михаил и брат му Докс, и другият му брат Гаврил, и съпругата му Мария, и синът му Расате, и другият Гаврил ..." Вж. Гюзелев, В. Цит. съч., с. 231; Срв. Иванов, Й. Българските имена в Чивидалското евангелие. — В: Сборник в чест на проф. Л. Милетич. С., 1933, 626—638.

след покръстването, силната антихристиянска опозиция е изисквала от българския княз решителни мерки, жестокости и кръвопролития, заставяла го е да продължава да говори на езика на първобългарските държавно-военни и правни традиции. Заедно с това той е усвоявал и новия християнски език, като на първо време е търсел в него онези особености, онези правила, които са били близки по форма и значение на стария езически език[36]. Породен от конкретна политическа ситуация, съзнателният култ към архангел Михаил е добре отразен в някои литературни и архитектурни паметници от това време. Така например Климент Охридски пише специално Похвално слово за Михаил и Гавраил. Може да се предположи, че цялото слово и особено един негов пасаж отразяват (независимо от общохристиянския си патос) по един условен и опосредствен начин конфликта на Борис и първобългарската опозиция в лицето на неговия син Владимир-Расате: „Един от ангелите бе получил от бога власт за управление и надзор над земния порядък. Той не беше създаден от бога нито лукав, нито зъл, но добър; и като беше удостоен с благост, той превърна своята благост в злоба и се изпълни с гордост. И така, като започна да си мечтае, той намисли да се противи на своя творец и бог. Архистратиг Михаил не можеше да понася неговата гордост и самовъзвеличаване. Той и заедно с него всички безплътни сили го сринаха на земята ведно с отпадналите и подчинени на него ангели. Щом се лиши от божествената светлина поради злобата си, той стана началник на тъмнината. Подхвърлен на проклятия, той бе лишен от същността и красотата на ангел и стана зъл дух. Той сам си заслужи вечна мъка."[37] От същите идеи е пропит (доколкото може да се съди от единствената кратка публикация)[38] и откритият в последните години Канон за архангел Михаил в т. нар. Скопски миней (НБКМ, № 522), XIII в. В канона се чете фразов акростих ПѢТН ДОСТОНЪ АРХНСТРАТНГА КОNSTANTHN и се говори определено за помощта на архангела в борбата срещу безбожния народ, изказва му се благодарност, че е освободил своите верни люде, и се апелира към него да бъде избавител от езическата напаст. С основание откривателят на канона Ст. Кожухаров свързва написването му с превратните събития около детронацията на Владимир[39]. В този смисъл е напълно възможно манастирът, в който Борис се е оттеглил окончателно, да е бил наречен на името на архангел Михаил. От житията на Наум Охридски знаем, че той е съградил манастир „Св. Михаил"[40] в Югозападна България по повелята на Борис и Симеон. Всичко това показва един целенасочен култ към архангел Михаил, в чието изграждане, както се вижда, особено дейни са били Кирило-Методиевите ученици. Те са скрепили със силата на изкуството това, което княз Борис е доловил със своята безпогрешна историческа интуиция.

Показателно е, че представата за княз Борис-Михаил като разрушител на езически обичаи е запазена и развита от по-късната традиция. Тя е залегнала в

---

[36] За политическия прагматизъм на княз Борис при първоначалния превод на християнски категории и институции на първобългарския културен език вж. подробно Трендафилов, Х. Първоначалният държавен прочит на християнството в България. — Проблеми на културата, 1988, № 6.

[37] Стара българска литература. Т. 2. Ораторска проза. С., 1982, с. 104. За възможните източници на този пасаж вж. Димитрова, Д. Темата за произхода на злото в старобългарската апокрифна проза. — В: Литература, общество, идеи. С., 1986, 25—47.

[38] Кожухаров, Ст. ПѢТН ДОСТОНЪ АРХНСТРАТНГА (Новооткритото произведение на Константин Преславски). – В: Литературознание и фолклористика. Сборник в чест на 70-годишнината на акад. П. Динеков. С., 1983, 59 – 62.

[39] Кожухаров, Ст. Цит. съч., с. 62.

[40] Според първото славянско житие на Наум манастирът е бил посветен на св. Архангели, а според второто — на „чиноначалника архангел Михаил". Вж. Стара българска литература. Т. 4. Житиеписни творби. С., 1986, 80—83.

основата на легендата за Михаил Каган[41], която се появява в някои видения с апокрифен характер — очевидно създадени през епохата на византийското робство или през XIII в. Такива са Видение Данилово, Тълкувание Данилово, откритото напоследък второ Видение Исаево[42]. Явно и в народната апокрифно-историческа традиция (към нея трябва да се добави и Българският апокрифен летопис)[43] е запечатан с други средства образът на Борис-Михаил, суровия княз кръстител. Не е случайно, че в тези съчинения се появяват архангел Михаил или близките до него по функции Гавраил, Илия и Енох.

И накрая трябва да се подчертае още една страна от формата на извършения акт на детронация. Все пак в случая детронацията завършва с едно „непълно" цареубийство — Борис отстранява от властта и ослепява своя син, но не го убива. Тук се долавя слабо ехо от християнското милосърдие в неговия византийски вариант. Аналогичен пример ни дава тук великоморавската история от този период. През 870 г. княз Ростислав е свален от престола от своя племенник Святополк и осъден на смърт, но след това присъдата е смекчена и заменена с ослепяване и затвор в манастир, т. е. на ослепяването се гледа като на своего рода помилване. От друга страна, подобни случаи не са редки за византийската история[44], с други думи, ослепяването е повече византийски, отколкото християнски наказателен модел. Или поне у нас е приет чрез Византия. Същевременно с ослепяването и изпращането на сина си принудително в манастир Борис е показал по най-категоричен начин ограничеността на новия християнски тип владетел спрямо светския живот. Бавно и внимателно българският княз е започвал да „произнася" фрази и на новия християнски език, вклинявайки ги между нормите на първобългарския език на поведение.

Ако резюмираме културно-историческия смисъл на детронацията на Владимир-Расате, можем да кажем, че тя се изгражда от няколко устойчиви форми. Замислена и донякъде реализирана като типично за първобългарите езичници сакрално цареубийство (предшествувано и основано на пълномощията на двувластието в управлението), прекроена според поведението на първия император кръстител Константин Велики и оправдана с държавно-наказателните права на митологически образци, като архангел Михаил, детронацията завършва с особен род помилване и с манастирския затвор. При този акт у Борис сложно се преплитат няколко типа поведение — на първобългарски хан, на владетел кръстител и паралелните му митологически образци и на византиец, заел позата на редови християнин аскет. Едновременното съществуване на тези твърде различни типове поведение отразява сложната политическа и културна ситуация в края на IX в. в новопокръстена България. Тогава езичеството е още достатъчно силно, за да се опита да ревизира новата религия, а християнството е набрало вече необходимата мощ, за да му се противопостави успешно.

Анализът на формата на дадено историческо събитие (в случая — на детронацията на Владимир-Расате) позволява да се извлекат нови значения от

---

[41] Вж. подробно Венедиков, Ив. Легендата за Михаил Каган. — В: Преслав. Т. 2. С., 1976, 179—204.

[42] Вж. Каймакамова, М. Две старобългарски летописни съчинения от XI век. — Истор. преглед, 1976, № 5, 86—96; Милтенова, А., М. Каймакамова. Неизвестно старобългарско летописно съчинение от XI в. — Старобългаристика, 1983, № 4, 52—73; Стара българска литература. Т. 3. Исторически съчинения. С., 1983, 65—76, 360—364.

[43] Стара българска литература. Т. 3., 60—65.

[44] На този факт ни обърна внимание проф. В. Бешевлиев. Така например в латинската хроника „Делата на неаполските епископи" (VIII—IX в.) се казва, че императрица Ирина е ослепила своя син, император Константин VI (780—797). Вж. Латински извори..., Т. 2, с. 22. Вж. други примери у Литаврин, Г. Г. Как са живели византийците. С., 1984, с. 60.

неговото обективно-историческо съдържание. С други думи, това е интензивното разширяване на съдържанието. То изглежда по-перспективно за прилагане спрямо старата история и по-точно за ония нейни периоди, за които екстензивното разширяване на историческата информация е почти завършено или става вече много бавно. Но и откриването на нови факти, документи (т.е. текущите приноси на съдържателната история) би трябвало да се вмести в извлечените вече образци или, в редки случаи, да породи нови. В този смисъл историческото събитие е вечно отворено както за екстензивно описание, така и за интензивна експликация на информацията, т.е. бихме могли да говорим за „отворена история" почти със същите основания, с които говорим за „отворена творба" в литературата.

ТЕМАТА ЗА ЛЮБОВТА В ПРЕВОДНАТА ПРОЗА ОТ СРЕДАТА НА XIX В.

Николай Аретов

Развитието на преводната възрожденска белетристика върви на тласъци. След като през 1844—1845 г. се появяват едновременно „Историята на великий Александра", „Изгубеное дете", „Покрестението" и „Телемах", идват две години, които не предлагат нови творби. Следващата вълна се заражда през 1848 г., когато под редакцията на Иван Богоров започва да излиза „Цариградски вестник", просъществувал с прекъсвания до 1862 г. Сътрудничат му практически всички български книжовници от това време, включително и представители на емиграцията. През целия период на съществуването си вестникът печата доста редовно преводна белетристика, като особено за първата половина на 50-те години по страниците му, както и като негови самостоятелни издания, излизат повече от половината преводни белетристични творби. При това подходът на редакцията към литературата съответствува на съвременните европейски разбирания. Както отбелязва Г. Боршуков: „Само няколко години след като романът е заел мястото на подлистник в европейския печат, Богоров дава в подлистник забележителния и напълно подходящ за тогавашния български читател роман на Даниел Дефо „Чудесиите на Робенсина Крусо", още със започването на вестника..., като основава традицията да се поместват романи в българските вестници."[1]

Настъпилият нов тласък в издаването на преводна белетристика, чувствителното количествено увеличение не могат да не носят в себе си разширяване на тематичния обхват и проблематиката, обновление в повествователната техника и идейните внушения. Две са значителните нови явления от това време — преводните творби със сюжети от българската история и разработването на любовната тема. Към тях може да се добави и още една тематична групировка от това време — произведения, свързани с личността на Наполеон: драмата на Ал. Дюма „Наполеон Бонапарт или тридесет години из историите французски" (1850), превод от сръбски на Хр. Драганович, „Нимфата на островът Св. Елена"[2] и „Оруженосецат Наполеонов"[3], превод на Хр. К. Даскалов. Въобще тематиката се оказва една от характерните центростремителни сили в преводната литература от средата на века.

Докато появилите се през 1852—1853 г. все още малобройни творби с български исторически сюжети — „Райна, княгиня българска" на Ал. Велтман, преведена независимо един от друг от Йоаким Груев и Елена Мутева, и „Борис първи

---

[1] Боршуков, Г. История на българската журналистика. С., 1976, с. 70.
[2] Цариградски вестник, I, № 85, 10 май 1852.
[3] Пак там, III, № 115—117, 28 март — 11 апр. 1853.

християнски цар на българите“ от Й. Турноградска (прев. Хр. К. Даскалов), все пак продължават някакви по-стари традиции, то произведенията, посветени на любовта, са по-многобройни, практически нямат прецеденти в по-ранната книжнина, налагат се по-категорично по това време, като, разбира се, нямат същото значение за общото духовно развитие на българския народ. За времето до началото на Кримската война (1853—1856) с любовта са свързани романът „Еничарете“[4], преведен от Иван Богоров, повестите „Любовник и неговите в Цариград от любов приключения“ (1849), „Хубава Драгана като хузарский полковник“ (в книгата „Любител на българското просвещения“ на Милан Рашич от 1850 г.), „Павел и Виргиния“[5], отчасти и „Индийска хижа“[6] на Б. дьо Сен Пиер, превод на Анастас Гранитски, „Училище за децата“[7] по Мари Льопренс дьо Бомон, също превод на Гранитски, разказите „Песен“[8], превод на Хр. К. Даскалов и „Берон или божия промисъл“[9], превод на Панделн Кисимов; към тях трябва да се прибави и „Райна, княгиня българска“.

Споменатите творби представляват интерес от най-различни гледни точки, далеч немаловажни — рецепционна, фактологическа, преводоведска и пр. С изключение на случаите, в които се представят малко познати творби, вниманието ще бъде съсредоточено преди всичко върху типологическите особености в разработването на темата, върху идейния заряд, който чуждите произведения получават на българска почва, функциите, които поемат в български контекст; ще се търсят възможностите по преводите да се съди за особеностите на националното духовно развитие.

С изброените произведения у нас практически *синхронно се появяват няколко различни етапа и белетристични подхода към темата.* Като типологически най-ранен вариант може да се разглежда интерпретирането на любовта в „Училище за децата“. По някои повествователни особености тук се забелязва близост с фолклора, като същевременно стремежът повествованието да илюстрира предварително дадени нравствени постулати приближава творбата до учебникарската книжнина. Богатите на перипетии разкази от „Училище за децата“ не са насочени към изобразяване на душевните преживявания на героите, любовта се приема като даденост, която служи за разгръщане на сюжета.

Преведената от Ан. Гранитски творба е изградена от разговори между учител и ученици, рамкиращи множество вставни истории. Общото при представянето на любовта е, че тя се разглежда като своеобразна награда за добротата и високата нравственост, че трябва да се заслужи. Понякога това дори предварително се съобщава на героите. В една от повестите например, за да заслужи красивата Истинослава, Ярослав трябва три години да доказва своите добродетели, да следва препоръката на мъдрия си съветник: „воевай против невежеството и злобата, воевай противо твоите страсти и тогава, като станеш велик и победоносец, ще задминеш и Кесара, и Александра...“ В известната история за „Красавицата и Звяра“ пък става обратното — безкористната добродетелна девойка в края щедро е възнаградена с любовта на омагьосания принц.

Много от особеностите в представянето на любовта в „Училище за децата“ се откриват в „Хубава Драгана като хузарский полковник“ и „Любовник“. И тук *чувствата са представени предимно откъм събитийната им страна*, и тук те някакси все още са изместени от нещо друго, като същевременно поучението отстъпва на

---

[4] Пак там, В—Г, № 42—87, 26 март 1849 — 28 март 1850.
[5] Пак там, А, № 8—33, 4 ноем. 1850 — 5 май 1851.
[6] Пак там, А, № 1—7, 17 септ. — 28 окт. 1850.
[7] Пак там, В, № 62—89, 24 ноем. 1851 — 28 юли 1852.
[8] Пак там, III, № 127—129, 27 юни — 11 юли 1853.
[9] Пак там, IV, № 147—153, 14 ноем. — 26 дек. 1853.

по-заден план, и това се открива в различна степен при двете творби. В „Хубава Драгана", произведение, свързано косвено с една новела от „Декамерон" (ден II, новела 9), предполагаемите чувства на младата жена са само повод за разгръщане на фабулата, строго погледнато тук става дума по-скоро за женска чест, за човешко достойнство, за вярност и амбиция да се докаже собствената невинност. Известният сюжет, тръгващ от облога за женската вярност, е повод да се представят приключенията на преоблечената като мъж млада жена, като в благополучния финал тържествува не толкова любовта, колкото справедливостта и нравствеността. Читателят практически не е въведен в душевните преживявания на героите, чувствата са само декларирани. В замяна на това Драгана вече е от героите, които активно се борят за своето щастие, съдбата за тях не е непобедима сила, а изпитание, през което те успешно преминават.

Макар и не без известни уговорки, тук вече може да се открие основният сюжетен мотив, характерен за темата — разделените влюбени, — познат на литературата от дълбока древност и останал актуален в известни граници и до днес. Конкретните му разработки, както и типовите варианти са неизброими, но основното му ядро е постоянно — някаква външна сила разделя влюбените, които страдат и се борят за своето щастие. В случая раздялата се определя от действията на трети, злонамерен персонаж.

В гръцката повест „Любовник и неговите в Цариград от любов приключения", определяна от съвременници и литературни историци като „безнравствена" (Нешо Бончев), като случаен превод на „чисто порнографска книга"[10], постепенно след няколко еднотипни епизода, разкриващи сластолюбието на героя, се достига до действителна любов, като и тук се представя преди всичко „събитийната" страна от преживяванията на героя. Поне в този вид, в който достига до българските читатели, творбата не говори за значително писателско майсторство на автора (Георгиос Кондилис). Въпреки че по „степен на еротичност" „Любовник" едва ли надвишава „Синтипа" на епископ Софроний, а дори и някои от стиховете на П. Р. Славейков, споменатите оценки имат някакво основание преди всичко във факта, че с многобройните си любовни авантюри героят грубо нарушава моралните норми на времето. След осем еднотипни приключения Хариген попада на голямата си любов, но девойката скоро умира. Противно на очакванията ни, нейната смърт дълбоко разстройва младежа. Подобно на много романтични герои, а дори и автори (Новалис, Е. А. По), той плаче над гроба на любимата, желае смъртта, а когато някой стреля по него, той без ирония твърди: „...но жестоко се показва щастието ми... никое ядро (куршум) не мя сполучи за да не ся соединя с нея." Този епизод явно е сходен с предишните, където също има раздяла и смъртна опасност за Хариген, но за героя събитията придобиват противоположен смисъл.

Завръзката на повестта има публицистичен характер — вредата от любовните приключения. Това би трябвало да е и идеята на творбата, обединителната ѝ сила. Но финалът като че ли носи по-друг смисъл. Хариген действително е наказан от съдбата, но именно когато чувствата му са искрени. При това героят сякаш успява да се отърси от сполетялото го злощастие. Макар и доста неясно, в края той споменава нещо за отечество, в което ще се завърне.

Изглежда, авторът, който желае да пресъздаде само любовните приключения, предпочита един по-отворен финал, отказва се от възможността „ядрото" да „сполучи" и така по-естествено творбата да завърши. За финала му е необходима някаква промяна на Хариген и тя е представена именно като „някаква", тя не е интересна сама по себе си, а само като завършек.

Както и при други преводни творби, и в „Любовник" се забелязват някои актуални за българите политически тенденции. Наистина те са съвсем слаби, не

[10] Леков, Д. Проблеми на българската белетристика през Възраждането. С., 1970, с. 35.

надхвърлят отделните намеци и подмятания. Все пак заслужава да се спомене, че в тази гръцка повест отношението към фанариотите е отрицателно, а Цариград е представен като „столица на развратa".

Към *характерното за приключенската литература представяне на любовта* могат да се отнесат „Еничарете", „Райна", „Берон"; влюбените герои са изправени пред всевъзможни прегради и преодоляването им се превръща в движеща сила на действието. Особено характерна в това отношение е хронологически първата творба от целия цикъл — „Еничарете". Тук двамата влюбени — Неджип и Ерминия, са разделени от народностни и религиозни различия, несъгласие на семействата, домогвания на други кандидати за чувствата им, бурни политически събития и пр. Около всеки от двамата млади герои са групирани допълнителни персонажи, разгръщат се сюжетни линии, като симетрията между тях е лесно забележима.

В съдбата на Ерминия и Неджип се открива, с известни модификации, познатият на възрожденската ни литература мотив за изгубеното дете. В основната, първата за нашата книжнина разработка на този мотив — повестта на Кр. Шмид „Изгубеное дете" (1844), преведена от Христаки Павлович, се въвеждат т. нар. семейни сюжети, които по наблюденията на Б. Ничев[11] са съществен елемент от прехода към нова белетристика чак до времето на „Нещастна фамилия" на В. Друмев, а и по-късно. Но още през 1849 г., когато тази развойна линия още не е достигнала кулминацията си, с „Еничарете" започва нейното преодоляване, започва въвеждането на сюжети, изградени около отделната личност, нейните индивидуални преживявания и отношенията ѝ към обществото. Докато в „Изгубеное дете" акцентът пада върху отношенията между майката и сина, като любовните преживявания, подсказани от фабулата, са пренебрегнати, то в „Еничарете" (донякъде и в „Любовник") любовните преживявания излизат на преден план, а обърканите семейни отношения са доста разколебани и младите герои им отделят по-малко значение.

Налага се още една съпоставка. Още в оригиналната поема на Найден Геров „Стоян и Рада" (1845) семейството се оказва пречка пред чувствата на младите. Така че семейните сюжети и тяхното отрицание се появяват почти едновременно в българската литература. Пресилено е да се търси развитие в строгия смисъл на думата по отношение на народното съзнание за краткия срок, разделящ „Изгубеное дете" от „Стоян и Рада". От една страна, двамата автори принадлежат към два различни типа възрожденски писатели — Хр. Павлович е сред книжовниците, които се оформят в рамките на Турската империя, докато руският възпитаник Н. Геров е подложен на по-други въздействия и си изгражда по-различна представа за литературата. От друга страна, двете произведения принадлежат към различни литературни родове, които имат своя специфика, а и развитието им по това време не е абсолютно синхронно. Тук, както и в повечето случаи от това време, руските възпитаници са една крачка напред, но малко по-късно в редица техни оригинални белетристични произведения, включително и в „Нещастна фамилия", се открива връщане към семейния тип сюжети...

Но не семейството, нито дори религиозните различия са основните прегради пред влюбените в „Еничарете". Пътят към тяхното щастие многократно се пресича от върха на политическите събития, а те са основната външна стихия, която в типологически ранните произведения на любовна тема разделя влюбените. В известен смисъл тук особеностите на любовния роман са средство за пресъздаване на исторически събития от най-близкото минало, на политическия живот в Турция, на изразяване на отношение към тях. Любовната интрига служи за сюжетно обединяване на разнообразни събития и герои, всеки от които в някаква степен носи стремежите на своята класа или социална група, като това се отнася както до мъжете, така и до жените.

---

[11] Вж. Ничев, Б. От фолклор към литература. С., 1976, с. 182, и др.

Сходна повествователна структура и подобно интерпретиране на любовната тема се наблюдават и в „Райна". Известни нови черти могат да се открият в разказа „Берон, или божия промисъл", където авантюрното представяне на любовта е съчетано с непознатата по-рано у нас тенденция да се достигне до биографично повествование за известна творческа личност, в случая — за прочутия венециански художник от XVI в. Якопо Робусти Тинторето.

В *ядрото на цикъла преводни творби* от средата на XIX в., *посветени на любовта*, се оказват „Павел и Виргиния" и „Песен". По различен начин, но любовта в тях доминира, еманципира се — от средство за изобразяване на нещо друго тя вече в известен смисъл е цел за авторите (и преводачите). Френската творба представя класическа за жанра разработка, а руският разказ е характерен за един следващ етап от очертаната от тези произведения линия на засилване на *психологизма*.

В повестта на Сен Пиер отново се срещаме с разделени влюбени, като причината е в неочаквано възродилото се социално неравенство, а раздялата получава и географски смисъл със заминаването на Виргиния за Европа. Напрежението и противоборството между поколенията е особено ясно изразено и достига до една от кулминациите си, като същевременно обертоново темата за любовта е повторена в съдбите на родителите на двамата герои. На фона на по-ранните произведения „Павел и Виргиния" се откроява с навлизането на по-нюансираните душевни преживявания и израза им в поведението на героите: нежеланието на двете майки да слизат в града поради бедното им облекло, тревогите, предизвикани от изгубването на децата, продиктуваното от страх пред самотата желание на богатата сродница да вземе при себе си Виргиния, мълчаливата вечеря при раздялата, терзанията на Павел, когато научава, че е „незаконороден, сиреч Найден", и, разбира се, вълненията на двамата влюбени. Особено характерно е писмото на Виргиния, прераснало от ретроспективен разказ в изповед за душевни преживявания, в него вълненията на девойката са изместили събитията от живота ѝ след раздялата. Докато за забелязаното по-рано представяне на събитийната страна на душевните преживявания основното е интригата, случките, то тук, обратно — интригата и случките са подчинени на душевните преживявания.

Следващата крачка по посока на разгръщане на психологизма представлява разказът „Песен". Тук любовта е останала в миналото, превърнала се е в красив и тъжен спомен, нахлул с нова сила в съзнанието на героя под звуците на „печалната музика на Лагкера", която възражда „печалната история на моята песен". Творбата носи някои от особеностите на класическата руска литература, на руския духовен строй. Това се забелязва както в образите, така и при общото настроение, което е и основната цел на автора.

В „Песен", „Павел и Виргиния", донякъде в последния епизод на „Любовник" и др. разликата в социалното положение е причина за раздялата на влюбените. Ако към това се прибавят отделните политически подмятания в „Любовник", изображението на политическите борби в „Еничарете", страстното противопоставяне на неравенството в „Индийска хижа" и пр., ще се окаже, че *цикълът преводни творби на любовна тема* от средата на века *е територията, на която във възрожденската ни литература за първи път навлизат социалните внушения*, при това доста масово. И най-внимателното вглеждане в по-ранните преводни творби, а и в цялата по-ранна печатана повествователна книжнина, няма да доведе до откриване на подобно явление. Разбира се, още от времето на Паисий и Софроний възрожденската ни литература не е чужда на социалните внушения, но те намират израз в други жанрове или в неотпечатани произведения (например у Неофит Бозвели). Преводната книжнина, изображението на чужда действителност по-рано предлагат възможност за художествено изразяване на социалните идеи. Причината не трябва да се свежда единствено до цензурата. В средата на века оригиналната

литература още не е изковала необходимия художествен инструментариум за изразяване на подобни идеи; до възникването на първите оригинални повести в началото на 60-те години остава още време...

Разгледаните произведения от времето до началото на Кримската война в общи линии очертават картината на преводните творби на любовна тема, която се запазва до края на десетилетието, когато се появяват първите оригинални повести, а и по-късно. По време на войната и особено след края ѝ излизат от печат редица нови повести, разкази, а и романи, които продължават и доразгръщат започналите по-рано развойни линии и тенденции. Така например „Остров Борнгольм“[12] на Н. Карамзин, превод Тодор Шишков, е изграден върху ситуация, напомняща в български контекст за „Песен“. Тук, както и в „Първий мореплавател. Поема в две части от Соломона Геснера Германца“[13], преведена в проза от П. Р. Славейков, вниманието е съсредоточено върху душевните преживявания на героите, като в „Първий мореплавател“ могат да се потърсят мотиви, познати от „Павел и Виргиния“, а и от други известни творби.

Авантюрното представяне на любовта се открива в редица произведения: „Нравоучителна испанска повест“[14], „Тайностите на Свещенното Испитание“[15] — фрагмент от преведения по-късно от Никола Михайловски роман на В. Фереал „Тайните на инквизицията“, недовършения превод на „Ловец“ (1859) от Г. Фери, „Горский човек“[16] от Ф. Купър, „Глад на кораб. Морски разказ Дикенса“[17], „Местний управител на градът Галве“[18] и др. Неравностойни като художествени произведения, тези творби представляват само частичен интерес от гледна точка на развитието на любовната тема.

Малко по-различно е положението при няколко други произведения, които, без да притежават по-големи художествени достойнства, внасят допълнителни черти в интерпретирането на любовта, а и влизат в интересен диалог помежду си.

„Къз'кулеси (Турски разказ)“[19], преведен от руски от Т. Шишков, е типична ранна любовна творба с множество разколебани фолклорни елементи; сюжетната схема е древна — двама влюбени, обладани от чувството още преди да са се видели, борбата им с препятствията и пр. Странно, а същевременно и характеризиращо културата на Българското възраждане е смесването на многобройни и разнородни културни пластове — през руски е преведена творба, определяна като турска, имаща допирни точки с мигриращ приказен сюжет, познат ни и от вариант на Братя Грим („Спящата красавица“). И сякаш това е малко, е споменат и античен сюжет — Херо и Леандър (обработван от Овидий, Вергилий, Х. Закс, К. Маро, Л. де Вега, Л. де Гонгора, Шилер, Грилпарцер и мн. др.). А като добавка по линията на териториалното съвпадение е спомената кула, построена „в царуването на Емануила Палеолога“. По законите на романтичната естетика (която проявява подчертан интерес към Изтока) духът на мястото определя сюжета.

Познатият мотив умело е свързан със страната на „наследниците на Мохамеда“. На сън благочестив султан разбира, че скоро ще му се роди дългоочакваното дете; но то трябва да бъде отгледано в уединение. Султанската дъщеря действително се оказва „чудо на природата“, мнозина се домогват до ръката ѝ. Сполучва младият персийски княз, подпомогнат от хитрия си наставник. Необичайна е развръзката — преоблеченият княз поднася на красавицата рядко

---

[12] Цариградски вестник, IV, № 154—157, 2—23 ян. 1854.
[13] Пак там, V, № 232—240, 9 юли — 3 септ. 1855.
[14] Пак там, III, № 314—341, 2 февр. — 10 август 1857.
[15] Български книжици, 1860, № 4.
[16] Пак там, 1859, № 2 и 3.
[17] Пак там, 1860, № 6 и 7.
[18] Пак там, 1860, № 14.
[19] Цариградски вестник, VIII, № 366—367, 15—22 февр. 1858.

цвете, но от кошницата изпълзява змия и я ухапва; младежът се наема да спаси султанската дъщеря при условие, че получи ръката ѝ. И когато като че ли всичко говори за традиционната сватба-финал, е въведено характерно изпадане от рамката — авторът се намесва: „И тъй заключението на тая повест е облечено в завеса, тайнствена и непроницаема за очите на чедата на земния прах: едни казват, че султанът стоял на думата си и сбрал любовниците чрез брак; а други, ревностни привърженици на предопределението, не вярват за оживяването на прекрасната Михар-Шихлих... А други, що са привикнали важното да обръщат в смях или шега — че сънят султанов е суха лъжа... Но както и да е било то, пак могуществото на любовта и добродетелта ще бъде винаги силна и властна."

Този финал може да бъде тълкуван по няколко начина: да се приеме като нерешителност да се отиде докрай в заменянето на чудото с ловкост; да се потърси началото на характерния за по-нови времена „отворен финал", като разколебаване на твърде елементарното внушение. При всички случаи обаче се забелязва дистанциране на разказвача от сюжета; по подобен начин е представена и любовта на красавицата, която дотогава е виждала само баща си и евнусите, които я пазят. По тази причина младежът веднага смущава мислите ѝ — „...и ако тос час не я развълнува любов, но то произвело нежно любопитство и тайно сърдечно сметение." Като че ли тук се открива нетипично за приказката психологизиране на повествованието, което е свързано и с известна ирония спрямо традиционните мотиви, сюжети, представи за любовта...

В още по-голяма степен сюжетът е производен от необичайната обстановка в разказа „Кандили"[20]. Тук пък турският сюжет достига до нас през Франция; повествованието съдържа три основни за един тип литература елементи — любов, ревност и смърт, които се откриват и в други произведения от това време („Местният управител на градът Галве", дори в „Глад на кораб" и пр.).

Друг тип отношение към темата за любовта се наблюдава в „Аделаида алпийската пастирка" (1857) от Жан Мармонтел, преведена в стихове от Кръстьо Пишурка. Добре познатият на възрожденската ни книжнина мотив за изгубеното дете заедно с класическия за литературата и особено за фолклора мотив за съпрузите, разделени от война, а също и любовта към непозната девойка се съчетава с трети вариант на отношенията деца — родители. Докато в началото семейните отношения изместват индивидуалната любов, а по-късно пък се превръщат в пречка пред осъществяването ѝ (нещо подобно се открива и в предисторията на сюжета в „Аделаида"), то сега същите елементи са използувани по нов начин. Родителите на младежа, маркизите Форнози, активно помагат да се осъществи жадуваният от сина им брак. Това положение като че ли напомня за традиционното народно разбиране, срещу което се противопоставят творбите от типа на „Стоян и Рада". Но сюжетът е леко изместен в по-друг план — Аделаида наистина е носителка на добродетелите, които традиционните родители ценят (тя е бедна, скромна, трудолюбива, умна и пр.), но и същевременно се отличава от тях — Аделаида е вдовица, тя е „жена с минало", сегашното ѝ социално положение съществено се различава от това на младия маркиз и пр. Появява се друг конфликт — Аделаида е изправена пред избора да остане вярна на обичания мъртъв съпруг или да се омъжи отново за любещия я младеж, към когото изпитва „сестрински" чувства.

Впрочем подобна дилема не е напълно непозната на преводната ни книжнина, в по-друг план тя е разработена в разказа на Пария от „Индийска хижа"[21] на Сен Пиер, а по-късно в шеговит план и в разказчето „Женско сърце", преведено от Рахил Душанова и публикувано в книгата „Зла жена, смешно представление в три

[20] Български книжици, 1859, № 13.
[21] Цариградски вестник, А, № 1—7, 17 септ. — 28 окт. 1850.

действия. Побългарил Д. Т. Душанов“ (1870), като използуваният тук мотив има интересна съдба в световната литература.

Любовната тема дава възможност да се изгради един интересен образ, непознат в дотогавашната ни възрожденска литература като цяло. Аделаида не е едноплановo очертана и поради различните роли, които съдбата ѝ налага: непокорна дъщеря, любеща съпруга, всеотдайна помощница на благодетелите си, свенлива селска девойка и пр. При нея образът на активно борещата се за своите права млада жена от типа на Хубава Драгана получава нов вариант, при който се акцентува върху душевните преживявания, върху строго индивидуалните и нееднакви реакции при сходни ситуации; активните действия са останали в предисторията, а в самия сюжет наред с психологизма се наблюдава връщане на ново ниво към прастарата схема, свързана с усилията да се заслужат чувствата на красавицата („Училище за децата“).

Не е много новото по отношение на любовната тема, което внася в българската литература „Сирота Цветана“ (1858) на Йоаким Груев. Стремежът да се изобразят душевните преживявания надхвърля познатото преди всичко с обвързването на чувствата и съпътствуващите ги природни явления; предходната книжнина до голяма степен е подготвила трагичната развръзка (самоубийството на героинята), нееднозначно назидателните внушения и пр. Категоричното ново тук е побългаряването, пренасянето в Търново и село А (Арбанаси) на събитията от повестта на руския писател Н. М. Карамзин „Бедная Лиза“. При това, оказва се, първата напълно побългарена творба е свързана с любовната тема, явлението се разгръща през следващото десетилетие и, особено с ранните си прояви, има връзка с първите оригинални повести, въпреки че тази връзка не трябва да се търси пряко и непосредствено. Като мотив и като идейни внушения „Сирота Цветана“ има своите аналогии както в по-ранната книжнина, така и при писатели като Ил. Блъсков, Ив. Вазов, дори К. Христов.

Прегледът на преводните произведения на любовна тема от времето на Кримската война и непосредствено след края ѝ може да остави читателя с впечатлението, че има отстъпление от забелязаното по-рано социално осмисляне на темата. Както свидетелствуват две произведения, появили се през 1860 г., подобен извод е неоснователен; друг е въпросът, че социалните мотиви добиват по-голяма конкретност и дори злободневност, но това е обща тенденция в българската книжнина от това време. За да се разкрият в пълнота особеностите в представянето на социалните мотиви в тези две произведения, те трябва да бъдат представени в контекст и по-детайлно.

Списваният от Драган Цанков вестник „България“, орган на проуниятски настроените среди, е изцяло потопен в проблемите на обществено-политическия живот и не отделя място на традиционните за времето книжовни рубрики. Малко неочаквано обаче той започва да публикува като подлистник на цялата последна страница роман — „Дълговете на сърцето от Август Макет“[22], който, след като излиза доста редовно няколко месеца, изведнъж прекъсва без видима причина и на неподходящо място. Преводачът не е установен, той е вероятно някой от близките сътрудници на вестника, може би Иван Ваклидов. Преводът, направен от оригинала, е точен и без много смислови грешки, но и без усет за стиловите особености.

Романът на съвременния френски писател Огюст Маке[23] е творба с напълно съвременен сюжет, пресъздаващ любовни взаимоотношения. „Дълговете на сърцето“ излиза непосредствено преди българския му превод — през 1857 г.,

---

[22] България, II, № 53—89, 23 март — 3/12 ноем. 1860.

[23] Огюст Маке (1813—1888) е известен повече като главния сътрудник на Александър Дюма-баща, който по-късно влиза в шумен конфликт с известния писател. Преподавател по история, Маке дружи с Жерар дьо Нервал и други романтици, споделя идеите им.

драматизиран е през 1869, т.е. поне според хронологията на създаването си е представителен за най-новото във френската литература, като подобна актуалност едва ли има прецедент във възрожденската ни литература. Не е много ясен мотивът, който определя избора на романа. Нормално е да се предполага при един вестник като „България“ някаква политическа причина, но може би тя се съдържа в непечатаната част на творбата, може би е свързана с героите — руснаци (по това време привържениците на унията срещат сериозна съпротива от страна на Русия), а и с историческите събития, които са фон на сюжета. Като третостепенен детайл се споменават боевете при Силистра, вероятно от времето на Кримската война (1853—1856), която има пряко отношение към интригата в творбата.

В печатаната част на романа сюжетът е съсредоточен върху любовните преживявания на младия Арман дьо Биерж. На места е въведена известна тайнственост, някои съвпадения и събития имат логично обяснение, за което читателите се досещат, но то не е разкрито, явно е запазено за края. „Баронката“ Шодрей (представена вероятно по недоразумение на преводача като „член на Института“ и на „сички европейски академии“) организира изключително изгоден за Арманд брак с Луциана — наследница на 4 милиона (тя пък е „адмиралка“, т.е. дъщеря на адмирал). Но младежът е увлечен от руската княгиня Калиста Новоричин. Избухва война, руснаците заминават, а Калиста тайно остава в околностите на Париж, където я посещава Арманд; но скоро и тя е принудена да замине. Арманд тъгува, воден от спомените си, той посещава къщата, в която е живяла Калиста. Оказва се, че сега тя е купена и изцяло обновена от Луциана, която му разкрива предишните брачни замисли и непресекналите си чувства. Постепенно отношенията между двамата се задълбочават, годежът между тях се подготвя. Тогава пристига писмо от Калиста, която моли Арманд да замине за Полша, за да вземе от някакъв конт писма, заплашващи да я компрометират. Тайно от годеницата си Арманд заминава... Читателите са лишени не само от последвалите перипетии, но и от развръзката.

С униятските идеи на вестник „България“ спори целият тогавашен печат. В полемиката се включва и редактираното по това време от Тодор Бурмов списание „Български книжици“, което от умерени позиции ратува за самостоятелна православна българска църква. Там едновременно с „Дълговете на сърцето“ е отпечатан простичкият „селски разказ“ „Любовниците на воденичерката“[24], преведен от Константин С. Загорский вероятно от гръцки.

В този разказ дядо Иван — „Константинов баща... един от най-добрите земеделци на село Б.“, иска да ожени сина си за воденичарката Роза — двадесетгодишна хубава и изпълнена с жизнелюбие вдовица. Тя е склонна да приеме, но младежът желае да учи живопис в Атина. Роза съветва бащата да се съгласи, според нея младежът скоро сам ще се върне. Константин е развълнуван от красотата на воденичарката, но не се отказва от намеренията си, които младата жена привидно одобрява. Атина обаче не му донася щастие, младежът вече мисли за връщане, когато получава писмо, в което воденичарката му съобщава, че ще се омъжи за баща му. Константин веднага се връща, опитва се да разубеди мнимите младоженци и „понеже всичко е вече готово“, предлага да замести жениха. Но Роза не иска мъж с черни дрехи, които биха се цапали от брашното, Константин ги захвърля и се отказва от младежките си увлечения.

В разказа се съдържа открито и съзнателно противопоставяне, дори пародиране на романтизма като житейска практика, светоглед, а и естетика. Романтизмът дори пряко е назован (не за първи път във възрожденската ни книжнина в подобен контекст и с подобно значение): облеченият в черно Константин е наречен „важен и

[24] Български книжици, 1860, № 5.

ужлътен като романтически герой". Романтизмът е представен като мода, близка до по-общите за възрожденците понятия „европаизъм" и „криворазбрана цивилизация", обсъждани и критикувани широко точно по това време. Той се възприема и като вариант на градската изтънченост и поквара, противопоставени на селската жизненост и трезвомислие.

Критиката на романтизма от позициите на здравия практичен „селски" разум се разгръща в няколко направления. На Константин с безпричинното му лошо настроение, наподобяващо мирова скръб, с желанието му да стане художник, да избяга от света, в който живее, са противопоставени дядо Иван и Роза — жизнени и трезвомислещи, доволни от съществуването и средата си. В края, не без хитрост, те постигат целта си, според автора правдата е на тяхна страна. Финалът също съдържа противопоставяне на романтичните модели, така както и невестата е различна по жизнен опит и социално положение от любимите на романтичните герои, като неочаквана близост може да се потърси с Аделаида, която и в български, и в европейски контекст може да се разглежда като представител на героите, непосредствено предхождащи романтизма.

Смисълът на противопоставянето в „Любовниците на воденичерката" се забелязва още по-отчетливо в представянето на любовта. Доколкото ги има, любовните чувства са изтласкани на по-заден план, героите не са изцяло обсебени от тях, не леят традиционните за епохата сълзи. Нищо в текста не ни кара да вярваме, че енергичната Роза е влюбена в Константин, за нея бракът е изгоден от материална гледна точка и представлява по-скоро изход от нежеланата вдовишка самота. Доколкото съществуват чувства у Константин, те не само не са подчертани, но и са нещо второстепенно за младежа, примесени са със засегнатото честолюбие, а и със зреещата у него идея, че Атина, живописта, черните дрехи и въобще романтичните изблици са се оказали младежки увлечения, които трябва да се изживеят, ако не и погрешен път, по който той користно е тласнат от друг герой, възползувал се от шедростта, с която младежът пилее бащиното богатство.

Може би все пак трябва да се подчертае, че противопоставянето е насочено не толкова към високите образци на романтизма, колкото към неговата карикатура, към епигоните, към представата за него у някои балкански книжовници, а също и към конкретната практика на сантиментално-романтичната книжнина по това време у нас и по-точно на Балканите, тъй като не могат да се открият конкретни образци, които да носят отхвърляните от разказа особености и идеи, с едно показателно изключение, за което ще стане дума. Що се отнася до преводната книжнина на любовна тема, белезите на романтизма, и то на едно доста ниско ниво, могат да се потърсят само в някои елементи от „Красавицата и Звяра" и други разкази от „Училище за децата", в „Любовник" и „Еничарете", а също и в творби като „Къз'кулеси" и „Кандили".

Впрочем *отсъствието на явленията, на които творбите се противопоставят, е характерна черта на преводната ни литература* от времето на интензивното „ускорено" развитие — то може да се открие при повестите на Сен Пиер, а и при други възрожденски преводи, конфронтиращи се в рамките на своята национална литература с някакви по-стари традиции. Това е и една от причините за специфичното „размито" присъствие на сантиментализма, а и на романтизма в българската книжнина — липсата на отхвърляните литературни явления лишава тези течения от необходимата опорна точка, от която да се оттласне развитието им.

В случая обаче се оказваме пред едно от малкото изключения. Докато предходната книжнина в общи линии не съдържа идеите, които „Любовниците на воденичерката" отхвърля, то аналогията с „Дълговете на сърцето" се забелязва лесно. Изходната ситуация — отхвърленото предложение за рационално обмислен брак, както и покъсното връщане към него, ролите на писмата и пр. са подобни. Коренно

противоположни са средствата, с които се разгръща сюжетът, а и идейните внушения. В единия случай Париж и дори Франция се оказват тесни за поривите на героите, в другия — селото е достатъчно широко, а Атина — твърде далечна. Противно на заглавието на френския роман, разказът ни убеждава, че има по-важни неща от емоционалните пристрастия и увлечения. Има основания да се предполага съзнателно търсена полемика между двете творби, нетипични като жанр за изданията, в които са отпечатани.

Появили се по време на най-разгорещените спорове около църковния въпрос в издания на две противопоставени групировки, „Дълговете на сърцето" и „Любовниците на воденичерката" на основата на сходни сюжетни мотиви пресъздават различна среда — френска и балканска, градска и селска, и предлагат противоположни решения, определени от противоположни морални системи, които имат както битов, така и литературен, а и социален смисъл. В контекста на българския обществен живот от 1860 г. те фактически спорят по принципния въпрос, дали българският народ трябва да се предпазва, или да се приобщава към европейската цивилизация. Защото така или иначе преведеният на български откъс от романа на Ог. Маке обективно представя на читателската публика непознати за нея бит и нрави, а също и морална система и естетика, които, без да са представени открито като образец, като модел, не са лишени от известна притегателна сила, срещу която вероятно обмислено се противопоставя разказът „Любовниците на воденичерката" и в трите възможни насоки. Пародирайки и дори окарикатурявайки „европаизма" и романтизма, той воюва за съхраняване на традиционните ценности и добродетели както в нравствен, така и в социален, а и в естетически план.

Любопитно е, че докато за времето на Паисий, а и по-късно, чак до комедията на Войников „Криворазбраната цивилизация", се свързва с гръкоманията, то в „Любовниците на воденичерката", обратно — в гръцката книжнина, дори в гръцкия бит и нравственост се търси противоотрова срещу пагубния „европаизъм".

Както се вижда, преводните творби на любовна тема от средата на XIX в. имат важно място в общото развитие на възрожденската литература. Чрез тях в повествователната книжнина масирано нахлуват *женските образи*, които по-рано са пренебрегвани или представяни доста стеснено; в средата на века обаче присъствието им е не само значително, то дори е по-богато на варианти, отколкото при мъжете, образува една доста разгърната и нюансирана система, която не се изчерпва с творбите на любовна тема, свой дял в нейното разнообразие имат и произведения като „Младата сибирянка" (1851), „Проказаний на градът Аост" (1853) на Ксавие дьо Местър, преведени съответно от Александър Екзарх и Ирина Попгеоргиева-Екзарх и пр.

Преводните творби на любовна тема дават възможност за изявата и разгръщането на българска почва на различни жанрови начала — нравоучителното и авантюрното повествование; те изиграват ключова роля във въвеждането на психологизъм, имат основно значение в изковаването на инструментариума за белетристично изразяване на социални идеи и пристрастия; по предпочитанията на книжовниците би могло да се съди за естетическите, мирогледните или народопсихологическите особености, характеризиращи българската литература както през конкретния етап, така и в по-широки граници. Показателни за теоретическото осмисляне на литературната еволюция са често срещаните връщания на ново ниво към вече познатото и пр. Всичко това естествено е само маркирано тук, разглежданият материал, а и цялата възрожденска литература съдържат по-богати възможности за изследване и осмисляне и те постепенно излизат на преден план в днешната литературноисторическа книжнина.

ВЕСТНИК „РАЗВИГОР“ В НАЦИОНАЛНАТА НИ КУЛТУРА

Елка Трайкова

Периодичният печат е сеизмограф на общественото развитие с неговите противоречия, възходи и кризи. Пъстротата на политическия живот у нас след Освобождението особено отчетливо се проявява чрез вестниците — отначало седмични, а откъм 90-те години и всекидневни. За малко повече от едно десетилетие българската журналистика натрупва достатъчно опит, проявяват се и значителен брой публицисти — кои надарени, кои самозвани, — развива се и печатарската база, за да може да възникне и всекидневният вестник, който през първото десетилетие на XX в. вече играе активна роля в политическите борби.

Литературният печат се развива с други темпове и макар да съществува успоредно с политическия, явно се подчинява на различни закономерности. Първото сериозно издание — списание „Наука“ (1881—1884), е смесено по своя характер, литературните материали са само част от неговия обхват. След това постепенно се изгражда обликът на литературното списание и през 90-те години се появяват няколко трайни издания, които си поставят за задача да направляват и тласкат напред литературното развитие, предлагат свои естетически и научни платформи. Литературният вестник обаче не се появява дълго време.

Всеки четвъртък ние разгръщаме страниците на „Литературен форум“ и тази привичка кара може би мнозина да мислят, че литературният вестник е отдавнашен спътник на културното всекидневие. По-възрастните с охота ще потвърдят — те помнят дългогодишния седмичник „Литературен глас“. А всъщност литературният вестник е съвсем млад, ако се погледне в историческо измерение: той възниква едва през 1921 г.

Неговият създател, професор Балабанов, има самочувствието, че е изобретил оригинално и непознато не само у нас, но и в чужбина издание. Дали това е така?

Поради различния смисъл, който се влага в думите „списание“ и „вестник“ в европейските езици, е трудно да се направи пълно и достоверно проучване за възникването на литературния вестник. Така например във Франция се прави разлика главно според периодичността на изданията, а не толкова по обем и форма. От тях особено разпространен е „седмичник“, но „литературен вестник“ като понятие няма. Доколкото бе възможно да се проучи, литературните седмичници възникват във Франция след Първата световна война, макар първият всекидневник да е основан в 1777 г.

От друга страна, съществуването на специализиран литературен вестник създава и определени финансови затруднения, тъй като не може да разчита на

подкрепа от политическа партия или от банка, нито от особени приходи от реклама поради своя ограничен тираж. Затова и досега в Германия и във Великобритания например предпочитат обемистите литературни приложения към политическите вестници. В духа на древната елинска традиция за неделимото единство на изкуствата и до днес в Гърция не съществува специализиран литературен вестник. Въпросите на поезията, прозата и критиката се разглеждат в контекста на съвременните общокултурни проблеми. След Втората световна война в Италия и Швеция се издават специални вестници за поезия. Но названието „вестник" не бива да заблуждава. Тези листове са проектирани като месечни издания и се появяват всъщност едва няколко пъти в годината.

Съветските справочници информират за създаването на литературен вестник точно сто години преди основаването на „Развигор" — в 1821 г. Изданието се наричало „Рецензент" и е, съдържало литературнокритични материали и библиографски очерци. От кратките сведения се подразбира, че „Рецензент" е по-скоро информативно-библиографски вестник, който публикува и художествени произведения; а добре известният у нас „Литературная газета" е създаден в 1929 г.

Дълготрайността на литературните седмичници в социалистическите страни през последните десетилетия се дължи на щедрата подкрепа на държавата и на материално осигурените творчески съюзи.

По всичко изглежда, че професор Балабанов е имал основание да се гордее със своя „Развигор" — не само като ново начинание, но и поради умението да поддържа издаването му без друга финансова опора освен читателската. Издаването на литературен вестник у нас е интересен момент в историята както на нашия, така и на европейския периодичен печат. „Развигор" се появява като продължение на създадените вече традиции в българската журналистика.

Още във възрожденския печат „се търси връзката с художествената литература. Той (възрожденският печат — б. а., Е. Т.) пръв популяризира големите чужди автори, приучва към литературен вкус; на неговите страници се развива литературната критика."[1]

В Ботевите, Каравеловите и Славейковите вестници се публикуват стихове, фейлетони, разкази, статии за езика и книжовността, но те нямат самостоятелно място и функция. Литературните материали са подчинени на националноосвободителните борби. Тяхната цел е да повдигат националното самочувствие на поробения род, да призовават към борба, да осмиват и изобличават.

В първите години след Освобождението се създават благоприятни обществени, политически и културни условия за развитието на литературната периодика. Първото значително средище, където тя се разгръща, е Пловдив. Христо Г. Данов основава политическия вестник „Марица" (1878—1885), който проявява интерес към история, литература, езикова практика, мемоаристика, народоведение, просветно дело и до известна степен дава основополагащи стимули в период, когато не само че няма специализирани издания, но и всички тези зони на културата са в зачатък.

Другият голям пловдивски вестник — „Народний глас" (1879—1885), чиито редактори са Вазов и К. Величков, също поддържа литературен подлистинк, в който двамата писатели налагат своя стил.

И първият всекидневник у нас — „Балканска зора" (1890—1894, 1900) на Харитон и Никола Генадиеви, има постоянен интерес към поезията и прозата.

Но поместените стихове, фейлетони, оригинални и преводни разкази, спомени или критични статии в литературните подлистници на тези политически вестници са предназначени по-скоро за привличане вниманието на масовия читател, а не с цел системно проследяване на литературния процес. Такъв постоянен и задълбочен

---

[1] Боршуков, Г. История на българската журналистика. С., 1974, с. 405.

интерес проявява вестник „Мир“ (1894—1944) през дълголетното си съществуване. Дори през 20-те и 30-те години на XX в., когато се създават специализирани литературни вестници, той продължава да поддържа богата и разнообразна литературна страница. Проблемите на художествената литература се обсъждат и в други периодични издания. Вестник „Малък дневник“ например редовно издава литературни приложения, а „Пряпорец“ постоянно отделя място на отзиви за новоизлезли книги, за театрални постановки или обзорни критически прегледи. През 30-те и 40-те години литературно-културни страници поддържат вестниците „Зора“, „Заря“, „Дъга“ и др., но това е вече след появата на „Развигор“.

В „Работнически вестник“ се утвърждават позициите на пролетарската литераура и критика. През 1929 г. се създава и литературен седмичник — РЛФ (1929—1934).

Особено явление са хумористичните издания, които са на границата на политическите и литературните вестници. Но не тези заченки довеждат до идеята за създаване на специализиран литературен вестник. Появата на „Развигор“ идва като резултат от множество фактори. Натрупаният редакторски опит на Балабанов от „Българан“ и „Време“, неговото сътрудничество в тях е необходима школа за съчетаването на литературните проблеми с обществените, политическите и общокултурните събития — така, че да се създаде една цялостна представа за художествения процес с неговата динамика и обусловеност от изискванията на времето.

Макар и дело на Балабанов, първият литературен вестник у нас идва, от една страна, като естествено продължение на утвърдената вече тенденция в периодичния ни печат към оформяне на литературни приложения и подлистници, а, от друга, е предизвикан от културната атмосфера у нас в началото на 20-те години. Социологическата роля на литературата се е повишила значително. Тогава са налице условията не само за появата на „Развигор“, но и за неговото утвърждаване и популярност — има оформени значителни литературни сили, една може би немногобройна, но образована и любознателна интелигенция, просветена читателска публика. Кипи оживен и богат културен живот, който поражда необходимостта да бъде отразяван и коментиран постоянно и без отлагане. Налице е и демократичният политически режим на БЗНС, позволяващ съществуването на издание, което иска да бъде свободна трибуна на мисълта, мненията и разбиранията на интелектуалците. И при съществуването на всички тези условия е нужна една ярка и оригинална личност, за да постави началото на новото дело. Тя трябва да притежава и организаторски способности, за да го утвърди, като обедини около себе си интересни сътрудници, да притежава широка култура, за да направи новото издание търсено и нужно на читателите.

Влизал в много спорове, живял винаги неспокойно, обръщал неведнъж общественото мнение срещу себе си, професор Александър Балабанов е свикнал и да греши, и да бъде руган, и да се връща назад. Затова той не се страхува да експериментира и да шокира още веднъж културния свят, като създава „Развигор“: „Исках да направя нещо ново, съвсем наше, не по терка на чуждите култури, а нещо съвсем наше и за нас. Защо да има само политически и не знам какви си вестници, а да няма ни един литературен? Под „литература“ аз разбирам, разбирах и тогава всичките изкуства.“[2]

Твърде примамливо и доста рисковано начинание. Нека не забравяме, че в началото на XX в. читателската публика не е вече безименна и доверчива маса, а активен фактор, който одобрява, критикува и в крайна сметка решава съдбата на не едно периодично издание. Нейните критерии са високи, изискванията ѝ — големи, а

[2] Балабанов, А. Развигора. — Годишник на ББИ, 1, 1948, с. 23.

оценките — доста скептични. И така в началото на 1921 г. се появява нещо ново и любопитно — първият брой на „Развигор", който „не иска да бъде списание нито по форма, нито по смисъл като предишните, а само един *свободен лист* на българската мисъл"[3].

Нищо повече не обещават на своите читатели редакторите А. Балабанов и Елин Пелин и техните млади, никому неизвестни сътрудници — Тодор Тодоров (Боров) и Димитър Митов.

Самочувствието на вестника е вложено в неговото име — странно, непривично, но привличащо с асоциацията за пролет, за нов живот, за живителни сили. „Иде един благ вятър. Духа ден и нощ, ще духа неделя-две... Той ще отиде при всяка пъпка, ще ѝ шъпне да се развие, да се разгори, да се покаже и да не се бои вече от мразове. И пъпките ще усетят милувките му, по нежния му шепот, че е дошъл той — той, *Развигорът*."[4] Това е и амбицията на създателя на вестника — да раздвижи духовния живот у нас, да създаде условия за бързо и остро откликване на културните събития у нас и в чужбина. Балабанов живее с тревогите и проблемите на своето време. Той много добре е уловил необходимостта от издание, което да отговаря на ускорения ритъм на следвоенните години.

Първата световна война разколебава общоприетите стойности, разбърква установения ред, предизвиква болезнена нужда от преоценка на „света от вчера", за да може да се приеме новото, все още кипящо, разтърсвано от революционни трусове време. Двадесетте години на XX в. са едни от най-интересните и драматични периоди на прелом в идейните, естетическите, социалните и нравствените позиции на интелектуалците от цял свят. Октомврийската революция възвестява създаването на нов тип държава, в която се прилагат идеите на комунизма. В науката се рушат традиционните схеми, отричат се „абсолютните" истини, откриват се нови простори пред човешката мисъл. Във физиката идеите на Айнщайн извършват преврат. В лингвистиката също стават бурни преобразувания. В литературознанието съветските учени, групирани в ОПОЯЗ, търсят сближение с точните науки.

Събитията, разтърсващи света, проникват и в нашата изолирана и разграбена след трите поредни войни, объркана и покрусена след двете национални катастрофи страна. Българската интелигенция преживява дълбоко както крушението на националните идеали, така и увлечението си по великобългарския шовинизъм. След периода на патриотарско стихоплетство, на военни разкази и очерци по поръчка, след убийствената пустота на щабното ежедневие българският писател с изострени сетива улавя всеки модерен полъх, всяко авангардно течение, увлича се по Фройд и Шпенглер, тръгва по следите на „изгубеното време", за да търси своето място във все още объркания, но жаден за промяна културен живот.

Същността на това сложно, преломно време най-добре се улавя в периодичния печат. По страниците на новосъздадените или подновените издания могат да се проследят процесите на търсене и колебания, на преосмисляне на преживяното, на бурно втурване към новото и на незабележимо отмиране на явления, на шумно отричане на всичко, което е било, в името на това, което ще бъде. Многобройните издания дори само с факта на своето съществуване през този период на разруха, епидемии и глад показват неутолимия стремеж на човешкия дух към обществени прояви, жажда за близост и лична изява.

Оскъдицата, липсата на хартия и средства, всеобщата несигурност не са пречка на стремежа към духовно извисяване, не могат да потиснат една нова, ненаситна виталност, не погубват реализацията на замисли и идеи. В хаоса на все още кипящото време се преплитат традицията и модернизмът, неминуемо се смесват националната ни самобитност и европейските авангардни течения. Всичко това

---

[3] Балабанов, А. Нашите задачи. — Развигор, 1, № 1, 6 ян. 1921.
[4] Пак там.

определя колоритния и пъстролик характер на периодичния печат. Наред с мимолетните издания, плод на нечия амбиция и отминали с нея, заедно с неоставилите значителна диря в литературната история се създават едни от най-интересните списания и вестници, без които картината на културния живот през 20-те години би била недовършена и бедна.

През 1919 г. у нас създава свой орган нашумелият вече експресионизъм. „Везни" носи в себе си примамливата сила на новото и непознато течение с неговия накъсан, задъхан стил и амбицията да бъде нещо невиждано с външния си вид и шокиращо — с безапелационното отричане на всичко дотогавашно и реалистично.

В същата година се създава първото специализирано литературно издание на комунистическата партия. „Червен смях" идва да затвърди позициите на пролетарското изкуство, открива на читателите таланта на Смирненски и подготвя за новата вълна в революционната поезия.

През 1922 г. късният символизъм групира силите си в „Хиперион" и намира своя верен критик в лицето на Иван Радославов.

Със смъртта на д-р Кръстев си отива и последният от четворката „Мисъл". Въпреки че списанието изгасва безшумно през 1907 г. и неговото спиране почти не се отбелязва, през десетилетието, през което то липсва, все по-осезаемо се чувствува необходимостта от запълване на някаква празнина в литературната периодика. В годините след войните, когато стремежът към духовна обнова не е само устрем напред, но и преосмисляне на миналото и възраждане на традициите, някогашните сътрудници на „Мисъл", у които е жив не само споменът за списанието, но и преклонението пред Пенчо Славейков, предаността към Яворов и чувството за дълг към д-р Кръстев, решават да създадат списание, което да отстоява истинската, талантливата (според тях) българска литература. Така през 1920 г. луксозни покани обявяват създаването на „Златорог" с редактор Владимир Василев.

С излизането на първия брой на списанието Балабанов разбира, че в българската литература се създава нова, силна групировка, в която той не може да намери място. Както поради усложнените лични взаимоотношения, така и защото не приема естетическите и културните позиции на новото списание. С вярното си чувство за ориентация професорът ясно предвижда бъдещата си изолация, ако не побърза да укрепи позициите си не чрез създаване на група или школа (това той ненавижда), а с организирането на свой печатен орган, който ще го направи независим, ще му даде възможност не само свободно да изказва мненията и оценките си, но и да влияе на културния живот у нас. В новото време, което неминуемо налага своите промени и насоки, Балабанов иска да намери такова място, че да бъде не само популярен, но и незаменим като критик и публицист, който провокира и определя общественото мнение. С такива амбиции замисля „Развигор".

Чрез литературния вестник той отговаря както на съвременните изисквания, така и на своя променлив и неспокоен темперамент. Бихме могли да твърдим, че само човек като него с всестранни интереси, огромна ерудиция, с остър усет за актуалното и задълбочени познания за миналото, само човек, който не се страхува да атакува, да спори, да казва свободно мнението си и да го отстоява, може да осъществи това издание. В по-късните си спомени за създаването на „Развигор" Балабанов споделя своите колебания и съмнения: „Главното е, че не бях сигурен дали ще имам сили да се жертвам за такава несигурна и небивала работа. Но нали трябва някой да почне!"[5]

И той започва така стихийно и неорганизирано, както е присъщо само на него. Вестникът няма осигурена печатница, издател, редакция, има само ентусиазма на „двама-трима младежи и на един още по-младеж професор"[6]. Тъй като нашите

[5] Балабанов, А. Развигора. — Годишник на ББИ, с. 24.
[6] Пак там.

съвременни представи не допускат издаването на вестник да бъде дело, в което случайността има решаващо значение: както за началото, така и за успеха, нека дадем думата на редактора и на един от неговите помощници. Балабанов разказва: „С молби и увещания намерихме една печатница да ни приюти. Именно печатница „Просвещение" на ул. „Левски" 16, срещу общината. Свряхме се в един таван. Там ходехме само наведени. Но от време на време се чуе някое „Ох!" — Тодор си чукнал главата в тавана. Нека, отговарях като ехо, да се свестяваме..."[7]

Т. Боров допълва: „В края на декември (1920 г.) Балабанов се свърза с един човек — Спас Икономов — бивш журналист, сега айляк, който му казваше: „Бе Балабанов, тая работа не е трудна, ето „Куриер" (тя бе мощна икономическа организация, която се занимаваше с разпространението на вестниците и която можеше да потвърди или да провали едно издание тогава), ще намерим от някъде хартия, ще направим вестника и вестникарчетата ще го продадат." На думи лесно, но как да се направи? И като че ли да закръгли нашето лекомислие, той взе за администратор един загубен човек, днес напълно забравен — Теню Радев — Чайкин."[8]

И така в една схлупена стаичка професорът по класическа литература, страстно увлечен от своята идея, тактично удържан и мъдро подкрепян от неразделния си приятел Елин Пелин и двама млади помощници, влюбени във вестника и в неговите редактори, поставят началото на литературния вестник.

„Развигор" предизвиква сензация. Първият брой се печата и препечатва три пъти и светкавично се разпродава. „Ефектът беше поразителен" — спомня си Т. Боров. Вестникът намира своите читатели, а заедно с тях и своя издател: нещо изключително важно при неуредиците, неустановеността, дори хаоса, които царят при списването му. Най-авторитетното тогава издателство на А. Паскалев поема „Развигор", от бр. 6 и с това, макар и временно, го осигурява финансово.

А сега нека потърсим причината за шумния успех на вестника. Редакторският опит, който Балабанов вече има, е показал, че за да предизвика интереса на широката читателска публика, едно издание трябва да прави впечатление с имената на видни сътрудници. Близката дружба на професора с Елин Пелин не е единствената причина, поради която той да настоява писателят да бъде не само редактор на „Развигор", но и да печата във всеки негов брой. До 1921 г. Балабанов е известен преди всичко като външност и поведение, като герой на карикатури и анекдоти, като любим професор на студентите и подбудител на не една тяхна инициатива. Но неговият културен престиж и популярността му се определят преди всичко от превода на „Фауст" и на произведения от старогръцката литература. Въпреки че е на „жизненото поприще в средата", той все още не се е проявил в пълна степен като темпераментен публицист с оригинален стил, като далновиден критик — откривател, като опакомислещ човек.

Натрупаните през тези години знания, опит и амбиции се превръщат в духовна сила, която намира своето осъществяване чрез „Развигор". Но за съществуването на вестника е необходима моралната подкрепа на утвърдения писател, на представителя на голямата литература — Елин Пелин. Той придава тежест и авторитет на изданието и твърде често предпазва буйния му редактор от залитания и грешки. От друга страна, Балабанов е загрижен, че неговият неразделен приятел и най-талантлив писател (според него) от години се проявява само като автор на учебници по Закон Божи и на читанки за отделенията, и иска чрез „Развигор" да го включи в динамичния обществен и културен живот, да го предизвика да реагира на събитията, да го изведе от изолацията му и да го подтикне отново към работа. Трябва да

[7] Пак там.
[8] Боров, Т. Разговор на 2. 12. 1983 г., Бояна.

признаем, че професорът до голяма степен успява — естествено без да изпадаме в наивната заблуда, че това е само негова заслуга.

Литературният вестник прекъсва мълчанието и на талантливия публицист Йосиф Хербст и става причина за създаването на единствената му отпечатана приживе книга — „Вчера, днес, утре". Тя е замисляна дълго, но се ражда на страниците на „Развигор", който неминуемо налага своя отпечатък, ако не в стила на Хербст, неповторим и неповторен в българската журналистика, то в избора на някои от темите за неговите интересни, остроумни и точни размисли, коментари и наблюдения.

В „Развигор" започва творческата съдба на никому неизвестните дотогава студенти Т. Боров и Д. Б. Митов, по-късно видни фигури в нашия културен живот. С дългогодишното издаване на „Литературен глас" Д. Б. Митов продължава вложените в първия литературен вестник идеи. С неуморната си работа като публицист, библиограф, редактор и с непрекъснато напомняне на позабравеното дело на Балабанов Тодор Боров и до днес остава верен на „Развигор".

Сътрудничеството на Л. Стоянов също е важен момент в историята на вестника — не само защото предизвиква един от най-ожесточените моменти в полемиката между непримиримите опоненти „Златорог" и „Развигор", но и защото във вестника се публикуват неговите „Литературни писма", в които той поставя своите високи изисквания към мисията на писателя за създаване на идейно и реалистично изкуство.

Наред с това „Развигор" разпалва един твърде буен и недостоен скандал, който довежда до дългогодишната доброволна емиграция на Кирил Христов. Използувал подходящия политически, културен и психологически момент, Балабанов предизвиква остро отричане на всичко, създадено от поета.

Иван Вазов, който посреща с радост създаването на „чудото" — литературния вестник, — активно участвува в него до последните дни от живота си.

Статиите на М. Арнаудов, Димо Кьорчев, на Ив. Камбуров, Стефан Б. Митов и Ал. Божинов дооформят богатото съдържание на вестника и го правят интересен и достоверен източник на познания за 20-те години.

За да бъде винаги актуален, да задоволява променящите се вкусове на своите читатели в седемгодишната история на своето съществуване, „Развигор" неведнъж променя облика си, претърпява редица метаморфози. С течение на времето вестникът се оттласква от първоначалното си предназначение да се противопостави на обединената около „Златорог" естетическа група. Постепенно той се превръща в необходим и незаменим стимулатор на литературния процес, защото в този етап от своето съществуване българската литература има остра нужда да бъде обсъждана всяка творческа проява, всяко произведение — не само в затворения кръг от ценители, но и с масовия читател. Времето изисква да се търсят измеренията не само в обобщените теоретични изследвания, каквито предлагат списанията, но и в конкретните материали — злободневни статии, рецензии, бележки, характерни за вестника. Затова, ако искаме да проследим литературния процес в неговата дълбочина, трябва да се обърнем към литературните списания; но ако трябва да обхванем неговата многолика същност и пряка обусловеност от обществените и политическите събития, е нужен литературният вестник. Тази съществена разлика се отразява и върху споровете, в които влиза „Развигор" с „Везни", „Златорог", „Нов път". Колкото и различни да са тези полемики и като повод — идеен или естетически, — и като форма и продължителност, те се превръщат в една характерна багра на литературните взаимоотношения и с нея допълват картината на духовния живот през 20-те години в социологически и културологичен план. В този смисъл отделните прояви (понякога напълно субективни и не съвсем етични) имат силата на обобщения, в които под външните обвинения се крият важни различия както за съвременните тогава форми на литературния процес, така и за бъдещото му

развитие. В тези спорове „Развигор“ се явява като продължител на създадените вече традиции в българската поезия, проза, критика, театър и изобразителни изкуства, но без да се опитва да ги затвори в определени рамки, а, напротив, стимулира тяхното обогатяване с новите идеи и търсения на времето. Така, от една страна, вестникът се предпазва от закостенялост и изостаналост, а, от друга, без да се увлича от мимолетни моди или преходни школи, създава условия за приемане на ценното, на необходимото за движението напред, което носят в себе си авангардните течения.

Създателите на вестника постигат това, като обхващат пъстротата на своето време, без да стесняват кръга от теми, които обсъждат със своите читатели, без дори да се обвързват с определени политически разбирания. В „Развигор“ те и неговите сътрудници пишат за това, което ги вълнува, което е актуално и интересно. Почти всички проблеми, които стоят пред българската интелигенция в началото на 20-те години, се обсъждат на страниците на литературния вестник. Неговата позиция е най-вече острокритична и полемична.

„Развигор“ се опитва да дава обективна преценка на търсенията и стремежите на своето кръстопътно време, да обяснява с факти от миналото своята съвременност и от тези позиции да одобрява или разобличава. Много често по страниците на вестника се обсъждат униженията, на които са подложени интелектуалците, незачитането на тяхното дело и презрението на държавата към труда им. „Развигор“ е безкомпромисен в обвиненията си и безпощаден в разобличенията на културната политика тогава. За редакторите „държавата ни се е обърнала в едно адвокатско и банкерско учреждение“, което се управлява от „безнадеждната суровост, грубост и озверяване на някои от влиятелните наши кръгове“[9].

Срещу тази атмосфера на неразбиране и незаинтересованост, която насърчава угодничеството, инертността и бездарността, литературният вестник протестира неведнъж. Въпреки верните обобщения и точните наблюдения „Развигор“ не посочва изход, не търси радикална промяна в обществения ред, защото се опитва да остане извън политическия живот в първите две годишнини от своето съществуване. Мисията на литературния вестник тогава редакторите виждат в това той да издига интелектуалното ниво на своите читатели, да провежда един постоянен разговор с тях, да възпитава по-високи изисквания при възприемането на литературата и изкуствата, да предизвиква общественото мнение с критични и актуални материали. Те искат вестникът да се чака и търси, да бъде необходим на интелигенцията и така да си извоюва трайно място в културния живот.

През първите си годишнини „Развигор“ достойно изпълнява своята амбициозна задача. Той се превръща във вестник, който не само дава богата информация, но преди всичко анализира явленията, обсъжда с читателите важни проблеми на съвременността, атакува своите опоненти, изказва категорични мнения за обществени и културни събития, критикува и утвърждава автори и произведения. Това го прави популярен и „много скоро този седмичник стана най-любим, най-търсен от всичко младо, от всичко живо, жадно за новото“[10] — спомня си Петър Нейков, а Христо Радевски допълва: „Вестникът беше интересен, темпераментен. Винаги се докосваше до интересите на поне част от читателите.“[11]

Съвременниците обаче не само са обичали „Развигор“, но и често са го критикували за идейните му и естетически позиции, обвинявали са го, че се е превърнал в лична трибуна на Балабанов и неговите най-близки сътрудници. Разбира се, редакторите не са били безпристрастни наблюдатели и безстрастни автори. Напротив — много често те налагат своите мнения и субективните си разби-

---

[9] Балабанов, А. Държавници и поети. — Развигор, 2, № 67, 21 май 1922.

[10] Балабанов и С. Радев в спомените на съвременниците си. С., 1986, с. 13. Спомен на П. Нейков.

[11] Пак там, с. 213. Спомен на Хр. Радевски.

рания. В най-голяма степен това важи за Балабанов. Неговата личност доминира във всеки брой, в оформянето на който той участвува. Неговият темперамент, неговите пристрастия, увлечения и грешки, свободомислието му и своеобразните понякога мнения оформят стила на „Развигор“ в годините, когато той е негов редактор. Затова е невъзможно да отделим вестника от неговия създател, те взаимно се допълват и обясняват. В същото време „Развигор“ е част от културния живот и неминуемо се подчинява на неговите изисквания и нужди, а не само на амбицията на своя редактор. Така че и вестникът влияе на професора.

Амбицията на Балабанов при създаването на „Развигор“ е много по-висока от това да направи тясно специализирано литературно издание. Вестникът се стреми да търси свои измерения не само за литературните явления, но и за театъра, музиката, изобразителните изкуства, защото затварянето му единствено в областта на литературата би го изолирало от обществения живот, а и от широката публика. С богатото си съдържание, с многостранната информация, която дава на своите читатели, „Развигор“ на практика се превръща в първия общокултурен вестник у нас.

В първите следвоенни години, когато интелектуалците са жадни за изява, е нужно издание като „Развигор“, което да поставя проблеми, да отрича и да се самокритикува, без страх да влиза в полемики по актуални въпроси на литературата и изкуството. Критичен към конкретните слабости, аналитичен по отношение на причините — такъв тон на обсъждане въвежда Балабанов в „Развигор“. Една от предпочитаните теми е театърът. Почти няма брой, в който да не се обсъждат „театралните тревоги“ на времето.

При едно изследване на историята на нашия театър в периодичния печат чрез „Развигор“ могат да се установят неговите несполуки и успехи през 20-те години. Най-ценното тук не са професионалните анализи, които се правят на определени постановки, а това, че тези въпроси се разглеждат на фона на обществения и културния живот.

На страниците на вестника се води постоянен разговор за музиката, дава се подробна информация за проблемите на музикалния живот. Но тази рубрика е доста едностранна и монотонна, защото се води най-често от Ив. Камбуров, и има стойност само като допълнение на широкия кръг от въпроси, които се разглеждат в „Развигор“.

Интелигенцията чувствува литературния вестник като свой печатен орган, в който може свободно да изкаже мненията си за това, което я интересува, възхищава или възмущава. Редакторите не налагат ограничения върху темите, не държат на строго определен кръг от сътрудници. Затова до рецензиите на професионални критици намират място писма от читатели, мнения на любители на изкуството.

В този смисъл е интересно да се проследи отношението на „Развигор“ към изобразителното изкуство. Без да си поставя за цел да следи редовно всички прояви в тази област, във вестника могат да се прочетат коментари на изложби с ярко лично отношение, да се видят репродукции на известни картини, намират място и статии по наболели въпроси.

Представяйки на своите читатели изложбите на предпочитани от редакторите български художници, запознавайки ги с творчеството на европейските майстори от миналото и съвременността, „Развигор“ дооформя своя облик на общокултурно издание с богата и навременна информация. Но не само това е характерно в случая. В областта на изобразителното изкуство най-ярко проличава доближаването на изданието до модерните течения и търсения на 20-те години. Докато в областта на литературата и театъра позициите на „Развигор“ са много по-консервативни, в областта на изобразителното изкуство се оформя предпочитание към творците, които обогатяват традицията със средствата на модернизма.

Една от най-често коментираните и полемични теми в „Развигор“ е българският език и правопис. Езикът с неговите проблеми, красота и сила вълнуват Балабанов цял живот. Той полемизира, защитава, обвинява всички, които си позволяват да го деформират с декрети или закони, да го осакатяват според личните си мнения, да му отнемат правото естествено да се развива и променя. Надарен с тънък усет за словото, професорът показва, че езикът ни може да предаде и най-тънките нюанси на мисълта, и най-деликатните преживявания, да изрази и най-сложните съждения.

Спазвайки принципа си да толерира всяко чуждо мнение, Балабанов помества в „Развигор“ статии на езиковеди, в които аргументирано се обосновава правописната реформа на Омарчевски, която той не само не одобрява, но смята за ненужна и вредна. Във вестника намират място писма на читатели, които изказват мнения по този болезнен тогава въпрос и предлагат свои варианти за промени в правописа. Това е един характерен пример за стила на диалог, който „Развигор“ въвежда. Диалог между читателите и специалистите в различни области на науката и изкуството. Това е полезно не само за интелектуалците, които имат възможност да проверят своите становища сред по-широк кръг, но и за издигане културното равнище на интелигенцията чрез правото ѝ активно да се включва и да влияе при решаването на важни въпроси.

Популярността на „Развигор“ през годините е различна, интересът към него се променя, защото той не всякога отстоява високите изисквания, които поставя в началото на своя път. Често остава извън наситеното с драматични събития и революционни промени време. Но като цяло първият литературен вестник у нас е издание с ярко изразен и колоритен облик.

Измеренията на „Развигор“ трябва да търсим в културната атмосфера на 20-те години, а значението му — преди всичко като основоположник на една изключително плодотворна линия в периодичния печат. С всички свои предимства и недостатъци „Развигор“ проправя пътя на една поредица от литературни вестници, без които биха били непълни както литературният живот, така и националната ни култура.

Борбата на „Развигор“ срещу „застоя и рутината, духа на критицизъм и полемизъм“[12] са продължени в по-голяма или по-малка степен и от неговите наследници, а това е нужно, за да има развитие и творческо усъвършенстване. Отговорната задача, която си поставя Балабанов — неговият вестник да раздвижва духовния живот, като провокира, а понякога и шокира общественото мнение и с това да буди размисъл и да предизвиква спорове, се осъществява не само когато вестникът излиза, но и в годините, когато той е спрян от неговите последователи. Колкото и различни да са те и като естетически позиции, и като идейна насоченост, във всеки от тях има нещо от стила и характера на „Развигор“. Затова връщането към първия литературен вестник, неговото опознаване и анализиране е необходимо не само с информативна или познавателна цел, а и като важен етап в историята на периодичния ни печат, на литературата и културата.

[12] Богданов, И. Българската литературна периодика. С., 1972, с. 161.

ЛИТЕРАТУРЕН ЖИВОТ И ЛИТЕРАТУРНИ ПРОЦЕСИ В ПЕЧАТА ПРЕЗ ВОЙНИТЕ (1912—1918)

Пенка Ватова

По изблик на национална енергия в новата ни история Балканската война може да се сравнява само с Априлското въстание. Тази енергия е натрупвана в бързото следосвобожденско развитие на страната, но и в неколкодесетилетното подчинение на унизителните решения на Берлинския конгрес. Такъв взрив на физически и морални сили, такова единение могат да бъдат вдъхновени само от върховна патриотична цел като освобождаването на съотечествениците от гнета на робството и обединението на разпокъсаната родина.

Балканската война слага началото на важни промени в политическия, обществения и културния живот на България през второто десетилетие на XX в. Войните създават нова, особена обществено-политическа и културна ситуация. Настъпва време на изпитание не само в политическо отношение.

В историята на българската следосвобожденска литература обикновено се говори за литература до войните (до Първата световна война) и литература след войните. Но какво място заема в нея второто десетилетие на века, какви процеси се извършват в литературата ни през тези години, в какво се състои неговата „водоразделност", как се свързва то с предходните и следващите десетилетия — ето въпросите, които налагат необходимостта да се характеризира литературният живот по това време.

Анализиран във всичките му проявления, характеризиран чрез цялото многообразие на литературните процеси, литературният живот през военните години би заел немалко страници в културната ни история. Ето защо тук ще изложим само някои най-общи наблюдения върху него, и то така, както той е отразен на страниците на литературната и обществената периодика от онова време[1].

---

[1] Литературният живот по време на войните в една или друга степен е осветлен в книгите: „Ляво поколение" (1934) на Иван Мешеков, „Едно необикновено приятелство" (1967) и „Николай Лилиев всред своите приятели" (1971) на Георги Константинов, „Страници из историята на българската литература" (т. 2, 3; 1971, 1973) на Георги Цанев, „Българската журналистика1903—1917" (1981) и „Българската журналистика 1917—1923" (1986) на Владимир Топенчаров и др.; в студията на Вихрен Чернокожев за в. „Военни известия" (Периодика и литература, т. 1, 1985), а така също и в историите на българската литература на Иван Радославов (1936), Малчо Николов (1941), Георги Константинов (1943), Иван Богданов (1970), в академичната „История на българската литература" (т. 3, 1970), в „Панорама на българската литература" (т. 1, 1977) на Пантелей Зарев.

Единственият досегашен опит за цялостно разглеждане на литературния живот през войните принадлежи на Пеньо Русев — студията „Българската литература през годините 1912—1918" (Годишник на ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов" за 1959 г.).

Балканската, Междусъюзническата и Първата световна война предизвикват огромно разместване на пластовете не само в обществено-политическия и стопанския, но и в културния живот на България. Те неизбежно се отразяват и върху литературата, като слагат своя отпечатък върху съдбата на творците, променят естетическия статут на литературните направления, „пренареждат" литературните жанрове.

С обявяването на мобилизацията през есента на 1912 г. културният живот в страната секва за няколко месеца. „Кризата" е оправдана. Цялата интелигенция — писатели, поети, артисти, художници, музиканти, учени, журналисти — заминава на фронта. Забравени са споровете, забравени са кабинетите, сцените, артистичните и литературните столични кафенета. Прекъсват съществуването си периодичните издания, главно списанията. За някои от тях навечерието на войната е последното животворно време. Гордостта на столицата — Народният театър — за първи път в своето кратко съществуване пропуска театрален сезон. Книгоиздаването замира. Продължава да живее само обществено-политическата преса. Тя единствена прави опит да запълни огромната празнина в културния живот. На нейните страници се пренася литературният живот.

Литературата, която се създава през двете балкански войни, е също така оскъдна. Като нейни основни стълбове по това време остават Иван Вазов и Кирил Христов. Със стихотворенията, които печатат във в. „Мир", те неуморно следят победните стъпки на българската армия, участвуват в бойния кипеж, завладял фронта и тила, яростно осъждат „измяната" на съюзниците, призовават историческата справедливост.

Трагичният завършек на Междусъюзническата война обаче, вместо да трансформира политическата и материалната криза в духовна, довежда до един небивал глад за култура. Веднага след войната издатели, редактори и сътрудници мобилизират наново своите сили и въпреки материалната разруха заработват с удвоена енергия на издателското поле. Започват да излизат списания — стари и нови, обществено-политически и литературни. Увеличава се броят на вестниците.

През есента на 1913 и през 1914 г. се появяват над десет списания, които отразяват културния живот в страната. Пет от тях са за литература и изкуство: „Листопад" (1913—1914, 1919—1935), „Факел" (1913—1914), „Звено" (1914), „Родно изкуство" (1914) и „Отечество" (1914—1918). Издават се книги с оригинални и преводни произведения, замислени или подготвени в навечерието на Балканската война. В периодиката се печатат творби, написани веднага след войната. В литературния живот отново се включват всички стари сили. През октомври 1913 г. Народният театър отваря вратите си. Устройват се художествени изложби, дават се концерти. Сякаш всички предусещат краткотрайността на мира и бързат да компенсират изгубеното време.

Културният живот в страната след Междусъюзническата война е удивителен феномен в условията на националния погром. Той свидетелствува за неизтощимия дух на българина, за неговата физическа и морална издръжливост, за неговата здрава нравствена природа.

Макар да не е единен до този момент, периодичният печат след Междусъюзническата война видимо се „раздвоява" на „неофициални" (граждански) и официални издания. Едните — независимо от различните си идейни платформи — в една или друга степен реагират срещу политиката на монарха и правителството. Другите — органите на управляващите партии и изданията на Военното министерство — подкрепят техните авантюристични стъпки.

Списание „Отечество", което Щабът на действуващата армия започва да издава през 1914 г., поема задачите на литературен официоз. Чрез него в тези трудни за печата времена държавата прави опит да подкупи гражданската съвест на

интелигенцията не само с място за творчески изяви, но и с високи хонорари, литературни конкурси и парични награди.

Във военните издания (в. „Военни известия“ и сп. „Отечество“) не може обаче да се печата какво да е. Тук се прилагат специални „рецепти“ за литературно творчество. Може да се пише само за силата на българското оръжие, да се славят монархът и военачалниците, да се хвалят съюзниците, да се ругаят противниците. Всяко споменаване на ужасите на войната, на думите „смърт“, „гроб“, „плач“, всяко коментиране на войнишкото недоволство е поставено под строга забрана.

Особено възмутителна е обаче другата форма на културна политика, насочена открито срещу свободата на печатното слово — въвеждането на военна цензура. Със създаването на Цензурна секция към Щаба на действуващата армия още в първите дни на Балканската война се нарушава член 79 от Конституцията. Всъщност на практика през 1912 и 1913 г. цензурата няма отношение към литературата. Всеобщият патриотичен ентусиазъм през есента на 1912 г. няма нужда от нейната охрана.

Но политиката Фердинанд и правителството през Междусъюзническата война и последвалият я национален погром раздвижват духовете в страната. На траурни митинги зазвучава гласът на антивоенния протест.

Подготовката за включването на България в новата война, останала в историята с името Първа световна, и то на страната на Тройния съюз, в който влиза и многовековният поробител Турция, засилва антивоенните настроения. Те не са вече само израз на твърда партийна позиция, каквато имат тесните социалисти, а прерастват в движение на голяма част от българските интелектуалци. Намерението на правителството да изправи българската армия срещу освободителката Русия се посреща с възмущение — събират се подписи, печатат се позиви, предупреждава се за бъдещите нещастия на родината, за повторението на 16 юни 1913 г.

Но съдбата на България е била предрешена още преди Балканската война, когато Народното събрание гласува поправки в Конституцията и дава право на монарха да сключва тайни договори. Този акт крие причините не само за катастрофата от 1913 г., както гневно заявява изобличителят Стоян Михайловски. Той довежда и до погребването на България в парижкото предградие Ньой през 1919 г.

Антивоенният протест на българската интелигенция през 1915 г. „предупреждава“ буржоазното правителство за „пакостите“, които могат да му донесат учените и творците. Сега то се заема да „организира“ културния фронт, ако не за подкрепа, то поне за непротивление на войната.

През есента на 1915 г. отново се въвежда военна цензура. Сега обаче тя е много по-строга и много по-внимателно се вглежда в редовете на списанията и вестниците, за да забележи и стъпче навреме всяка „волност“ на твореца, насочена срещу войната. Изземват се броеве на изданията още в печатниците, заличават се статии, дописки, стихотворения.

Ето в какви условия е принуден да съществува периодичният печат и в каква насока е трябвало да протича литературният живот през войните. Да не говорим, че българската буржоазна държава не направи нищо, за да запази живота на своите не толкова многобройни културни строители. Известно е какви жертви дава нашата интелигенция в трите войни. Сред тях са и поетите, писателите и критиците: в Балканската и Междусъюзническата война — Илия Иванов-Черен, Стамен Панчев, Владимир Попанастасов (Пепо), Страшимир Кринчев, Бойчо Липовски, Кирил Гюлеметов; в Първата световна — Димчо Дебелянов, Владимир Мусаков, Алберт Гечев, Георги Стоянов, Михаил Летов.

Мерките на Военното министерство за мобилизиране на литературата в подкрепа на Първата световна война имат обаче непредвиден резултат. От една

страна, те подпомагат процеса на сближение между самите писатели. От друга — задълбочават техния контакт с народната маса, започнал още по фронтовете на Балканската и Междусъюзническата война. Условията сами налагат литературата да бъде такава, че да достига до ума и душата на своя възприемател.

Войните заемат важно място в духовния живот на българския писател от онова време. Той не само трябва да покаже отношението си към родината и народа. Особената обществено-политическа и културна ситуация го поставя пред необходимостта да прецени своите идейни и естетически възгледи. Войните стават мощен катализатор на духовните процеси, започнали в тяхното навечерие.

Особено съществено събитията от второто десетилетие на века въздействуват върху съдбата на литературните направления, като променят техния естетически статут.

Критикореалистичният подход, наложил се в литературата ни чрез разказа, достига своята върхова художествена реализация в творчеството на Елин Пелин до Балканската война (двата сборника „Разкази“ — т. 1, 2; 1904, 1911). Войните като обществено-политическо събитие, по-специално Балканската война, привидно изглаждат социалните противоречия. Класовите борби остават на втори план, изместени от усилията да се реши въпросът за националното обединение. Реалистичната литература бележи спад на критицизма, а писателите се оттеглят от активно ангажираната социална тема. Националните задачи, които излизат на дневен ред, редуването на победи и погроми възвръщат интереса към историческата съдба на народа.

Насочването към историята като извор на художествен материал е обусловено от стремежа да се оцени настоящето, измерено чрез миналото, да се потърси опора и гаранция за бъдещето в трайното и провереното. Историческата тема навлиза в литературата ни още в навечерието на Балканската война, когато вече се предчувствуват бъдещите събития (творчеството на Ив. Вазов — „Легенди при Царевец“, историческите му повести и драми; драматургията на А. Страшимиров, К. Христов, Ив. Кирилов и др.). По време на войните тя се интерпретира предимно в драматургичното творчество поради драматичния характер на самите събития, но към нея се насочват в отделни случаи и поети от старото и от по-младото поколение.

Проявите на масов и личен героизъм във войните, културният кипеж след първата национална катастрофа и новата мобилизация на силите за участие в световната война изострят интереса към психическия лик на народа, към източниците на неговата духовна енергия. Това време обръща погледите на редица творци към душевността на българина.

Зад картините, които събитията им предоставят като художествен материал, зад портретите на лицата, зад техните прояви писателите реалисти се стремят да видят „вътрешното“ лице на човека. Те се интересуват от случката, от външната проява, доколкото тя е обективиран израз на душевното състояние на човека, на неговите мисли, вълнения и тревоги. Проблемът за ролята на отделната личност в събитията отстъпва пред проблема за мястото на войната в нейния живот, за отражението ѝ върху човешката душевност.

Писателите реалисти усилват наблюдението си върху поведението на своя съвременник, углъбяват творческия си интерес към психическия живот на човека и човешкия колектив (Г. П. Стаматов, А. Страшимиров, Й. Йовков, Г. Райчев и др.). Започва процес на трансформиране на критическия реализъм в психологически, обусловен от снемането на социалната тема в историческата и в темата за войната. Естествено този процес не протича еднакво у различните писатели.

Реализмът на Г. П. Стаматов запазва своя критицизъм, но от социален той прераства в нравствен. За Стаматов войната е проява на най-долни човешки страсти. Затова психологическото му наблюдение е насочено към човешкото

поведение, което доказва именно това негово убеждение, а критиката му е отправена към нравствения облик на човека (разказите „Чужденец", „Разказ на един доктор", „Два гиганта", размислите „Странички от дневник").

Друг е психологическият реализъм на Георги Райчев — писател с друга литературна култура и художествено светоусещане, повлияно от любимите му писатели Хамсун и Пшибишевски. Още първият му разказ с военна тематика „Картал тепе" (1914) свидетелствува за неговото насочване към подсъзнателните прояви на човека, към първичното и животинското в човешката природа. И макар на страниците на сп. „Отечество" да се появяват разкази, в които звучат йовковски нотки („Писма", „Лало", „Диви патици"), по-късното му развитие като писател красноречиво показва в каква насока го тласка войната.

Новият психологически подход достига висока степен на художествена реализация и се налага най-убедително в литературата ни през тези години във военната проза на Йордан Йовков. Психологическото наблюдение на Йовков е устремено към уродливите страни на войната. За разлика от Г. П. Стаматов и Г. Райчев обаче в индивидуалното поведение и в масовите прояви на българските войници той търси нравствената красота на българина и съхранява надеждата, че в края на краищата ще победи именно тя.

Независимо от разнопосочността на проявлението на психологическия реализъм при отделните творци той неизменно се съчетава с хуманистичния протест срещу всяко посегателство върху човешката душевност и в този смисъл е свързан с откроването на антивоенния характер на литературата ни от това време.

Съсредоточаването на творческото внимание върху духовния облик на българина е свързано и с насочване към природата като обект на изображение. Тя не е само декор на събитията, фон на човешкото поведение, а е част от живота на хората. В нея писателите търсят източниците на моралната сила на народа, изворите на неговата душевност. Тя влиза в сложния комплекс от история, бит, обичаи, вярвания и фолклор, който формира националната психика. Войните утвърждават народопсихологическото наблюдение в литературата ни, най-плодотворно реализирано в творчеството на Антон Страшимиров (пътеписите и очерците, книгата „Войни и Освобождение" и др.), но залегнало и в пътеписите на Стилиян Чилингиров („Равна Добруджа") и Дора Габе („Впечатления от Добруджа").

Трансформационните промени в реалистичното направление, свързани със задълбочаването на психологизма, се отразяват и върху критическото мислене и оценяване на художествените произведения. Критиката, която поддържа и защищава реалистичната линия в литературата ни, остро реагира срещу всеки схематизъм в художественото творчество, срещу опростяването на идеите и неубедителността на образите както в произведенията с военна тематика, така и в тематично несвързаните със събитията творби. Тя изисква от писателите и драматурзите задълбочено вглеждане в изобразяваната действителност и психологическа проникновеност (Г. Бакалов, Вл. Василев, В. Добринов, М. Тихов, Н. Томалевски и др.), проявява нетърпимост към неискрения патос във военната лирика (Г. Бакалов, К. Христов и др.), воюва за високо художествено качество (В. Пенев, Вл. Василев, К. Константинов и др.).

Литературната критика през тези години вярно долавя трансформационните процеси в реалистичната литература. Тя успява да забележи и заслужено да оцени появата на най-значителния от носителите на промените — Йордан Йовков, да му определи място на зачинател на нова насока в развитието на българския реализъм (М. Арнаудов, К. Гълъбов, В. Добринов). След излизането на т. 1 от неговите разкази критиката вдига високо мярката за художественост, става още по-настойчива в изискването си за психологическа проникновеност при разрешаването на проблемите на съвременността. В този смисъл творчеството на Йовков оказва

въздействие върху равнището на критиката, като издига нейните идейни и художествени критерии.

Литературните критици, особено в края на Първата световна война, проявяват верен усет за тенденциите на литературното развитие, виждат жизнеустойчивостта на реализма, неговата динамична природа и призовават за връщане към живота, за здраво свързване на литературата със съвременността и със съдбата на народа (Цв. Минков, В. Добринов, Х. Христов и др.).

Докато за реалистичната ни литература войните довеждат до трансформационни процеси, които се извършват, без да засягат творческия подход и предмета на изображение в най-широк смисъл, то в съдбата на българския символизъм те се „намесват" много по-решително.

Преди войните, през първото десетилетие на века, символизмът има място в нашата литература, но главно като тенденция в творчеството на няколко поети и като художествен метод в някои техни произведения. Неговите ранни теоретически изяви са свързани преди всичко с противопоставянето на естетическия индивидуализъм на кръга „Мисъл", а опитите да се отстоява ясна естетическа програма са все още неубедителни (Д. Кьорчев, Ив. Ст. Андрейчин). До войните символизмът е все още неоформен като литературно направление със своя идейна и естетическа платформа, няма свое списание (ранните му прояви са на страниците на списанията „Художник", „Наш живот", „Из нов път", „Демократически преглед" и др.), не се е изявил в борба с всички литературни насоки, за да докаже своята жизненост и навременност.

С всичките си художественоспецифични особености символизмът се налага като литературно направление през военните години. Събитията, които започват през есента на 1912 г., независимо от освободителния си характер донасят смърт и разруха. Като участници в тях младите поети виждат само ужаса и кошмарите на действителността. Те възприемат войната като най-жестоката и варварска човешка проява и това ги кара след нея още по-упорито да се отвърнат от живота, да утвърждават самата личност и нейните стремежи към цялостен и хармоничен живот, да издигнат в култ душата на твореца, да проникват в нейните дълбини, да показват полетите и паденията ѝ. Служенето на „чистото" изкуство, на което се отдават след Междусъюзническата война, само по себе си е бягство от действителността, но обусловено от обществено-политическата и психическата ситуация, то е съпротива срещу неправдата и грозното в него и изразява антивоенния протест на творците.

След Междусъюзническата война българските символисти създават свое списание, което прекъсва сътрудничеството на повечето от тях в издания с други идейни и естетически позиции. Но самият факт, че вече имат сп. „Звено" (1914), не означава още утвърждаването на символизма като литературно направление. Списанието като цяло по-скоро налага едно календарно поколение от поети и писатели, които влизат в литературния живот в началото на века.

„Звено" няма единна идейно-естетическа програма. То се „прави" главно от поетите символисти, но в него се печатат и произведения на автори, които нямат нищо общо със символизма — Й. Йовков, Д. Немиров, Д. Шишманов. Статията на Гео Милев „Модерната поезия", която има характер на манифест на българския символизъм, излиза в последната книжка на списанието. Не само материалните условия, а главно естетическото разноезичие на „Звено" обуславя краткото му съществуване.

Въпреки всичко това именно на неговите страници символизмът се утвърждава в борба срещу реализма, отречен като художествен метод в самата му основа (Иван Радославов), срещу „остарелите" Ботев и Алеко и срещу „политика" Вазов (Димчо Дебелянов), срещу психологическия реализъм на Яворовата драматургия (Людмил Стоянов), т. е. срещу цялата предшествуваща литература. Тук за първи път се търсят

и психологическите основания на символизма (Гео Милев), като по този начин се разширява и обогатява позицията на ранните му теоретици, в които преобладава изключително духът на отрицанието. В творческата практика на поетите символизмът на страниците на „Звено“ доказва своята художествена сила в творбите на Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Хр. Ясенов, Т. Траянов, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов.

Едновременно с утвърждаването на символизма като литературно направление войните създават условия за неговото разколебаване като художествен метод. Изпращането на младите творци на фронта им донася непосредствен досег с действителността и пряко участие в така ненавиждания от тях делничен живот. В окопите тяхното жизнено кредо за нравствено прераждане на личността се сблъсква с мизерията на войната, с обезценяването на човешкия живот, със смъртта. Войната ги поставя рамо до рамо с обикновената войнишка маса. „Бегълците“ от живота попадат в най-бурния водовъртеж на същия този живот.

Войната оставя у символистите незаличими впечатления, срещу които те се съпротивляват, усамотявайки душата си. Но тъкмо в изданието, където символизмът защищава своето право на съществуване, се забелязват и първите признаци на неговото разколебаване. На страниците на „Звено“, където, освен че липсва определена идейно-естетическа позиция, която да обединява всички сътрудници, се печатат стихотворения на символистите — свидетелство за настъпилото колебание в тяхната идейна нагласа и за отстъпление от символистичната поетика.

До една от най-представителните творби на българския символизъм — „Легенда за разблудната царкиня“ на Д. Дебелянов — са стихотворенията на Н. Лилиев от цикъла „Война“ и „Тълпите“, в които пробивът в представите за поетическата действителност е очевиден. Появяват се нови, непознати образи — войната, човешката маса. Символистичната образност вече се преплита, а така също и взаимопрониква с чисто реалистични художествени елементи. Но ако се вземе за пример Лилиевото участие в списанието, трябва да се посочат и онези творби, в които символизмът властвува в идейно-емоционален план и определя стилистичната им характеристика („Девственик“, „Умора“, „Даниел“).

За отстъплението от символизма — творчески интуитивно, естетически неосъзнато — свидетелства още участието на Н. Лилиев в Бакаловото списание „Борба“ по същото време, когато поетът сътрудничи в „Звено“ (стихотворението „Моята родина“ е в пълно съзвучие с борческата идейна линия на списанието), както и редица стихотворения на Ем. Попдимитров и Л. Стоянов, поместени в печата след спирането на „Звено“. Разбира се, тук не става дума за цялостен или завършен прелом, а само за началото на процеса на разколебаване на идейно-естетическото и стилистичното всевластие на символизма.

Този процес не протича бързо и гладко. Той е свързан с много колебания, вътрешни противоречия, с мъчителни преоценки на идейни и естетически възгледи. Неговото начало е отбелязано в творчеството на поетите още преди Първата световна война, но осмисленото естетическо приобщаване към новото време идва по-късно — след войните, по различно време у отделните представители на символизма.

Времето на войните не бележи края на българския символизъм, а само началото на неговото разколебаване и реалистичното приземяване на поезията — най-убедително, макар и не докрай осъществено във военната лирика на Д. Дебелянов. През 20-те години неговото преодоляване ще продължи и по посока към изместването му от новите, авангардни литературни течения, които се зараждат у нас непосредствено след войните.

Съдържанието на периодичните издания от военните години показва, че по това време пролетарско-революционната литература има много по-малко прояви. От

една страна, това може да се обясни с последователната и твърда съпротива на тесните социалисти срещу трите войни. През тези години те хвърлят много повече сили за идеологическата пропаганда на антивоенната си позиция, но в защита на тези идеи не се създават значителни, въздействуващи произведения.

От друга страна, пролетарският печат също попада под ударите на материалната и обществената криза. Органът на БРСДП (т. с.) сп. „Ново време" спира да излиза през 1915 г. „Работнически вестник" — преследван и осакатяван от цензурата — залага повече на силата на журналистическото перо. БРСДП (т. с.) е все още в своя теснячески период и сътрудничеството в други издания почти не се практикува.

Пролетарски поети, като Димитър Полянов, Любен Дюгмеджиев и др., не излизат в периодиката със свои произведения. Не печата и Георги Кирков. В сп. „Ново време" се публикуват стихотворни опити, които заради художествената си немощ не могат да реализират пълноценно идейното убеждение.

През периода на войните пролетарскореволюционната литература се представя в печата почти само от поетическите произведения на Васил Карагьозов[2]. Неговото творчество, пръснато в различни издания от това време, е показателно за промените, които войната предизвиква в облика на пролетарската поезия. Карагьозов внася в нея ново съдържание (войната и човекът, съпротивата срещу взаимното човешко изтребление и т. н.), нови образи (родината, природата, майката, любимата). Той обогатява нейната стилистика, като в редица стихотворения прави успешен опит за преодоляване на символната образност на ранната пролетарска поезия. Директният пропагандан тон отстъпва пред метафоричното внушение. Антивоенният патос е и революционен, и демократично-хуманистичен — тенденция, която ще се реализира в септемврийската поезия и в поезията на социалистическия реализъм през 30-те години.

Пролетарската литература през този период се защищава и в критическите отдели на списанията „Ново време" и „Борба". В тях, от една страна, се воюва против военизираната поезия и против символизма, а, от друга, се пропагандира пролетарското изкуство, разясняват се неговите особености. Критиката в тези издания е борбена, непримирима към безидейността и формализма, страстно полемична, макар и не всякога да отчита особеностите на литературния живот и литературните процеси по това време (статиите на Георги Бакалов).

Периодът на войните, освен че бележи нови тенденции в развитието на литературните направления, води до промени и в проблемно-тематичната и жанровата характеристика на литературата ни. Войните, по-специално Балканската война като начало на този период, ангажират мисълта и чувствата на целия народ. Идеята за освобождение на поробените сънародници и за обединение на отечеството внася отново патриотичната тема в литературата ни. Конкретната реализация на тази идея и участието на литературната интелигенция в събитията превръщат темата за войната в централна. Художественото ѝ интерпретиране се обуславя от отношението на поетите и писателите към събитията, от техните граждански и идейно-естетически позиции.

Най-напред темата за войната навлиза в поезията. Динамиката на събитията налага бързото им отразяване, а лирическите форми дават възможност за своевременно отреагиране. Затова поезията първа по време и най-дълго е

---

[2] Тук няма да се спираме върху антивоенната проза (фейлетони и един разказ) на Д. Полянов, а така също и върху стиховете му, поместени в печата в края на 1918 г., тъй като те внасят в пролетарската литература само нова тема — темата за войната, а не бележат нови художествени насоки.

подвластна на военната тема. Най-адекватни на отразяваната динамична действителност са късите лирически форми — стихотворението, одата, елегията.

В най-добрите си художествени прояви българските поети продължават демократичните и хуманистичните традиции на националната ни литература. В поетическите си произведения, поместени в печата, поетите от „старата генерация" остават верни на гражданските си позиции, на народностния характер на творчеството си. Увлеченията в областта на баталната лирика имат своето оправдание в сложния характер на трите войни, в политическата неориентираност на творците, а така също и в обществените и материалните условия за литературен труд и сътрудничество в периодичния печат (Ив. Вазов, К. Христов).

По-младите поети реалисти (Н. В. Ракитин, Ст. Панчев, Ст. Чилингиров, Хр. Борина и др.) се оказват много по-неподатливи на парадния патриотизъм. Тяхната лирика е много по-сдържана, много по-далече от френетичната войнственост на онези от по-старите поети, които те следват.

Бленуването на „мир и спокойствие" е в основата на почти всички творби на поетите символисти. Отрицание на войната, но от други идейни позиции са пролетарските стихове. Хуманистичен характер имат и дебютните творби на Ел. Багряна, Хр. Смирненски, Л. Маринов (Ламар), Д. Диловски (С. Румянцев), Й. Стубел и др.

Епизирането на събитията в поезията е невъзможно, докато те са в процес на извършване, заради бързите им и резки промени. Условия за него настъпват в края на Първата световна война, когато боевете стихват и ходът на войната се забавя. Логично е да се предположи, че тогава ще се създават поеми с военно-патриотична тематика.

Промените в поезията обаче настъпват не на жанрово, а на тематично равнище. Изтощителните продължителни войни водят поетите до умора от военната тема и те се насочват към „мирни", вечни теми и мотиви — смисъла на живота, любовта, природата (Ив. Вазов, К. Христов, Ст. Михайловски и др.), или просто престават да излизат в печата с нови произведения (поетите символисти).

По-чувствително войната въздействува върху българската проза. Основна белетристична форма и през този период е разказът, но той се появява на страниците на печата след Междусъюзническата война. Ако лириката с военна тематика „нахлува" в изданията още в първите дни на Балканската война, то особеностите на творческия процес при белетристиката обясняват известното ѝ изоставане от историческите и житейските факти. Моментите на прекъсване, на застой в събитията карат поетите да замълчат или да се върнат към стари теми и мотиви. Тогава стихотворенията за войната отстъпват място в печата на разказите за нея.

Българските писатели започват да печатат активно в периодиката в края на 1913 и през 1914 г. В края на Първата световна война, когато у поетите настъпва умора от военната тема, белетристите са в активен творчески период. Хронологическата дистанция от първите събития се увеличава и дава все по-голяма възможност за избистряне на наблюденията и замислите, за осъзнаване на преживяното. Настъпил е вече моментът, когато в единичния случай може да се открие общото и характерното. Българският писател от това време се стреми да създаде цялостен образ на епохата, но нейната динамика не му позволява да напусне рамките на разказа. Това обяснява разработването на разказния цикъл, който дава възможност за по-широк епически обхват на изобразяваната действителност. Цикълът разкази, чиито представители са Йордан Йовков, Дамян Калфов, Стефан Руневски и др., може да се разглежда като тенденция към по-големи епически форми — повест, роман, към които литературата ни се връща през 20-те и 30-те години.

Войните като всяко значително историческо събитие довеждат до небивал разцвет на документалната литература. В случая под документалистика се имат

предвид спомените за лица и събития, биографиите, репортажите, очерците. След първите следосвобожденски години и времето непосредствено след Илинденско-Преображенското въстание военните години могат да се определят като трети етап на истински взрив в документалната ни проза. От една страна — дълготрайността и динамиката на събитията, от друга — физическата и моралната устойчивост на народа ни предизвикват стремежа съвременността да се съхрани в словото, да се намерят нейните измерения спрямо миналото и бъдещето.

Страниците на периодиката свидетелствуват за изключително голямо разнообразие на документалните форми. Освен репортажа, дописката и документалния очерк, които първи се появяват в печата, с течение на времето в него навлизат спомените, дневниците, писмата. Тяхната по-късна поява, както при художествената проза, е свързана с необходимостта от макар и малка дистанция във времето от станалото събитие. Затова и тези документални форми започват да се печатат след Междусъюзническата война. Те ще се срещат и в първите следвоенни години.

В особен подем през трите войни са късите документални жанрове. Очеркът и репортажът не само бързо задоволяват глада за информация. Едновременно с възможностите си за документалност, автентичност и динамика на изображението чрез подбора на материала и откритата си публицистичност те позволяват на авторите да покажат своето отношение към войната, да се приближат към житейската и историческата правда.

Нови черти придобива и пътеписът, главно в творчеството на Антон Страшимиров. Преодоляването на декоративната функция на пейзажа и описателността, започнало след Освобождението в пътеписите на Вазов и Алеко, при Страшимиров се осъществява на нов етап. При него познавателният стремеж на пътешественика е продиктуван от стремежа към детайлно самопознание. Тази особеност на свой ред свидетелствува за основната тенденция в проявяването на писателската позиция през войните. Страшимировият пътепис включва „проучването“ на природата, но и — а това е основното в него — на живота на хората, които я обитават, на тяхната душевност като сложен комплекс от история, бит, вярвания, предания и т. н.

Стремежът към народностно самопознание през тези години внася в документалната проза и в пътеписа народопсихологическото наблюдение. Не само тук обаче се преплитат два различни творчески подхода. Характерни за времето на войните са многообразните преливания между жанровете, разнообразните съчетания от художествено и документално, художествено и публицистично, документално и научно. Причините за тези преливания могат да се търсят в едновременността на събитията и тяхното отразяване; в обстоятелството, че творецът е и пряк свидетел, и деен участник във войната, субект и обект на наблюдението; в стремежа към познание на действителността и хората, към самопознание.

Документалното творчество, създадено през войните, утвърждаването на интереса към душевността на народа и нахлуването на документалното начало в художествената проза са онази основа, на която разцъфтява народопсихологическата и социалнопсихологическата литература между двете световни войни.

Заварена от войните с вече обособени идейно-сюжетни групи, в периода 1912—1918 г. българската драма попълва своя фонд с произведения, които най-общо разширяват проблемно-тематичния й обсег. Историческата драма продължава да черпи сюжети от родната история. Едновременно с това се появяват драматически произведения, в които се разработват сюжети от току-що отминали събития и с изключителна острота се поставят проблеми на съвременността. Войната навлиза и в битовата, и в нравствено-психологическата, и в социалната драма.

Както белетристиката, така и драмата през войните е подчинена на интереса към психиката на нашия народ. Насочването към духовния живот на българина дава

като резултат решаването на проблемите на съвременността и историята чрез драматическия им сблъсък с човешките характери. Без да даде високохудожествени образци, през тези години българската драма постига немалко в акцентирането върху вътрешната драматическа борба и разрешаването на конфликтите на психологическа основа.

Литературният живот през войните свидетелствува за сериозно разместване на пластовете в културното битие на българина, за трусовете в психическия и творческия живот на литературния труженик, предизвикани от войната. Съдържанието на вестниците и списанията дава възможност да се види по-релефна, детайлно очертана основната тенденция на литературното развитие: търсенето на връзка с народа, връщането към проблемите на живота, към делничното и родното.

Тази насока поставя началото на новото приземяване на поезията, на опредметяването на поетическата образност. В епоса и драмата тя се изразява в углъбяването на писателския поглед към психическия живот на човека и човешкия колектив. Литературата, създадена през военните години, е показателна за преломния характер на второто десетилетие на века. То бележи онзи момент, в който се подготвя новото художествено качество на следвоенната ни литература.

УКРАИНСКАТА СЪВЕТСКА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ (1917—1987)

(ЛИТЕРАТУРНО-БИБЛИОГРАФСКИ ОБЗОР)

Диана Ралева

Проникването на украинската съветска литература в България продължава една плодотворна традиция от миналото. В разпространението ѝ могат да се разграничат два периода: от Октомврийската революция до 9 септември 1944 г. и от 1944 г. до наши дни. През първия период редица произведения на съветската литература са преведени и издадени на български език, особено важна роля за това изиграва пролетарският печат. Тогава нашата прогресивна общественост има възможност да се запознае с творчеството на някои украински писатели, с отделни техни произведения, или пък получава обобщена представа за литературния живот в Съветска Украйна.

Началните стъпки прави Димитър Полянов, който помества през 1928 г. в литературния седмичник „Наковалня" хумористичния разказ на Остап Вишня „Подир петдесет години". През 30-те години установяването на дипломатически отношения със Съветска Русия (1934) отваря за известно време залостените врати на тогавашната цензура. Това спомага до българския читател и зрител да стигнат творбите на украинските съветски писатели. По това време се завръщат от емиграция от СССР Марко Марчевски и Крум Кюлявков, които са добре запознати с украинската съветска литература и полагат усилия за разпространението ѝ у нас.

През 1934 г. във в. „РЛФ" („Работнически литературен фронт") се появяват кратката „Хроника на украинската литература" и статията на М. Марчевски „Украинската литература цъфти" (№ 173, 1934). Тези статии и още някои на подобни теми запознават най-общо българската общественост за първи път с постиженията на украинските съветски писатели Павло Тичина, Максим Рилски, Микола Бажан, Петро Панч, Андрей Головко и др. През 1934 г. Людмил Стоянов помества във в. „Щит" своя превод на стихотворението на Павло Тичина „Украинският вятър", придружено от статия за украинския поет от литературоведа Ал. Билецки. По това време излизат и преводи на някои произведения — главно от украински детски писатели.

Широка популярност придобива още преди 9 септември 1944 г. името на големия украински драматург Александър Корнейчук. През 1936 г. прогресивният „Реалистичен театър" поставя „Платон Кречет" — пиеса за новия съветски човек, борец за щастието на цялото човечество. Българският печат отразява широко с отзиви и рецензии впечатленията от първата си среща с новата съветска драматургия (Л. Стоянов, Т. Павлов, Д. Б. Митов, Цв. Минков, П. Димитров, Л. Паспалеев, Ст. Гендов и др.).

През втория период на разпространение на украинската литература в България тя получи възможност за свободен контакт с българския читател. През изтеклите

повече от четири десетилетия на свободно развитие на българо-украинските литературни отношения редица известни украински писатели и поети завладяха вниманието на нашата културна общественост. Чрез публикуване на техни произведения в периодичния печат (в превод на български поети и преводачи) на страниците на антологии и сборници, с излизането от печат на отделни книги на украински писатели и отзивите за тях се разшириха границите на българо-украинския културен обмен. Редица драматургични произведения на украински писатели се поставят с голям успех на сцените на българските театри. След 1944 г. Ал. Корнейчук продължава да бъде сред най-популярните съветски драматурзи, неговите пиеси влизат трайно в репертоара на българските театри и се следят с неотслабващ интерес от зрителя. По повод постановките на пиесите „Гибелта на ескадрата", „Платон Кречет", „Макар Дубрава", „Фронт", „Калинова горичка" и „В степите на Украйна" на сцената на столичните и провинциалните театри в нашия периодичен печат се появяват десетки възторжени отзиви. По-обобщен характер имат статиите на Гочо Гочев „Съветската драматургия в реалистичното развитие на българския театър" (Септември, № 10, 1950), Емил Коралов — „Пиеса за великите строители" (Отеч. фронт, № 1591, 1949), Любомир Тенев — „Някои роли в „Макар Дубрава" (Лит. фронт, № 9, 1949), където се разглеждат съвременната режисьорска интерпретация на Н. О. Масалитинов и вдъхновената игра на артистите. Арманд Барух посвещава статията си „Ал. Корнейчук" на цялостното творчество на украинския драматург (Раб. дело, № 95, 1947), а по-късно във връзка с 50-годишнината на Ал. Корнейчук се появява статията на Петко Атанасов „Бележит драматург и общественик" (Славяни, № 3, 1955).

Наред с тези пиеси на сцената на редица български театри се поставят и пиесите на Вадим Собко, Ярослав Галан, Васил Минко и др. В. Собко е познат на българския зрител с пиесите си „Зад втория фронт", „Животът започва отново" и „Щастието на Трофим Корчак". Я. Галан се представя с пиесата си „Под златния орел", а В. Минко — с комедията си „Без да се посочват имената".

Успехите на украинската съветска литература обхващат всички съвременни жанрове. Сред най-известните могат да се посочат имената на поети като Павло Тичина, Максим Рилски, Владимир Сосюра, Микола Бажан, Андрей Малишко, Леонид Первомайски, Платон Воронко, Дмитро Воронко, Иван Драч и др.

Художествената проза също има своите големи майстори в лицето на Степан Василченко, Андрей Головко, Петро Панч, Юрий Яновски, Иван Микитенко, Александър Копиленко, Остап Вишня, Александър Довженко, Юрий Смолич, Петро Козланюк, Ярослав Галан, Григир Тютюнник, Семьон Скляренко, Юрий Сбанацки, Олес Гончар, Михайло Стелмах, Вадим Собко, Ирина Вилде, Евген Гуцало и др.

Ярки са и постиженията на украинската драматургия в лицето на Микола Кулиш, Иван Кочерга, Иван Микитенко, Александър Корнейчук, Мирослав Ирчан, Александър Довженко, Ярослав Галан, Микола Зарудни, Алексей Коломиец и др.

На високо идейно-теоретическо ниво са украинското литературознание и литературна критика. С голяма научна задълбоченост се отличава дейността на литературоведите и критиците А. И. Билецки, М. Гудзий, М. Шамота, Е. П. Кирилюк, Е. С. Шаблиовски, Л. Новиченко, П. Волински, М. Рудницки, Ал. Чичерин, Л. Иванов, А. Засенко, Д. Чалий, Н. Крутикова, Г. Д. Вервес, И. А. Дзеверин, Ю. Барабаш, Л. Коваленко, Е. Шпильова, В. А. Захаржевска и др.

Българско-украинските литературни връзки след 9 септември 1944 г. са свързани с името на големия украински поет Павло Тичина. Посещавал няколко пъти България, той направи много и за разпространението на българската литература в Украйна. Украинският поет посвещава много стихове на България, споделя радостта на народа ни от постиженията в мирния съзидателен живот, дели с него скръбта от загубата на Георги Димитров („Смъртта на Димитров"). По-голямата част от тези стихотворения са преведени от Людмил Стоянов,

Елисавета Багряна, Блага Димитрова, Георги Жечев, Камен Зидаров, Павел Матев и др. и излизат в българския периодичен печат, както и в някои сборници („Поезия на победата", 1955, посветен на десетгодишнината от победата над хитлеристка Германия), заедно с тях тук се поместват и стиховете на някои украински поети, много от които за първи път, в превод на български от Николай Антонов. Богато и многостранно е представено творчеството му в книгата „Избрани стихотворения" (1955) под редакцията на Христо Радевски. От по-новите сборници, които включват и негови произведения, трябва да посочим „Слушайте, другари!" (1976), „Ти помниш, Альоша" (1975), „Шипченска висота" (Варна — Одеса, 1977), „Поезия на съветските народи. XX век" (1979), „Светлина във вековете" (Варна — Одеса, 1980) и др. Най-представително е участието му в сборника „Украинска съветска поезия" (1960). Негови преводачи са Никола Фурнаджиев, Камен Зидаров, Михаил Лъкатник, Андрей Германов, Иван Давидков, Елисавета Багряна, Павел Матев и др. Между статиите, посветени на творчеството му, се открояват тези на Л. Стоянов (Раб. дело, № 140, 1945), Крум Кюлявков (Изкуство, № 2—3, 1945), Ст. Каракостов (Дружба, № 1926, 1947) и др. По повод 50- и 60-годишнината му също излизат сериозни материали за творчеството на големия украински поет: Л. Стоянов (Септември, № 2, 1951), Д. Пантелеев (Изгрев, № 1966, 1951), Б. Димитров (Лит. фронт, № 21, 1951) и др., а по-късно по случай 70-годишнината му статии публикуват: Христо Радевски (Септември, № 2, 1961), Иван Цветков (Отеч. фронт, № 5105, 1961), В. Велчев и др. По повод смъртта на П. Тичина съветските литературоведи пишат за връзките му с България — Ал. Кетков (Лит. фронт, № 5, 1971) и А. Охрименко (Език и литература, № 2, 1973).

Особено място в творчеството на Платон Воронко заема българската тема. През 1959 г. той издаде цяла стихосбирка, посветена на България — „Драги другари", много от стиховете му, писани в България, са преведени и на български. В нея поетът отразява своите богати впечатления от досега с нашата действителност, с народната душевност. На героите на революционната ни история той посвещава стиховете „Пищовът на Васил Левски" и „Двубой" (на Н. Вапцаров). Платон Воронко е познат в България и с някои детски стихотворения, публикувани в периодичния печат. През 1962 г. излизат неговите „Стихове за малките" в превод на Младен Исаев, Асен Босев и Иван Давидков. „Избрани стихотворения" на Платон Воронко се появяват през 1963 г. в превод на Павел Матев и Димитър Методиев, а по-късното издание на избраните му стихове и поеми се отпечатва под заглавие „Пълноводие" през 1973 г. Отделните стихове намират място и в сборниците „Украинска съветска поезия" (1960), „Слушайте, другари потомци!" (1967), „Срещи с България" (1967), „Сто шедьоври на баладата" (1974), „Шипченска висота" (1977), „Светлина във вековете" (1980), както и в годишните сборници за поезия „Поезия" (1973—1977). В „Поезия на победата" (1956) — антология, посветена на Великата отечествена война, са включени военните му стихове. Преводачи на произведенията на Пл. Воронко в България са Димитър Методиев, Павел Матев, Блага Димитрова, Иван Давидков, Веселин Ханчев, Тодор Харманджиев, Радой Ралин и др. За разпространение на творчеството на украинския поет големи заслуги имат С. Русакиев („Българската тема в творчеството на Платон Воронко" — Славистични студии, 1963; „Две поеми на Пл. Воронко върху българска тематика" — Език и литература, № 2, 1962; „Платон Воронко. Личност и творчество" — Годишник на СУ, 58, 1964 и др.), Димитър Методиев („С голяма любов към България" — Лит. фронт, № 50, 1973; „Най-голямо признание" — Раб. дело, № 335, 1983 и др.), а също Л. Терзийска и Ал. Кетков.

В България е широко известно и името на украинския поет, прозаик и драматург Любомир Дмитерко, който също направи много за укрепването на литературните връзки между България и Украйна. Гостувайки на българските

писатели, той споделя опита си като драматург (пиесите „Генерал Ватутин“ и „Навеки заедно“). В печата беше отразено пребиваването му у нас (Ст. Каракостов — „Скъпи гости“ — Веч. новини, № 234, 1953; „Скъп гост на нашата страна“ — Лит. фронт, № 39, 1953). От поетичното му творчество са преведени на български лиричните творби „Брезичка“, „Песен на Катерина“, „Мост“ и др. Л. Дмитерко е автор на поема за Христо Ботев под заглавие „Звезда на хоризонта“, за която Ал. Кетков написа рецензията си „Поема за безсмъртието“ (Лит. фронт, №45, 1959), по-късно излизат и други отзиви. Негови произведения са включени в „Избрани стихотворения и поеми“ (1974). Освен на страниците на българските вестници и списания произведенията му се отпечатват и в някои сборници: „Славянски поети“ (1946), „Поети приятели на България“ (1966), „Срещи с България“ (1967), „Слушайте, другари потомци!“ (1967), „Като слънцето и въздуха“ (1974), „Сто шедьоври на съветската лирика“ (1977), „Светлина във вековете“ (1980) и др. От статиите, посветени на творчеството му, трябва да се споменат тези на Ст. Каракостов, Н. Янков и др.

Отделни преводи на стихове, публикувани в периодичния печат у нас, запознават читателя с един от най-известните украински поети днес — Максим Рилски. По време на гостуването си в България през 1957 г. той написва стихове на български теми („София“, „На тебе, Българийо“ и др.). Някои негови стихове на български теми с антифашистка проблематика са включени в сборника „Поезия на победата“ (1956). Най-представителното издание на произведенията му, преведени в България, е „Избрани стихотворения“ (1963) в превод на Иван Давидков. Други преводачи на М. Рилски са Людмил Стоянов, Камен Зидаров, Радой Ралин, Веселин Ханчев, Иван Рудников, Николай Антонов, Лиляна Стефанова и др. Негови стихове намираме в много стихотворни сборници, между които „Слушайте, другари потомци!“ (1967), „Октомврийски искри“ (1967), „Срещи с България“ (1967), „Поезия на съветските народи. XX век“ (1979), „Сто шедьоври на славянската любовна лирика“ (1980) и др. Статиите, които излизат в България и отразяват неговото творчество, са написани от съветските литературоведи Ал. Дейч, Лев Озеров, С. Ковалчук и някои български изследователи — Цв. Романска, Б. Димитров, появяват се и юбилейни статии по повод 80-годишнината от рождението на украинския поет (ЛИК, №14, 1965).

Вниманието на българските читатели и критика привличат и имената на украинските поети Андрей Малишко, Микола Бажан, Владимир Сосюра, Леонид Първомайски, Степан Олийник и др. Кръгът на превежданите в България украински поети се допълва от Дмитро Павличко, Кост Герасименко, Михайло Стелмах и др. Особено широка популярност придобиха книгите на Петро Вершигора „Хора с чиста съвест“ и „Карпатски рейд“, трилогията на Олес Гончар „Знаменосци“, спомените на Сидор Ковпак — легендарния командир на партизаните, романите на В. Собко, Михайло Стелмах и др., за които в печата се появиха много отзиви и рецензии. Сред любимите книги на българския читател ще остане повестта на Юрий Долд-Михайлик „И сам воинът е воин“, излязла през 1959 г. и като второ издание — през 1960 г. За Великата отечествена война много съветски писатели написаха първите си книги. Възторжени рецензии за трилогията на Олес Гончар пишат Д. Угрин, Ат. Натев, Ив. Сестримски и др. Големи постижения в пресъздаване на военната тема са романите на С. Скляренко „Пътят за Киев“ и „Ние бяхме заедно в боя“, на Ю. Смолич и Ю. Долд-Михайлик и др., преведени на български. Наред с неговите пиеси голям интерес предизвиква и романът на Вадим Собко „Залог за мира“.

На български език са преведени и произведения като „Колхозът „Заря“ на Иван Рябокляч и „Големият род“ и „Кръвта човешка не е вода“ на М. Стелмах и др. Добре познато у нас е и творчеството на Висил Кучер. С няколко разказа и главно с книгата си „Детството на Тарас“, посветена Т. Г. Шевченко, е представена и детската

писателка Оксана Иваненко. В областта на хумора и сатирата украинската литература има богати традиции. Наследници на творчеството на Григорий Квитка-Основяненко, Евген Гребинка и др. са Степан Олийник и Остап Вишня. Преводите на разкази от украинските писатели Микола Билкун, Степан Василченко, Л. Гроха, Д. Ткач, Ал. Донченко и др. се четат с интерес от българския читател. По-младото творческо поколение украински разказвачи е достойно представено от Ив. Драч, Микола Шеремет, Васил Моруга, Павло Мовчан, Федир Макивчук, Виталий Коротич, Владимир Коломиец, Микола Зарудни, Павло Загребелни, Владимир Забащански, Евген Гуцало и др. Специално внимание изисква следвоенното творчество на Ванда Василевска и Александър Довженко. Освен като поет Дмитро Билоус е познат и като добър преводач на българската литература в Украйна и голям приятел на България.

Проникването на украинската съветска литература у нас е процес, който непрекъснато се разширява. Тази литература има своите преводачи и популяризатори в лицето на Иван Давидков, Димитър Методиев (поети), Петко Атанасов, Лиляна Минкова, Лидия Терзийска и др. (литературоведи). Освен това в нашия периодичен печат намират място статии на украински литературоведи и критици, като Е. Кирилюк, Е. Шаблиовски, Н. Шамота, Л. Новиченко, А. Кетков, Е. Шпильова, В. Захаржевска, А. Данилко и др. Те обогатяват представите на българския читател за характера на съвременната украинска литература, съдействуват за общото културно сближаване на двата славянски народа.

При направения кратък преглед на излезлите през последните години сборници, антологии, избрани произведения, отделни книги и други издания, представящи състоянието на съвременната украинска литература, се налага изводът, че тя се популяризира в България с най-добрите си представители и образци на художествено майсторство. Подборът на превежданите произведения, нивото на преводачите, а заедно с това и качеството на преводите (предимно от оригиналния език) са значително подобрени. Работата по превода и издаването на произведенията на украинските писатели (от дореволюционния период и съвременни) е съсредоточена в издателство „Народна култура“ — Съветска редакция. Това допринася за сравнително по-планомерното разпространяване на украинската класическа и съвременна литература с най-добрите ѝ постижения. Тук немалък принос като съставител и преводач има Пенка Кънева. Чрез ежегодните сборници за съветска поезия и проза („Съветска поезия“, „Съветски разкази“, както и сборниците „Съветски театър“ (1974), „Съветски хумор“ и „Съветски хумор и сатира“ (1959), „Съветски съвременни разкази“ (1972) се създават допълнителни възможности за публикуване преводите на украински писатели според жанра и тематиката им.

Значително място в развитието на двустранните литературни връзки на съвременния етап имат и излезлите в Украйна издания на българската литература, например „Антология на българската поезия“ на украински език заедно с изследвания по проблемите на литературата ни, както и за отделни български писатели и литературоведи, издаване на преводите на български поети и писатели на украински език. Особено сполучливи са преводите на съвременни български поети.

Разбира се, в работата по популяризирането на украинската литература в България съществуват и някои нерешени проблеми. Могат да се отправят и пожелания за по-добър подбор на предлаганите за превод произведения, за по-доброто качество на художествените преводи. Задачите, които си поставят приятелите на украинската книга в България, са свързани с грижите за многостранното запознаване на българския читател с богатството и творческите възможности на украинската култура в най-добрите ѝ постижения. А чрез това и за укрепване на традиционните връзки, които сме наследили през вековете — връзки на творчески и културен обмен, традиции на приятелство и взаимно обогатяване между българския и съветските народи.

ИСПАНСКАТА ГРАЖДАНСКА ВОЙНА ОТ 1936—1939 Г. В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Ралица Маркова

За Димитър Димов е писано толкова много, че всеки, който се насочи отново към творчеството му, рискува да повтори отдавна казани неща. И все пак художественото наследство на писателя е така привлекателно, многотемно и многообразно, че изкушава изследователя да подходи по нов начин, да разгледа от друг зрителен ъгъл делото на този необикновено своеобразен творец, представляващо едно от редките екзотични цветя в градината на българската литература. На първо място това се отнася до проблематиката за Испанската гражданска война от 1936—1939 г. — проблематика, която заема средищно място в художественото дело на Д. Димов и нарежда писателя сред малцината творци в световната литература, които разкриха многоаспектно, в цялата му сложност, дълбочина и трагика испанския конфликт, превърнал гражданската война на една нация в събитие с важно значение за Европа и за света. Аналитичният поглед на нашия автор към един от най-големите социално-исторически сблъсъци през XX в. се отличава с оригиналност и смелост, с органично преплитане на проникновения психологизъм и разтърсващия драматизъм, на личното и общественото, на националното и общочовешкото, на конкретно-историческото и философското. Именно този творчески подход на Д. Димов към испанската тема ни предизвика да потърсим нашата собствена гледна точка към нея, за да открием в жестоката драма на испанския народ отговора на редица въпроси, поставени не само от историята, но и от днешния ни ден.

Много е писано по темата „Димитър Димов и Испания". И навярно още много ще се пише. Неоспорим е обаче един факт: че този наглед тих, стеснителен, затворен в себе си човек, какъвто всички, които са го познавали, рисуват Д. Димов[1], всъщност винаги се е интересувал от големите обществени конфликти на епохата, разгръщал е съдбите на героите си върху драматичния фон на разтърсващите социални колизии. Творчеството на писателя показва упорито и учудващо с последователността си пристрастие към обществено-политическите сблъсъци, върху чиято основа се проектират заплетените жизнени съдби на неговите персонажи. В първия му роман „Поручик Бенц" (1938) тази основа е Първата световна война, в „Осъдени души"

[1] За характера на Д. Димов вж. по-подробно у: Доспевска, Н. Познатият и непознат Димитър Димов. С., 1985.

(1945) — Испанската гражданска война от 1936—1939 г., в романа „Тютюн“ (1953) — Втората световна война. Най-зрялата му драма — „Почивка в Арко Ирис“ (1963) — също се опира върху материал от националноревюлюционната война на испанския народ, която неизменно присъства и в неговите разкази и пътеписи. Така темата за войната, за нейното разрушително и същевременно възродително влияние върху психиката на човека става постоянна при Д. Димов. И това не е случайно. В изобразяването на военните събития, във вихъра на обществените катаклизми писателят търси отговора на редица мъчителни въпроси: за същността на човека, за смисъла на неговото битие, за мястото му във време на трагични сблъсъци. Въпросите за поведението на човека в екстремни ситуации, за неговите реакции и отношение към света в моменти на върховно изпитание, на „прага“, когато е необходимо да се вземе съдбоносно решение, за правото и възможността на личността за нравствен и социален избор в граничната ситуация, в която са я поставили разтърсващите обществени конфликти, винаги са изниквали пред Д. Димов. И ако в „Поручик Бенц“ те са поставени още плахо, неопитно, то в „Осъдени души“, в „Тютюн“, в „Почивка в Арко Ирис“ вече се долавя сигурността на майстора. Погледната от този зрителен ъгъл, проблематиката за Испанската гражданска война в творчеството на писателя се разкрива в органична връзка с произведенията на българските и чуждите автори на тази сложна тема — Ъ. Хемингуей, А. Малро, И. Еренбург, С. М. Арконада, Л. Стоянов, Н. Вапцаров, Св. Минков и др. Несъмнено най-яркото художествено постижение в това отношение за българската литература са стихотворният цикъл на Н. Вапцаров „Песни за една страна“ и творбите на Д. Димов „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“. Със своята пределна концентрираност на действието и тясната обвързаност между личното и общественото, с драматичното пресъздаване на отношението между личност и общество, между конкретно и историческо, между национално и общочовешко романът на Д. Димов „Осъдени души“ независимо от неизбежните сериозни различия се родее с някои от най-добрите постижения на световната романистика за Испанската гражданска война — „За кого бие камбаната“ (1940) на Ъ. Хемингуей, „Надеждата“ (1937) на А. Малро, „Река Тахо“ (1938) на С. М. Арконада и др. Това са творби, които отразяват едно от големите социални движения на века — сплотяването на масите и пробуждането на колективното политическо съзнание. В тях се проследява как се раждат революционната армия, достойнството на трудовия народ и неговата воля за победа въпреки големите тематични и стилови различия у отделните автори. Един подробен сравнителен анализ на тези произведения с романа на Д. Димов би ни довел до интересни и показателни наблюдения[2].

Общоизвестна е любовта на писателя към Испания и нейния народ, болезненото, почти ревниво чувство на привързаност, с което се е отнасял той към тази страна и нейната трагична историческа съдба. Това е отношението на верен, влюбен рицар, който цял живот служи предано на своята „дама на сърцето“. Испания си остава една от големите привързаности на Д. Димов и естествено една от главните теми в творчеството му. Ако другите творби за Испанската гражданска война в българската литература са породени преди всичко от чувството за солидарност с борбата на испанския народ против фашизма, в творчеството на Д. Димов на тази тема се прибавят още редица фактори. Това са трайният, дълбок интерес на писателя към съдбата на Испания и народа ѝ, към неговата история, бит и национален характер — интерес, който го съпровожда през целия му живот, — упоритото му влечение към изобразяването на остро драматични, трагедийни по

[2] Вж. по този въпрос сравнителния анализ на „Осъдени души“ и „За кого бие камбаната“ у: Видж, С. К. Няколко общи момента в третирането на Испанската гражданска война в творчеството на Димитър Димов и Хемингуей. — Литературна история, 14, 1986, 23—34.

съществото си сблъсъци, към резки, дълбоко конфликтни ситуации и стремежът му да изкаже върху основата на испанските събития важни свои социално-философски и естетически възгледи. Това обстоятелство определя и неизменната двупластовост на творбите му — зад събитийния, изграден с ярки бои план винаги се открива дълбоко социално-философско и психологическо съдържание, зад енциклопедичната начетеност на Д. Димов, породена от великолепното познаване на Испания, на нейния пулс и дух, се долавя органичната му вътрешна връзка с тази наглед далечна и чужда за нас нация, с която той се е чувствал духовно сроден. Именно затова темата за Испанската гражданска война преминава през цялото творчество на зрелия Д. Димов — романа „Осъдени души“ и драмата „Почивка в Арко Ирис“, където е основна, и през романа „Тютюн“ (образът на Павел Морев) и пътеписите „Сан Себастиян“ (1946), „Куха Испания“ (1946), „Януарска пролет“ (1946), „Кастилска зима“ (1946), разказа „Задушна нощ в Севиля“ (1949), статията „Защо се биха за Испанската република?“ (1946), където е епизодична, открива се в изказванията и писмата му. Тази тема е обусловена логично от постоянния пиетет на Д. Димов към далечната южна страна, от неговата органична болка по Испания, от неговия истински „испански комплекс“, както сполучливо го нарече Кр. Куюмджиев[3]. Белетристът несъмнено би могъл да повтори знаменитото изречение на Мигел де Унамуно „Me duele España“(„Боли ме Испания“), и то с пълно право, защото винаги е чувствал тази страна като свое второ, духовно отечество. Проблематиката за Испанската гражданска война е поставена у Д. Димов върху много широка основа. Тези произведения пресъздават и психиката на човека, вплетен (дори понякога против волята му) в големия обществен конфликт, и масовия героизъм на републиканските войски, и жестокостта на франкистите, и същността на някои национални характеристики, и историческата перспектива, която авторът сочи пред героите си. Това са произведения за героичната борба на един народ за свобода и демокрация и за мястото на отделната личност в тази борба и същевременно — творби за нравствения и социалния избор на човека, за неговото духовно прераждане под влияние на чувствата и на събитията, за съотношението между лично и обществено, между любов и дълг, за истинската стойност на човешката личност. А зад всичко това прозират големите въпроси за човека и историята, за неговото място във времето, за способността и правото му на самоопределение, на последен и окончателен избор. Всичко това придава двуплановост на изображението в творбите на Д. Димов на испанска тема, показва тяхната многоизмерност, взаимната обусловеност и обвързаност на конкретния социално-исторически и по-общия философски план в тях.

Произведенията на писателя за Испанската гражданска война са написани няколко години по-късно, когато от дистанцията на времето Д. Димов пристъпва към пресъздаване и преосмисляне на сложните и драматични испански събития. След едногодишната си специализация в Мадрид, след изчитането на огромно количество художествена и научна литература за тази страна, след преките си впечатления от Испания няколко години след края на нейната националноревлюционна война младият творец ще формира своята оценка за испанския конфликт, която ще се появява, предадена с няколко думи или разгърната нашироко, по страниците на всичките му произведения с испанска тематика. Писателят вижда тази война като трагичен класов двубой и същевременно като общонационална трагедия, която доведе до един милион убити и половин милион емигранти, като изблик на жаждата на непокорния испански народ за свобода и демокрация, за изтръгване от вековните окови на аристокрацията и църквата. „Земя на легенди, романси и революции, на рицари, светии и бунтовници!...“[4] — възкликва Д. Димов за Кастилия

[3] Куюмджиев, Кр. Испанският „комплекс“ на Димитър Димов. — Септември, 1985, № 2, 169—196; № 3, 192—213.

[4] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4. С., 1975, с. 354. По-нататък цитатите се дават по това издание.

в пътеписа „Кастилска зима“ и думите му се отнасят всъщност за цяла Испания. В статията си „Защо се биха за Испанската република?“ той сблъсква двете Испании — Испания на трудовия народ, на Сервантес, Веласкес и Гоя, страната на свободната мисъл и пламенната сърдечност и Испания на реакцията, впита като паразит в тялото на първата, която даде на света инквизицията и Лойола, войни и разорение, представляваща „един конкубинат между духовенството, аристокрацията и капиталистите“[5]. Именно тя в съюз с външните врагове унищожава републиката. Темата за Гражданската война в Испания се появява епизодично във всичките пътеписи на писателя. В пътеписа „Сан Себастиян“[6] Д. Димов разсъждава за испанския конфликт и за генерал Франко на фона на описанието на баския град Сан Себастиян, на размислите си за баските като народ и за характера на испанската жена. В „Януарска пролет“ лаконично се напомня за боевете по време на неотдавна завършилата война. Град Ирун, през който Д. Димов влиза в Испания през 1943 г. на път за Мадрид, е пострадал значително от нападенията на италианските и немските самолети. Краят на пътеписа обаче символизира надеждата на автора за нов живот — върху сринатите от бомбите къщи, върху развалините и купчините от пръст, тухли и греди сега цъфтят бели и нежни пиренейски цветя... Гражданската война е отминала, като е оставила незаличими следи върху живота и съзнанието на хората. В разказа „Задушна нощ в Севиля“ Д. Димов изобразява контраста между несметните богатства на католическата църква и гъмжащите около севилската катедрала безброй инвалиди от войната и въшливи просяци. Паралелно се разгръщат жизнените истории на художника маестро Кинтана, който забогатява, като продава изкуството си, и на бедното момиче от народа Мануела Торес, превърнало се по-късно в знаменитата вариететна танцьорка Канделита, докато някогашният й годеник Педро Хил разстрелва пленени републиканци след падането на Мадрид. Републиката е дала права на народа, изправила го е на крака, но толкова по-ужасна е реакцията след нейния разгром, толкова по-страшна е горестта от поражението. Настъпва периодът на безвремието, когато героизмът на сраженията е отминал и над страната се е спуснала четиридесетгодишната фашистка нощ. По улиците на испанските градове пъстреят афиши за предстоящите борби с бикове и за гастролите на поредната известна танцьорка. Вестниците поместват на огромни колони съобщенията за поклоненията пред мощите на светии и за помпозните речи на франкистките генерали. По тротоарите се разхождат наперени военни, а пред кафенетата седят с часове по масите си ветераните монархисти, дребни старчета с монокли, рединготи и лачени обувки, които с тъга си спомнят за отлетялата младост и за краля — т. нар. рибоци от Коруня, които въплъщават мухлясалото величие на España tradicional. Зад тази панорама на следвоенна Испания Д. Димов показва истинския лик на страната, нейната страшна мизерия, несломената гордост на народа й, скритата му готовност за борба. Показателно в това отношение е описанието на работническия Мадрид, където „дори сакатите бяха наскочили да бранят републиката“ и където всичко напомня за разиграла се неотдавна кървава схватка: „Тук под синьото небе, под безмилостното слънце стърчаха развалините на гражданската война. Тук имаше само дрипи, скръб и нищета. Инвалиди от барикадите, които кретаха с патерици и търсеха сянка зад порутените зидове, вдовици на мъже от работническите батальони, майки, чиито синове бяха избити поголовно с италиански картечници, туберкулозни деца... Никое благочестиво кюре, никой знатен сеньор не удостояваше с любопитството си този страшен Мадрид, защото се бояха от обитателите му.“[7] Д. Димов, писателят с нескрита склонност към яркото и екзотичното, сам развенчава романтичната

---

[5] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 5, с. 334.

[6] Този пътепис не е включван в събраните съчинения на писателя. По текст той е различен от първата част на пътеписа „Куха Испания“, озаглавена също „Сан Себастиян“.

[7] Димов, Д. Осъдени души. С., 1969, 19—20. По-нататък цитатите се дават по това издание.

представа за Испания, разкрива истинския ѝ лик на страна, стенеща под ботуша на франкистката диктатура. В пътеписа „Куха Испания“ той още веднъж полемизира с изтъкнатите автори, писали с възхищение и удивление за огнените испански страсти, противопоставя се на оценката на У. Ървинг, Шатобриан, Дюма, Теофил Готие, Мериме и други интелектуалци за страната, в която те са видели всичко друго освен испанския народ: „Никой не вижда народа, който работи за феодалите и събира петачета за папата, който вдига революции, събаря монарси, гони йезуитите... Народът — това е гъсталак от бурени около паметниците на миналото. Какво значи той пред филиграните на Алхамбра!“[8] В тези думи, както и във всичко, написано от Д. Димов за Испанската гражданска война, има много болка, горчивина и злъч. В пътеписите на писателя се усещат онази безмилостна ирония и сарказъм по отношение на испанската аристокрация, католическа църква и буржоазия, които избликват с пълна сила в „Осъдени души“ и в „Почивка в Арко Ирис“. Особено близки до антиклерикалната насоченост на последните две произведения са редовете в пътеписа „Кастилска зима“, с които авторът заклеймява мрачната същност на испанската католическа църква, изиграла зловеща роля за разгрома на републиката: „Аз бих сравнил испанската черква с някаква чудовищна машина за властвуване над народа, която светите отци от Ватикана са довели до съвършенство... Така е било преди републиката, така е и сега, в много по-голяма степен, след смазването ѝ... Републиката даваше по-малко, но на всички. Републиката мислеше за народа, а не за платиновия клозет на Алфонс XIII или за безсмъртието на душата.“[9]

Разобличаването на реакционните сили, които са удавили в кръв испанската революция, логично насочва Д. Димов към изобразяването на другата страна — на онези сили, които биха могли да се противопоставят на вманиачените бълнувания на франкистките генерали за световно господство, за императорска Испания и на миражите на католическото духовенство за световна католическа империя. Като подчертаваме това, неизбежно трябва да изтъкнем, че Д. Димов не създава в произведенията си за Испанската гражданска война един завършен, цялостен образ на народа. За народа той разсъждава в пътеписите и разказите си, въвежда образи на хора от низините в „Осъдени души“: Кармен, Долорес, разпопения монах Доминго Алварес, сержант Мартинес, аржентинския лекар Аркимедес Морено, в чиито жили тече индианска кръв, бегло обрисуваните там републиканци — комунисти и анархисти, а в драмата „Почивка в Арко Ирис“ отново включва хора от народа — Пилар, нейния баща, стария селянин Хуан Молинеро, бойците от анархисткия батальон. Тези синове и дъщери на плебейска Испания, към които нейните аристократи и духовници изпитват непреодолимо отвращение, носят в себе си неугасналото народно достойнство, скритата враждебност към ситите, към техния блестящ, но вътрешно прогнил свят. Образът на народа в „испанските“ творби на Д. Димов е калейдоскопичен, мозаичен, той се изгражда от слепването на множество разноцветни късчета, разхвърляни по страниците на различните произведения от щедрата палитра на големия художник. Този народ според писателя заслужава по-добра участ, за него в родината му се сражават дошлите от цял свят интербригадисти. В „Почивка в Арко Ирис“ авторът пряко извежда на сцената революционните събития, които в „Осъдени души“ остават на втори план, като плътен социално-исторически фон, върху който се разиграва драмата на „осъдените души“. В героите от народа, в републиканците — испанци и интербригадисти, Д. Димов съзира перспективата на борбата, несломимостта на народната воля за свобода. Далече преди да създаде своя Естанислао Браво, писателят предусети някои от чертите му в образа на Павел Морев от „Тютюн“, който е прекарал години в Аржентина и Бразилия, а после става доброволец в Испанската гражданска война. Този факт свидетелствува не само за пътищата, по които минава един литературен образ, но и за упоритото връщане на Д. Димов към испанската тема, на която той

[8] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 360.
[9] Пак там, с. 356.

остава верен през целия си живот, за постоянната му съпричастност към съдбата на Испания и на нейния героичен народ.

Поляризирал политическите сили в „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“, в пътеписите и разказите си, белетристът е почувствал необходимостта да задълбае повече в проблематиката, да открои не само обществено-политическия конфликт в Испания, не само причините и последиците от братоубийствената война. В творбите на Д. Димов зад конкретния социално-исторически план се открива неизменно вторият, философският план, изразил големите общочовешки идеи на епохата. И същевременно писателят не изпада в дидактика, в открита публицистика, в пропаганден тон. Темата за гражданската война става за него възможност да очертае редица национални особености на страната и в характера на испанеца, да ги съпостави със същностните черти на други страни и народи, които е познавал. Това е абсолютно необходимо, защото голяма част от персонажите на писателя са всъщност герои-космополити, хора, за които родината е станала смътно и далечно понятие. Светът в „испанските“ произведения на Д. Димов е многонационален, населен с най-различни герои, в него действат комунисти и монархисти, аристократи и републиканци, монаси и анархисти, селяни и войници, прислужници и проститутки, разместват се социалните пластове на едно общество, което доскоро привидно се е намирало в летаргичен сън. Националните характеристики, които писателят особено подчертава, имат своето значение за уплътняване на сюжетно-композиционната и психологическата тъкан на творбите му. Д. Димов разкрива редица особености на испанския национален характер: романтичната и патетична природна нагласа на испанеца, влечението му към контрастите, към полюсните състояния, естествената му склонност към зрелищност и силни усещания, която е превърнала коридата в национално зрелище, дълбоката му религиозност, отдаването до крайност на една страст или цел, стигащо до фанатизъм. В Испания неслучайно зад Любовта винаги крачи Смъртта, тя е страна на резки линии и контрасти, в която по думите на Лорка от знаменитото му есе „Люлчините песни“ „един мъртвец... е по-мъртъв, отколкото навсякъде другаде по света“. И същевременно тази Испания, която роди кошмарните видения на Гоя, е родина на трудолюбив и толерантен народ, който знае да разтвори сърцето си за приятеля, обича песните, борбата и виното и умее да цени истинското мъжество. Този народ има вродено чувство за равенство, той е непосредствен и общителен, макар че външно изглежда груб и недодялан, той е родил борците за свобода: „От всички морски народи испанският бе почти единственият, който смеси кръвта си с цветните раси и на всяко човешко същество призна правото на живот и достойнство. Тази Испания роди републиката“[10] — неслучайно подчертава писателят в статията си „Защо се биха за Испанската република?“.

Народ като испанския би могъл да си извоюва по-добра участ, смята Д. Димов, а не да зависи от благоволението на аристократите, които му подхвърлят мизерни трохи за изтощителния черен труд, с който той създава блага за тях. Този народ непременно ще постигне своето освобождение, за да се отърве от конкистадорите на двадесетия век като вманиачения фашист дон Бартоломео, който „можеше да изколи без колебание цяла Испания, ако това му се стореше необходимо за господ и за краля“[11], и от налудничавите монаси от типа на отец Рикардо Ередиа. Този народ има право на бъдеще.

В „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“ има и редица други национални характеристики, съпоставки, колоритни детайли. Д. Димов е писател с остро око за специфичното у всеки народ, за противоречията във всеки национален характер. Неведнъж по повод някои разсъждения на шофьора на Фани Хорн Робинзон, социалдемократ и реформист по убеждения, той изказва саркастични забележки за завоалираността на класовите противоречия в Англия, довели до политиката на

[10] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 5, с. 334.
[11] Димов, Д. Осъдени души, с. 267.

съглашателство при голяма част от английското работничество. Интересни са размислите му за характера на британеца, видян през погледа на флегматичния Лесли Блеймър, приятеля на Фани от детство. Зад оценката на Лесли стои всъщност самият автор: „У нея винаги имаше нещо великолепно и безскрупулно, нещо чисто британско, което можеше да бъде оценено само от британец."[12] „Великолепно и безскрупулно." В тези три думи е заключена цялата характеристика на Фани, най-дълбоката ѝ същност. По-нататък, когато описва срещата на героинята си с дон Бартоломео, Д. Димов не забравя да вметне по отношение на франкисткия генерал: „Искаше да покаже на тази англичанка, на тази вековна неприятелка на расата си идеала, за който се бореха..."[13] Подобни характеристики се срещат непрекъснато и уплътняват сюжетната и психологическата основа в произведенията на писателя, разкриват тънката му наблюдателност спрямо националните особености, умението му да схване противоречията и единството в самобитната душевност на всеки народ, да освети социалното чрез призмата на националното. Художествената тъкан на „Осъдени души" и „Почивка в Арко Ирис" наподобява калейдоскоп, в който се оглежда разноцветната мозайка на грижливо слепените от белетриста късчета на цялостната панорама.

Отделните детайли не просто създават националния колорит на „испанските" творби на Д. Димов, те показват до каква степен авторът държи на многостранното изобразяване на героите, в които се съчетават социалните, националните и личностните характеристики. Същевременно и в „Осъдени души", и в „Почивка в Арко Ирис" има многобройни отпратки към културата на Испания, към нейните поети, писатели и художници, които Д. Димов добре е познавал. Културните реалии са органично вплетени в драматичното развитие на събитията. „Осъдени души" наподобява офорт от Гоя, от онзи мрачен испански гений, който според думите на маестро Кинтана от разказа „Задушна нощ в Севиля" „храчеше в монархията дори когато рисуваше кралското семейство"[14]. Демоничният гений на Гоя, на простия арагонски селянин, който по-късно става световноизвестен художник, привлича магнетично Д. Димов и е в съзвучие с трагиката и ужасите на гражданската война. Чудовищата на испанския живот и на човешката душа, изобразени от великия художник, се оказват най-близо до българския писател в пресъздаването на неговата „испанска тема".

Ако испанската култура е оказала несъмнено творческо влияние върху Д. Димов, особено при създаването на „Осъдени души", то идейно-естетическите позиции на писателя при написването на произведенията му за Испания носят печата на прелома, който настъпи у нас след Девети септември. От този зрителен ъгъл зад мрачния колорит и трагиката на испанската война се разкрива оптимизмът на писателя за крайната победа на испанския народ над фашизма. Същевременно в тези творби Д. Димов се обръща към най-важните проблеми на човешкото битие: любовта, смъртта, смисъла на живота, правото и задължението на човека да направи своя нравствен и политически избор в екстремни ситуации. Испанската гражданска война е показана в тях и като конкретно социално събитие, и като общонационална трагедия, и като школа, през която трябва да минат борците, устремени към утрешния ден. Образите в двете произведения, запазвайки своите национални и социални характеристики, са изведени до общочовешка значимост, двата плана на изображение — социално-историческият и философският — са органично свързани.

Идейно-политическите аспекти, върху които са построени „Осъдени души" и „Почивка в Арко Ирис", говорят не просто за защита на републиканската кауза от страна на Д. Димов, а за дълбоко проникване в същността на конфликта през

---

[12] Пак там, 111—112.
[13] Пак там, с. 270.
[14] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 284.

Испанската гражданска война, в механизма на извършващите се исторически събития, за верния усет на писателя към разместването на пластовете в испанското общество, за вникване в характера на настъпилото историческо движение. Създаденият от Д. Димов широк социално-исторически фон не е просто екзотичен декор за огнените страсти на героите му, необходима добавка към пикантната лична интрига, а органична плът, влязла неотменно в художествената тъкан на творбите му. В „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“ писателят умело е съчетал конкретната историческа обстановка на войната с вековните жизненоважни за Испания въпроси, свързал е в единно цяло конкретно-историческия и по-широкия национално-исторически план, засегнал е кардиналните проблеми на човешкото битие — любовта, смъртта, смисъла на живота, разкрил е с дълбоко проникновение най-потайните кътчета на човешката душа. Личните драми на героите са проектирани върху грандиозното платно на военните събития и отразяват в себе си драматичната обществена колизия на времето. Дори любовта, това най-съкровено човешко чувство, се оказва въвлечена в развихрилия се социален конфликт, свързана с идейни и политически прозрения, с необходимостта от точно определяне на своето място в започналата драма. Духовната еволюция на Фани Хорн, Инес Монтеро и Пилар е ярко доказателство за това. Човекът, както смята Д. Димов, не е остров на спокойствието сред разбушувалия се обществен океан, а същество, свързано с целия свят, което трябва да вземе съдбоносно решение. Личността е поставена в ситуация на избор.

В такава ситуация са поставени всички герои на Д. Димов в творбите му на испанска тема: Фани Хорн, Рикардо Ередиа, Инес Монтеро, Естанислао Браво, Пилар, въпреки огромните различия помежду им. Писателят избира повратни, съдбоносни моменти от живота на персонажите си, сгъстява до крайна степен драматизма на действието, наелектризира до възможния предел атмосферата, в която се движат те. Зад блестящия диалог и обилно пръснатите из текста сентенции и афоризми се открива предчувствието за надигаща се буря, за взрив, за прелом. Кръгът на действието се разширява и разчупва тесните рамки на личната интрига, за да побере в себе си големите обществени проблеми на епохата. В „Осъдени души“ блудкавото светско приключение на Фани Хорн се превръща постепенно в дълбока и самоотвержена любов, повлечена от потока на драматичните събития, егоистичната страст на англичанката към испанския йезуит Ередиа прераства във всеотдайно чувство, довело я до неочаквани и за самата нея прозрения за характера на войната и същността на класовия двубой. В „Почивка в Арко Ирис“ върху ограничения терен а западналото андалузко аристократично имение се разиграва почти шекспировска о силата си драма, а изведеният на сцената републикански батальон на капитан станислао Браво носи със себе си барутния дъх на борбата, полъха на мъжество, еличавост и героизъм, стигащ до самообреченост и саможертва. Разкривайки диалектиката на личното и общественото, Д. Димов показва как революцията води и до духовна еволюция у човека, до вътрешното му духовно прераждане, до прозрението му за механизма на извършващите се събития, до отричане на миналото (Фани Хорн, Инес Монтеро, Пилар). В този смисъл възвеличаването на личността, дори и против волята ѝ, във водовъртежа на обществения конфликт се превръща и в път към самата нея, в път към постигане същността на битието и на епохата — същността на социалното, пречупено през личното. Поставена в ситуация на избор, личността разкрива истинското си лице. Това се вижда особено ясно в образа на Ередиа, една от най-ярките сполуки в цялото творчество на Д. Димов. В демоничната личност на фанатизирания монах йезуит Ередиа писателят сякаш е събрал най-черните краски, всичко най-отблъскващо и мрачно, което са оставили в Испания вековете на господство на аристокрацията и църквата, като го е показал през очите на влюбената в него и постепенно разочароваща се от своя кумир Фани Хорн. Магнетичното обаяние на Ередиа има обратен знак — под покоряващата външност на този млад езически бог и големия му ум и култура се крият ужасяващ,

стигащ до лудост фанатизъм, йезуитско лицемерие и безумни бълнувания за световна католическа империя. Трагедията на Ередиа е трагедия на щедро надарената от природата личност, която въплъщава в себе си реакционното, антинародно начало, трагедията на погубените човешки възможности, защото според Д. Димов и най-ярката личност, неправилно избрала своя път, се превръща в „безплоден цвят". Но такъв „безплоден цвят" е и Фани Хорн, защото краткотрайният полет на нейния дух е смазан от любовната катастрофа, която я хвърля от върховете на социалните прозрения отново в бездните на отчаянието и безперспективността. Застреляла йезуита Ередиа, тя също няма бъдеще. Двете орбити, по които са се движели нейният свят и светът на Ередиа, са се пресекли най-сетне в една точка, но тази точка няма нищо общо с историята, с живота на народа. „Осъдените души" трябва да слязат от сцената, да я отстъпят на онези сили, на които действително принадлежи бъдещето. Въпреки своята духовна еволюция Фани не може да отиде докрай в развитието си, защото е вътрешно мъчително раздвоена, защото съвестта ѝ не е могла да победи егоизма ѝ, а егоизмът не е можал да задуши съвестта. Въпреки големите различия между нея и Ередиа по своята отчужденост от народа, по пропастта, която ги разделя от него, те си остават духовни двойници. Техният живот е безкрайно далече от истинските конфликти и проблеми на Испания: „По пътищата на гражданската война са се срещнали и разминали отецът, отдаден на своя бог, и англичанката, отдадена на себе си. И двамата са странични наблюдатели или само бегли, епизодични спътници в голямата драма на изстрадалия испански народ. Невъзможно е да строиш личното си щастие върху фона на голямото народно страдание", подчертава Л. Георгиев[15].

Навремето, когато се появи романът „Осъдени души", той се оказа твърде необичаен за литературата ни през първите следвоенни години и неизбежно беше самотен в нашата белетристика по дълбокото си социалнопсихологическо съдържание и аналитични герои. Може би и затова тогавашната критика, както справедливо посочи Т. Жечев[16], не успя да го оцени в пълна мяра (в рецензията на П. Пенев например се казваше, че в романа не се съзира перспектива, че той не е написан по метода на социалистическия реализъм[17], а Ив. Богданов говореше за „ватените рамене" на „Осъдени души", който едва ли ще остане в историята на нашата литература[18]). Днес тези оценки вече са минало. Романът „Осъдени души" отдавна зае подобаващото му се място в българската литература. Защото перспектива в него съществува и Д. Димов я е показал съвсем ясно. Не „осъдените души", не колебаещите се герои, като отец Оливарес, ще тласнат напред колелото на историята, а онези сили, които непрестанно присъстват на втори план в романа и в които самият Д. Димов е виждал бъдещето на Испания. Образите на епизодично въведените в действието герои, като Кармен, Долорес, разпопения монах Доминго Алварес, сержант Мартинес, аржентинския лекар Аркимедес Морено, бегло обрисуваните републикански бойци показват къде писателят е търсел противодействащите сили на реакцията, на Ередиа, отец Сандовал, дон Бартоломео и фалангистите, къде е виждал изхода от кървавите събития. В този смисъл символичен е и краят на романа — изстрелът на Фани Хорн и унищожаването на йезуитския лагер за тифозно болни в Пеня Ронда, които се възприемат като акт на справедливост. По този начин романът „Осъдени души" се яви като подготовка, като трамплин към монументалния по мащабността си роман на Д. Димов „Тютюн" и към по-късната му драма „Почивка в Арко Ирис".

В „Почивка в Арко Ирис" на сцената вече пряко е изведен героят — републиканец, професионалният революционер, около когото е концентрирано

---

[15] Георгиев, Л. Димитър Димов. Монография. С., 1981, с. 53.

[16] Жечев, Т. Димитър Димов и романът на осъдените души. — В: Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Първа книга. С., 1979, с. 148.

[17] Пенев, П. „Осъдени души" (роман от Димитър Димов). — Читалище, 1946, № 4, 167—171.

[18] Богданов, Ив. Романът на Д. Димов. — Изгрев, № 406, 31 ян. 1946, с. 4.

цялото действие. В лицето на капитан Естанислао Браво и на бойците от неговия републикански батальон са събрани най-хубавите черти на борeца комунист, на интербригадиста, дошъл в далечна Испания да защищава с кръвта си Испанската република. Едно внимателно вглеждане в образа на капитан Браво би показало твърде много родствени връзки между него и образа на Павел Морев от романа „Тютюн". Павел Морев също е професионален революционер, виден партиен функционер с богат международен опит, сражавал се е в Испания на страната на републиката. Д. Димов неednократно и неслучайно набляга на тия черти в биографията на своя герой. И все пак те не са така ярко развити, както у капитан Браво, може би защото в замисъла на „Тютюн" Павел Морев все пак не е заемал първостепенно място. Естанислао Браво, българинът комунист, главен герой на единствената засега в нашата драматургия пиеса за Испанската гражданска война, носи в себе си прекрасните черти на боеца интернационалист, обаянието на магнетичната личност, но вече с положителен знак. Духовната еволюция на Инес и Пилар, преобразяването на анархисткия батальон се извършват под негово въздействие. Същевременно в образа му са внесени твърде много национални характеристики, които го доуплътняват и го правят по-реалистичен и по-жив. Републиканският командир и неговите другари не са мрачни фанатици, а живи хора, които в името на борбата са пренебрегнали личния си живот, но някъде дълбоко, в дъното на душите им остава тихата носталгия по бащиния дом, по близките и скъпи същества, които може би никога повече няма да видят. Отношението към революцията става главният критерий за нравствена проверка. И саможертвата на капитан Браво и неговия републикански батальон, които под лазурното небе на старинното имение с поетичното име Арко Ирис (на испански то означава „небесна дъга") бранят последните позиции на републиката, засиява с ореола на възвишения подвиг, който ще роди нови борци.

Впечатлява психологическото майсторство на писателя при изграждането на образите на героите му. Д. Димов умее да разкрие силата на страстта у човека, да покаже всемогъществото на любовното чувство, особено у жената. Той дисекцира като хирург своите герои, анатомизира и разглежда сякаш под микроскоп съставните части на преживяванията им. Писателят е особено непримирим към фалша в човешките отношения, към дистанцията между думи и дела. Показателен в това отношение е образът на професора по схоластика от Гранадския университет отец Херонимо Оливарес, учения йезуит, при когото постоянното разминаване между мисли в действия го е превърнало всъщност в безлична кукла, в жалка, дърпана с конци марионетка. Но настъпва моментът, когато разминаването между мисли и поведение при него става непоносимо. Пружината на марионетката се скъсва и тогава не й остава нищо друго освен самоубийството — единственият възможен изход. И Оливарес го приема като спасение — не само от страх пред отмъщението на Ередиа, а и от съзнанието за пълната безперспективност пред себе си.

Изключително интересно и многопластово е изобразен конфликтът между Рикардо Ередиа и Фани Хорн. Д. Димов уплътнява личностните характеристики на двамата герои до възможния предел, наслагва нови черти, които водят до техния сблъсък. Старата мъдрост гласи, че противоположностите се привличат, но също така е истина, че когато са прекалено противоположни, могат и да се отблъснат. Какво всъщност представлява психологическият двубой между двамата? Това е двубой на два изключително силни характера, любовна игра между мъж и жена, сблъсък между англичанка и испанец, между католик и протестантка, между фанатично вярващ монах и една атеистка до мозъка на костите си, между светска дама и духовник, между жена, свикнала безпрепятствено да задоволява всичките си прищевки, и аскетичен мъж, подчинил всичко у себе си на фанатичното преследване на миража за световна католическа империя. Подобен сблъсък не обещава нищо добро: той довежда до физическата гибел на Ередиа и до духовното резигниране и умъртвяване у Фани. Писателят следи детайлно всички извивки на мислите й,

разкрива я пряко за разлика от йезуита Ередиа, който е показан по принципа на „смъкване на маските". Образът на Ередиа е представен като поредица от маски: християнски смирен монах — учен-лекар — учител по гимнастика — религиозен схоласт — родèн аристократ — „мрачен, побъркан йезуит". Всяка нова маска се поставя от автора на мястото на предишната, за да прибави нови, понякога неочаквани щрихи към загадъчния облик на Ередиа. В неговото поведение са отработени до съвършенство създаваните и развивали се в продължение на векове, стигащи до истинска театралност форми на поведение на испанския религиозен служител. Писателят неслучайно се спира нееднократно на красивото и проникновено, маслинеомургаво лице на монаха, в което се смесват чертите на египетски жрец, на центурион на римска кохорта, на кастилски рицар и светия. Той сякаш иска да ни внуши, че Ередиа въплъщава вековната култура и дух на Испания. Така смята отначало и Фани Хорн. Но колкото повече се развива действието на романа, толкова повече за нея става ясна истинската същност на този демоничен човек, когото е обикнала, толкова повече чезне съчувствието на автора към героя, нескритата в началото съпричастност към съдбата му. Илюзиите на Фани се рушат една след друга, за да застане накрая Ередиа пред нея и пред читателя такъв, какъвто е в действителност — едно зло, един черен призрак, една сянка, изскочила от дълбочината на вековете. Ето как характеризира Ередиа съветската изследователка Л. М. Юриева: „Той сякаш воюва с историята, не желае да се съобразява с реалността, стреми се със сила да натрапи на обществото своите идеали."[19] Кръгът се сключва: застреляла Ередиа, Фани се връща отново към предишния си празен живот, но този път вече замъглен от гибелното блаженство на морфина. И никак не е случайно, че след това тя ще раздава подаръци на монархистите в Мадрид по време на войната. Кръгът се е затворил и Фани отново се е върнала към началото, но на по-ниска степен. Тя не може да измени на себе си и обратната ѝ еволюция е закономерна.

В пиесата „Почивка в Арко Ирис" драматургът създава една нагледно абсурдна ситуация: в имението Арко Ирис местната аристокрация и духовенството са влезли в либертарната комуна на анархистите. По този повод доня Инес казва иронично: „В Испания може да се случи всичко!... Дори реките да потекат в обратна посока."[20] В страна като Испания това е наистина възможно. Времето в „Почивка в Арко Ирис" е време на потеклите обратно реки, време на полюсни състояния и трагични сблъсъци. Външно драмата наподобява антична трагедия — в нея е спазено единството на време, място и действие. Но колко далече са бушуващите в имението Арко Ирис страсти от античните страсти, които дори в своя взрив не губят неизменната си уравновесеност! В „Почивка в Арко Ирис" всичко е сгъстено, задъхано, наелектризирано до възможния предел. Всичко в пиесата е настояще. Всичко става сега. Героите се намират в границата между живота и смъртта, те сякаш играят своя трагичен нестинарски танц върху огъня на войната и разполагат с твърде малко време. Сгъстено е и сценичното време, и тяхното реално, човешко време. Мъжете от батальона на капитан Браво, преминали през Арко Ирис за една нощ, призори ще загинат за републиката. Сраженията на Гражданската война престават да бъдат фон и се превръщат в близка и непосредствена реалност. Героите се самопроверяват в отношението си към главното — към революцията. Тя става критерият за всичко. През тази проверка преминават и героите на нетрадиционния любовен триъгълник Естанислао Браво — Инес Монтеро — Пилар. И човешкото равновесие на Естанислао, от което зависят много неща в пиесата, се крепи върху единството на любовта и чувството за дълг у него, върху душевната монолитност на комуниста интербригадист, предизвикал мъчителния катарзис и вътрешното

---

[19] Юрьева, Л. М. Национально-революционная война в Испании и мировая литература. М., 1973, с. 311.

[20] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 169.

прераждане на Инес и Пилар, осмислянето на техния бунт срещу действителността с цената на саможертвата. Любовта отново е вплетена органично в събитията и чрез нея героите осъзнават и съдбовността на жестокия социално-политически двубой в Испания, и уедрените мащаби на епохата, и своята собствена човешка стойност. Личното, националното и общочовешкото при тях са тясно свързани. Така от камерна пиеса за отношенията между хората в едно старинно андалузко имение „Почивка в Арко Ирис“ се превръща в оптимистична трагедия за революцията и за правото и задължението на личността да определи своето място в историята, да направи своя нравствен и политически избор. Избор, който всеки ден трябва да правим и ние, защото, както справедливо писа някога Гьоте в своя „Фауст“, „живот и свобода добива само онзи, който смело ги завоюва всеки ден в борба“. Любовта и борбата за свобода и човешко достойнство са органично свързани в пиесата на Д. Димов. Само свободният човек може да обича, но за това е необходимо той да узрее за свободата, да я превърне в смисъл на живота си. В „Лисицата и гроздето“, една от най-известните пиеси на бразилския драматург Гилерме Фигейреду, се води показателен диалог между роба баснописец Езоп и господаря му Ксант. „Какво би правил със свободата без любов?“ — пита Ксант. И отговорът на Езоп неслучайно е даден също във форма на въпрос: „А ти какво би правил с любовта без свобода?“ Подобни мисли изказва и Естанислао Браво в разговора си с Инес: „Любовта и свободата са едно и също нещо, Инес!... Нима робът може да обича, преди да стане свободен?... И нима свободният, който не смее да обича, е наистина свободен?“[21] Развитието на действието доказва правотата на тези мисли. Човек може да обича само ако е свободен, но той трябва да узрее за свободата, да я почувства и приеме вътрешно, както я е приел Естанислао Браво. Инес и Пилар също ще узреят за тази свобода, макар че трябва да заплатят най-скъпата цена: Инес — загубата на любимия човек, а Пилар — на собствения си живот. И в светлината на новата истина, която им е разкрил българският интербригадист, и техните духовни прозрения, и саможертвата на капитана и неговия републикански батальон придобиват нови измерения. Трагиката на смъртта е озарена от лъча на бъдещето.

Произведенията на Димитър Димов за Испанската гражданска война се отличават с многопластовост на конфликтите, с открито изявената склонност на писателя към изобразяване на силни характери, съдбовни страсти и разтърсващи драми, с неизменно присъщото на героите му умение да се самоанализират, да разголват безпощадно дълбочината на душите си, вътрешните си противоречия и лутаници. Д. Димов е писател — драматург на белетристичната форма, при когото художествените средства и похвати са подчинени не просто на разкриването на определена идея, а на пълнокръвното и многоаспектно изобразяване на човешките характери и обществените сблъсъци. Анализаторското умение на автора, майсторски изграденият диалог, изпълнен с интелектуален блясък и неподозирани дълбочини, с ироничен подтекст или с открит сарказъм, който на места преминава от дипломатично шлифованата размяна на любезности в двубой на кръстосани шпаги, задълбочената портретна и психологическа характеристика на героите, специфичната функция на пейзажа, който при Д. Димов е подчертано психологизиран и политизиран, важната роля на детайлите в творбите на писателя, особеностите на сюжетно-композиционното изграждане заслужават вниманието ни.

„Осъдени души“, „Почивка в Арко Ирис“ и другите произведения на Д. Димов за Испанската гражданска война са изградени на един основен принцип — принципа на контраста, на противопоставянето, дори на поляризирането. Противопоставени в тези творби са не само героите и обществените сили, които те

---

[21] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 230.

представляват. Противопоставени, поляризирани и политизирани са пейзажът, диалогът, вплетените в действието характерни детайли, дори някои авторови отстъпления. Драматургичността на „Осъдени души“, на разказите и пътеписите на писателя, откритата или подтекстова полемичност, която блика от всеки техен ред, както и от пиесата „Почивка в Арко Ирис“, е съвсем очевидна. Проницателното око на писателя разглежда в органичната им връзка особеностите на социалното, националното и личностното, за да разкрие на читателя зад фактологичната информация за историята и културата на Испания, зад екзотичното и необикновеното същността на испанската трагедия, правото и задължението на личността да избере своето място в условията на „праговата“, гранична ситуация. В набляганото върху испанските контрасти Д. Димов търси не евтина ефектност, а дълбочината, корените, истината. В „Почивка в Арко Ирис“ испанските реалии и тяхната контрастност са разкрити през погледа на капитан Браво, Инес Монтеро и Пилар, което създава три гледни точки към тях. Многофункционалният, изпълнен с динамика и ирония, с безброй сентенции и афоризми, интелектуално обагрен диалог поема още една задача — да даде преценка за извършващите се събития и за социалните и народностните характеристики на Испания от различния зрителен ъгъл на действуващите лица. Така сблъсъкът на характерите и на различните обществени позиции в „Почивка в Арко Ирис“, съпроводен от разгорелия се словесен двубой между героите, нажежава до крайност драматизма на творбата, подчертава жестокостта на социалния конфликт, макар че на втори план в пиесата остава да звучи приглушено тъгата на автора и персонажите му от кървавата драма на испанския народ, болката им по останалия в миналото мирен човешки живот.

В романа „Осъдени души“ противопоставянето върви по три успоредни линии — линиите на конфликта между обществено-политическите сили в Испания (републиканци и фалангисти), на сблъсъка между Фани Хорн и отец Рикардо Ередиа (предаден преди всичко като психологически двубой) и на контраста между националните особености на страната и народа и другите европейски държави. Особеност на творбата е, че и трите линии на това противопоставяне са пречупени през личния поглед на Фани Хорн, който понякога се доближава до авторовата преценка, без да съвпада никога напълно с нея. Духовната еволюция на Фани, нейните дълбоки социални прозрения водят и до промяна на отношението ѝ към Испания, към нейната история и народ. Дошла отвъд Пиренеите с туристическа цел, жадна за приключения, младата англичанка постепенно започва да осъзнава истинската същност на страната, в която е попаднала. В началото у нея има просто желание за разнообразие и развлечения: „Всичко изпълваше Фани с някакво особено, трагично любопитство към нещата, хората и събитията в тази страна, където блясъкът на живота и сенките на смъртта бяха тъй остри.“[22] Още тук обаче авторът предупреждава пряко читателя, че той няма да намери в тази книга забавно описание на една екзотична страна, на нейните колоритни нрави и народ: „Тук нямаше нито помен от филистерското спокойствие на другите страни. Нещата преминаваха от една крайност в друга без меките полусенки на компромиса и от сблъскването на тия крайности изникваха нови устреми.“[23] Едно предупреждение, което открива пътя към по-нататъшното разкриване на жестокия социален сблъсък, залегнал в центъра на романа, както и към същността на разгърналия се психологически двубой между Фани Хорн и Рикардо Ередиа. Но целта на Д. Димов не е само да очертае националните характеристики на Испания като земя на крайности, нито да извае испанския национален характер като съчетание на полярни противоположности. Напротив, зад яркостта на събитията, зад пъстротата на формите, зад причудливите наглед контрасти писателят се стреми да долови същността на явленията, да ги обхване в тяхната дълбочина и многостранност, да ги анализира. Личният поглед на Фани Хорн, през който е пречупено цялото

[22] Димов, Д. Осъдени души, с. 66.
[23] Пак там, с. 67.

изображение в „Осъдени души“, неслучайно отстъпва място на авторовата гледна точка: ярките контрасти на Испания всъщност са контрасти, „зад чиито блясъци и театрална фантастика обаче прозираше жестоката трагедия на един народ, който се бореше със себе си, за да тръгне по нови пътища на развитие“[24]. Пътят към това ново развитие преминава през драматични изпитания, през братоубийствената гражданска война. Затова неслучайно в романа зазвучава, макар и на втори план, обратната тема — болката по мирния живот, погубен от кървавата военна касапница, копнежът по човешко разбирателство и братство. В края на „Осъдени души“ авторът с горчивина коментира печалните резултати от последното сражение между републиканците и фалангистите: „Благородна и плебейска кръв се всмукваше еднакво жадно от сухата земя. Пролетарски дрипи и разкошни мундири се валяха еднакво трагично в праха.“[25] Земята е безразлична към човешките конфликти, внушава Д. Димов, пред лицето на смъртта всички са равни, единствено тя умиротворява и успокоява всичко. Светът трябва да се освободи от мрачната плесен на миналото, за да извоюва своето по-добро бъдеще. Така хуманният повик за повече човечност и взаимно разбирателство се явява като контрапункт на основния социално-исторически конфликт, разгърнат в творбата.

Всепризнатото майсторство на Д. Димов при изграждането на психологическата и портретната характеристика на героите също се базира върху принципа на контраста. По-внимателното вглеждане в образите им показва противопоставителността, полярното сблъскване на крайностите, драматургичната по същество техника на създаване на авторовите персонажи. В портретната характеристика при Д. Димов неизменно е заложена и психологическата, независимо дали тя е предадена с няколко думи, или е обстойно разгърната. Ето как например лаконично и същевременно ярко е характеризирана Клара Саутдаун в „Осъдени души“, тази „гладка, идеално фризирана порцеланова кукла“[26] според писателя: „Впечатленията у нея се изпаряваха като лак за нокти и в главата ѝ оставаше само утайката на глупостта.“[27] Казаното е синтетично и същевременно съвсем достатъчно, за да си съставим мнение за героинята. Авторът неслучайно подчертава нееднократно приликата на Пилар в „Почивка в Арко Ирис“ с портокалов цвят, символизираща нейната южна красота и темперамент. „Ти танцуваш върху огъня на войната и може би ще умреш върху него!“[28] — обобщава с няколко думи капитан Браво характера на Пилар, недвусмислено загатвайки за по-нататъшната ѝ съдба. И наистина какво представлява войната за Пилар? Трагично събитие, забава или опасна игра върху разжарени въглени? И каква е самата тя — обикновена селянка, севилска уличница или скрита бунтарка, разпъвана между привързаността и омразата си към господарката си Инес и досегашния си живот, между обещаната вярност към фалангистите и внезапно избухналата любов към републиканския командир Естанислао Браво? Образът на Пилар е изтъкан от контрасти и не се поддава на еднозначно определение. „Доня Инес прилича на старинно бижу!...“[29] — казва в отговор тя на въпроса на капитана, какво представлява Инес Монтеро, собственицата на аристократичното имение Арко Ирис, за да подчертае нейното благородство и красота и уникалността на противоречивия ѝ характер, нетипичен в съвременните условия. Противоречива е обаче и самата Пилар, предизвикваща различни оценки у другите действуващи лица на пиесата. Зад привидното лекомислие и дръзкия ѝ език прозира драмата на обикновеното селско момиче, преживяло мъчителен катарзис, за да се завърне отново при своите корени, и заплатило твърде висока цена за духовното си прозрение. Нейният трагичен нестинарски танц върху огъня на войната неслучайно

---

[24] Пак там.
[25] Пак там, с. 283.
[26] Пак там, с. 73.
[27] Пак там.
[28] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 234.
[29] Пак там, с. 233.

е прекъснат от фаталния изстрел на Себастиян, предназначен за Естанислао. Но дори в последния миг на живота ѝ оценката за нея не е еднозначна. Последният порив на умиращата Пилар е да подаде на капитан Браво червения карамфил от косата си — един символ, който се среща неведнъж в „Почивка в Арко Ирис". В него се оглеждат двете страни на същността ѝ:

„Естанислао. Този карамфил е символ на бунта ѝ.

Инес. Грешите!... Това е сърцето ѝ!... Тя се разбунтува истински, след като дойдохте вие."[30]

Полярният принцип на изграждане на образите на героите у Д. Димов е разкрит най-ярко при отец Рикардо Ередиа от „Осъдени души". В целия роман читателят е свидетел на едно непрекъснато наслагване на все нови и нови черти върху вече известните характеристики на героя, които постепенно преобръщат представата за него, създадена в началото на творбата. Театралният принцип на „смъкване на маските", използван успешно при създаването на този ярък персонаж на писателя, му е позволил да вгради портретната характеристика като основа, от която тръгват различните аспекти в разкриването на демоничния образ на монаха йезуит. Неговата външност е описвана нееднократно в романа с цел не просто да се представи изменящото се отношение на Фани Хорн, вариращо от пламенната любов до смъртната ненавист, но и авторовата оценка за погубените възможности и разпилените сили на щедро надарената от природата личност, избрала неправилно своя път в живота. Още от първите страници на романа читателят смътно чувства, че зад езическата красота на Ередиа се крие нещо фанатично, нещо жестоко и зловещо, което може да я превърне в нейната противоположност, в отрицание и зло. Развитието на действието оправдава това предчувствие. Драматичната любов на Фани към Ередиа, непрестанните зигзаги, лутаници и противоречия в развитието на чувството ѝ към монаха сочат пътя към постепенното авторово деградиране на образа му. Очарована от външната магнетичност на Ередиа, Фани нелесно стига до прозрението за реалната стойност на неговата личност: „В това лице имаше нещо недействително и призрачно красиво, което го караше да прилича на ангел и демон, което отричаше всяка радост в живота — в своя и в този на другите."[31] Митичната светлина, в която младата англичанка е виждала своя кумир, постепенно започва да помръква, за да го осъзнае тя като „един мрачен призрак на миналото"[32], „инквизитор на двадесетия век"[33]. Под неумолимата логика на събитията героинята стига до дълбоки прозрения не само за същността на социалния конфликт в Испания, но и за зловещия механизъм, превръщащ способния и амбициозен човек във фанатичен демон, в отрицание на човешкото и нормалното: „Тя виждаше пред себе си един йезуит, ужасен, фанатичен, безскрупулен и жесток."[34] Прозрението на Фани спрямо Ередиа я води до дълбоко разочарование от него, постепенно то превръща любовта ѝ в омраза, в ненавист към неговата анахронична личност, превръщаща се неизбежно в спирачка за развитието. В последната част на романа след драматичното любовно обяснение Фани вече може да погледне без предубеждение на своя предишен кумир, да оцени реалната стойност на неговата личност. Безпощадната присъда на героинята всъщност е и оценка на автора, развенчал илюзиите ѝ спрямо монаха: „Най-после тя го виждаше такъв, какъвто бе в действителност — един безумец, един безплоден човешки дух, отрицател на живота, на всяка радост и щастие. Сега тя го виждаше като безчувствен и зъл жрец на мрака, на небитието и смъртта, зад която стоеше едно жестоко, студено и отчайващо нищо."[35] Като че ли с това всичко вече е казано. Но Д. Димов не би бил верен на себе си, ако беше спрял дотук. Още веднъж вече в самия край на романа той ще се върне

---

[30] Пак там, с. 252.
[31] Димов, Д. Осъдени души, с. 151.
[32] Пак там, с. 185.
[33] Пак там, с. 203.
[34] Пак там.
[35] Пак там, с. 254.

на отношенията между Фани и Ередиа — изобразявайки драматичната сцена между тях в утрото след бягството на Доминго Алварес при републиканците. Тази среща е едно от най-тежките изпитания за йезуита, защото разкрива пълния провал на фанатично граденото му дело. Бледото му от преумора лице и посивялата за една нощ коса за последен път пробуждат предишното чувство на Фани към него, създават за миг у нея илюзията, че все пак светът не е безжалостно жесток, че в него все още има място за нежност и щастие, за човешка милост и хуманност. „Какъв внезапен мир бе настъпил сега в душата ѝ, колко много обичаше Ередиа и заедно с него целия свят!..."[36] — развълнувано пише Д. Димов, за да изпепели само след миг последната ѝ надежда, че нещо може да се промени, че у Ередиа несъмнено е останало все пак нещо човешко. Но дори в този момент на пълно крушение на миражното му дело йезуитът не успява да стигне до прозрението и остава верен на себе си. И последната мисъл на Фани за него, преди да го повали със среднощния изстрел в параклиса, отново е и категорична авторова присъда над католическия аскетизъм, над безплодно изживения човешки живот, над безумието: „Сега пак го виждаше такъв, какъвто бе всъщност — студен призрак, изскочил от мрака на вековете, от черния фанатизъм на Испания."[37] Противоположностите се пресичат, кръгът се затваря. Така романът „Осъдени души" се оказва не само роман за избора, но и роман за разбитите илюзии, за крушението на един свят, от който трябва да прорасне зеленото стръкче на бъдещето.

Принципът на противопоставянето, на полярното сблъскване, на драматургичното действие заляга и в основата на създадения от Д. Димов диалог. В „Осъдени души" и „Почивка в Арко Ирис", както и в другите произведения на писателя, диалогът е многофункционален, натоварен с различни по тип задачи, многопластов, интелектуално обагрен и в същото време — лаконичен и хаплив. Той не само изяснява отношенията между персонажите, но разкрива и авторовата оценка, движи самото действие и същевременно сякаш сам се любува на себе си отстрани. Диалогът в „испанските творби" на Д. Димов катализира събитията и същевременно има своята собствена цена. Дълбоко драматичен, ироничен, саркастичен, интелектуално изтънчен, грижливо шлифован до последната дума и същевременно искрящ от сентенции и афоризми, стоварващ се, когато е необходимо, като шпага върху противника, диалогът при Д. Димов създава високо напрежение на страстите, сблъсква полярни позиции и заедно с това поражда истинско интелектуално удоволствие у читателя. Той е изпълнен с блясък, дълбочина, намеци, полутонове, въздишки, страстни излияния, признания, философски размисли, реминисценции. Силно психологизиран и политизиран, диалогът в „Осъдени души" и „Почивка в Арко Ирис" е и така майсторски отшлифован от писателя, че на моменти човек забравя конкретната действителност на Испанската гражданска война и се захласва в словесната виртуозност на Д. Димов. Особено характерни примери в това отношение са диалозите между Фани Хорн и Ередиа в „Осъдени души", словесните престрелки между Естанислао Браво, Инес и Пилар, между Себастиян и Беналкасар в „Почивка в Арко Ирис" и др. Високата собствена стойност на диалога в тези произведения се обуславя не само от писателското майсторство на Д. Димов, но и от важната му функция в сюжетно-композиционното изграждане и образната им система.

Подобна многозначност отличава и пресъздадения в „Осъдени души" и „Почивка в Арко Ирис" испански пейзаж. В творчеството на писателя природата не е фон или декор, върху който се разиграват огнените страсти на героите му. Тя е изобразена с внушителна пластична сила, с уверената ръка на художник живописец, който умее да подбере най-подходящите багри от многоцветната си палитра, за да запечата върху колоритното платно само онова, което смята за необходимо.

---

[36] Пак там, с. 257.
[37] Пак там, с. 258.

Испанският пейзаж у Д. Димов има силна психологическа и политическа основа, той неизменно е противопоставен с ярката си тревожна красота на размитите акварелни багри в природата на другите европейски страни, свързан е с националните характеристики на испанеца и с реалиите на политическата ситуация. Природните картини в „Осъдени души“ носят неизменната авторова оценка, макар и пречупена през погледа на Фани Хорн, те съчетават и пластичното внушение, и любуването на художника, и дълбоката горчивина на хуманиста от съзнанието, че тази самобитна красота е застрашена от ужасите на братоубийствения конфликт. Същевременно писателят неизменно набляга на суровата недостъпност и безлюдност на испанския пейзаж. Ето как например е описана природата край курорта Маитена в планината Сиера Невада, към който отива Фани: „По слюдените шисти играеха подвижни сивосинкави отражения, които наподобяваха блясък на диаманти, пръснати между другите зеленикави или с цинобърен оттенък скали. Никакво пеене на птици, никаква свежа зеленина и шуртене на поток не оживяваше тази огромна пустинна планина, това вечно мълчание.“[38] Сякаш и природата е в хармония с драматизма на военните събития и с характера на испанеца, отличаващ се с вътрешна концентрираност, склонност към полярните противоположности и фанатично отдаване на страстите си. Малко по-надолу авторът отново прокарва паралел между испанския пейзаж и личността на Ередиа, видян през очите на Фани Хорн, подготвяйки по този начин читателя за последвалите събития: „Колко много приличаше той на този пейзаж, така суров, така ослепително красив и безплоден! Колко странна бе тая прилика между характера на човека и природата в Испания!“[39] В драмата „Почивка в Арко Ирис“ природата почти отсъства — тя се намира някъде извън зловещото поле на боевете, извън западналото старинно имение Арко Ирис и за нея напомнят само червеният карамфил на Пилар и блясъкът на слюдените скали край Сан Мигел, така красиви под лунната светлина, за които непрестанно говори Инес. В света на войната няма място за красивата и успокояваща природа и доколкото тя се явява по страниците на „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“, то е, за да внуши противоестествеността на братоубийствения конфликт, да изрази болката и копнежа по останалия далече в миналото мирен живот.

Една от най-характерните черти в „испанските произведения“ на Д. Димов е неговото внимание към конкретния детайл, упоритото му наблягане върху всичко, което би могло да има значение за развитието на действието. Незначителните наглед подробности, които са разпръснати из двете творби, всъщност са старателно и преднамерено търсени и полагани в цялостната художествена тъкан. Писателят съзнателно се стреми към многозначност на естетическото внушение, към преоткриване на познатото и обикновеното, към подчертаване на второстепенното и наглед незначителното. Детайлите в „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“ са многобройни, но съвсем не са случайно подбрани, те имат свое символично значение. Писателят нееднократно се спира на тежкия, магнетичен поглед на черните очи на Ередиа, който може да бъде и кротък, монашески смирен, но и изпепеляващ в своята омраза и злост. В „Осъдени души“ непрестанно се споменава за очите на Фани Хорн, които ту светят с „мек изумруден блясък“, ту излъчват върховно презрение, ту придобиват пепелявосив цвят на отиващо си същество. Пак в същия роман се срещаме с фосфорните очи на супериора на йезуитите в провинция Толедо отец Сандовал, в които свети мрачният фанатизъм на средновековието. Кървавите пламъчета в очите на франкисткия генерал дон Бартоломео Хил де Сарате, които ту припламват, ту гаснат, подсказват характера му на съвременен конкистадор, готов на всякакви зверства в името на господа и краля. В „Почивка в Арко Ирис“ Инес удивено отбелязва контраста между сините очи и мургавото лице на Естанислао. Погледът има особено значение в „испанските творби“ на Д. Димов, той насочва

[38] Пак там, с. 134.
[39] Пак там, с. 135.

към характера на героя. До известна степен такава роля играят и някои лични имена. В името на капитан Браво се разкрива многозначността на вложения в него смисъл — „браво“ на испански означава „смел“, „мъжествен“, „великолепен“, но значи и „разбойник“. „Един чудесен разбойник“ е той за Инес, която романтично мечтае за бъдещото си щастие с него. Името на дон Бартоломео, безпощаден в яростната си омраза към републиканците, несъмнено намеква за зловещата Вартоломеева нощ. Детайлът и неговото важно насочващо значение са неизменни в тези творби. В „Почивка в Арко Ирис“ Пилар е характеризирана от Инес като „портокалов цвят“. Червеният карамфил от косата ѝ присъства в цялото действие. Разговаряйки с Естанислао, Инес удря с камшика по ботушите си за езда, но малко по-късно ще шибне със същия камшик камериерката си, за да я върне към действителността. Майсторски доловеният детайл придава колорит и многозначност на действието.

В композиционното изграждане на „Осъдени души“ и „Почивка в Арко Ирис“ са налице два принципа — противопоставяне и кръговост. Романът е изграден от три части по схемата „III—I—II“, озаглавени съответно: „Краят на едно приключение“, „Фани и Лойола“, „Фани срещу Лойола“. Обратната композиция на „Осъдени души“ позволява да се проследи душевната и физическата трагедия на Фани Хорн, настъпила след убийството на Ередиа, еволюцията ѝ от безусловното приемане на любимия човек и неговия вътрешен свят до пълното му отричане, до прозрението за неизбежната обреченост на неговата философия. Поляризирането е съпроводено с наслагването на отделни кръгове в постройката на романа, всеки от които отрича предишния. Краят на творбата е отворен композиционно по отношение на перспективата за развитието на Испания, но за съдбата на Фани той практически е затворен. Затова първата част на „Осъдени души“ разкрива връщането на героинята към изходната ситуация, но на по-ниска степен. Кръгът е затворен. В драмата „Почивка в Арко Ирис“ действието е концентрирано в границите на едно денонощие, както в класическата трагедия, но конфликтите са нажежени до бяло. Противопоставянето между персонажите е съпроводено с кръговост в композиционно отношение. В началото на пиесата е представено идването на батальона на капитан Браво в имението Арко Ирис. В края мъжете от същия батальон се приготвят за последния си бой с превъзхождащия ги неприятел. Същевременно кръговата композиция остава отворена спрямо перспективата на бъдещето. Последните думи на Естанислао, отправени към отец Сантияго: „Отче!... Погрижете се за тази жена!...“[40] — сочат оптимизма на автора въпреки трагизма на изобразените събития. Композицията на „испанските творби“ на Д. Димов цели да подчертае постепенното разширяване на обхвата на действието, което напуска границите на личната интрига и се потапя в тревожните конфликти на времето. Нейната „кръговост“, „обърнатост“ и „отвореност“ придават засилена динамика на изображението, многозначност и многопосочност.

Димитър Димов изобрази Испанската гражданска война много ярко, пластично, с огромна въздействаща сила. Революцията остави своите незаличими следи и в неговото сърце. За българския писател Испания си остана незатворена, кървяща рана. За него тя не беше просто една далечна южна страна, разтърсена от войни и революции. Тя се превърна в творчеството му във втора, духовна родина, помогна му да преоткрие отново света и човека, а по този начин — и самия себе си. От испанската тема се родиха някои от най-големите му творчески открития. „Недей да питаш за кого бие камбаната: камбаната бие за теб“ — писа някога Хемингуей в епиграфа към романа си „За кого бие камбаната“. „Испанските“ произведения на Д. Димов са като звън на тревожна камбана, който ехти сред нашия днешен ден, за да ни съпричасти не просто към събитията, разиграли се преди половин век в далечна Испания, а и към големите въпроси на всяко време — любов, смърт, избор на жизнен път. Въпроси, които винаги ще ни вълнуват и които са особено актуални в нашата тревожна съвременност.

---

[40] Димов, Д. Съчинения в пет тома. Т. 4, с. 253.

ПРЕОБРАЖЕНИЯТА НА ФАНТАСТИЧНОТО В БЪЛГАРСКАТА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

Людмила Стоянова

Фантастичното изпъква като важен фактор за жанрово и стилово обновление на националната белетристична традиция. Съотношението между фантастичните и нефантастичните текстове в различните литературни периоди е различно. XIX в. например (в явен контраст със световната художествена тенденция) е почти напълно равнодушен към неспокойната ексцентрика на фантастиката. В XX в. обаче има десетилетия на истинска „агресия" на фантастиката в българската литература: третото, четвъртото или миналото, осмо десетилетие. Периоди на естетическа глухота към нейните достойнства се редуват с периоди на бурни „пробиви" на фантастиката и тоя неравен ритъм следва колкото автономните процеси на литературния развой, толкова и сложните зигзаги на извънлитературни влияния.

Вълшебната приказка[1] първа осъзнава възможностите на фантастиката като средство за изграждане на втора, надредна художествена действителност, плод на волна художествена измислица, извор на особен вид естетическа наслада. Пак тя първа открива във фантастичното средство за усложняване на сюжетните перипетии — естетически факт, който се утвърждава като жанроопределящ белег на модерната приключенско-авантюристична фантастика. Отделни произведения на средновековната апокрифна литература — „Чудото с българина", „Солунска легенда" и др., също свидетелстват, че българският художник твърде отдавна познава естетическите възможности на фантастичния образ и фантастичната ситуация, способността им да динамизират художественото внушение, да открояват идеята, приковавайки вниманието в качеството си на изненадващо необичайни и неправомерни. Изявите на средновековния творец в традиционните неканонични жанрове — „видение", „възнесение" и „ходене" („Видение Исаево", „Откровение Варухово", „Ходене на Богородица по мъките"), показват, че му е бил познат и основният арсенал от средствата за поддържане на илюзията за достоверност на фантастичната измислица. В случая не става дума за мировъзренската, а за художественофункционалната мотивировка на чудото (натрупване на реалистични битови детайли и подробности, акцентиране върху реакциите на реалистичния персонаж при срещата му с ирационалното и пр.), без която е невъзможна естетическата пълноценност на фантастичната художествена творба, дистанцирането ѝ от нелепостите на небивалицата и екстравагантното формотворчество.

Митът и приказката, легендата и преданието са в началото на фантастичната линия в българското художествено мислене, те щедро даряват и съвременната

[1] Вж. Парпулова, Л. Българските вълшебни приказки. С., 1978.

фантастика с образи и идеи, които тя преосмисля в нов дух. Би било пресилено обаче художествената система на българската фантастична проза да се изведе генетически само във връзката ѝ с първите домашни образци на жанра — фолклорно-митологичните. Нашата литературна фантастика не израства направо от националния фолклор или средновековен фантазен модел. Тя не повтаря генеалогичната схема на западноевропейската фантастика — фантастиката на утописти, готици и романтици, които в много отношения изхождат от готовите клишета на мита и приказката, възползуват се от откритията на народната демонология или рицарския епос. Примерът на А. Каралийчев някога и на Й. Радичков днес не е достатъчен, за да твърдим, че българската фантастика е национална по кръв и темперамент. Срещу самотните усилия на двамата в тая посока стои делото на Св. Минков, Ем. Манов, Л. Дилов и П. Вежинов — създателите на основния, по-характерен дял от фантастичната ни литература, дето се усеща влиятелното присъствие на общоевропейския тип модерно фантазно мислене, личи активна школовка при високите чужди художествени образци и липсват следите на каквито и да са фолклорни влияния и заемки. Цялата история на българската фантастика потвърждава, че в случая става дума за привнесена отвън в родната литература жанрова система, където тя търпи съществени изменения, приспособявайки се към националния литературен контекст.

Подчинената на теоцентричния мироглед художествена манипулация с фантастично-чудесното и мистичното изчерпва целия интерес на българския художник към фантастичния жанр някъде докъм началото на XIX в. Впрочем и десетилетия след това вниманието към фантастичното като жанрова или стилистична форма е рядко срещано явление в националната ни литература. „Българското творческо съзнание — отбелязва по тоя повод Е. Константинова — обикновено търси трезвото, логичното, практическото решение на социално-политическите и психологическите конфликти; избягва абстрактните и космически дилеми; остава чуждо на духовната мистика и на ирационалното тълкуване на битието."[2] Авторката напълно основателно дири в своеобразната ни народопсихология, в националните ни възгледи за света ключ към решението на въпроса за неотзивчивостта на българския художник към естетическия заряд на фантастичното. Паралелно с народопсихологическите действуват естествено и редица исторически и чисто художествено-естетически фактори, които също възпрепятствуват, правят бавно и трудно „настъплението" на фантастиката в българската литература.

Утилитарните — трезви и строго рационални, задачи на прозата от XIX в., изцяло съгласувани със задачите на националноосвободителното движение, изискват патриотичните послания на писателя да стигат по най-прекия път до адресата. Сложното художествено зашифроване на идейното съдържание, условните форми и преносният смисъл са нежелателни, защото излишно усложняват разстоянието „адресант — адресат", още повече, че естетическото съзнание на масовия българин е все още неподготвено за диалог с по-сложни в естетическата си характеристика художествени произведения, предпочита по-четивния, прозрачен и директен *реалистичен* изказ. Достоверното, правдоподобното, „простото" (в смисъл на художествено неусложненото) се ценят като най-важни достойнства на литературната творба. Това впрочем е само едната страна на възможното обяснение на въпроса, защо от художническите палитри на белетристите от XIX в. отсъствува фантастичното. Другата, по-съществената, свързваме с факта, че самата българска литература през деветнадесетото столетие е твърде млада и неукрепнала. Българският писател тепърва търси път към основните реалистично-лирически и епически видове, кове първата българска драма, първата българска поема, първия български роман. Не съществува още оная добре развита национална художествена

---

[2] Константинова, Е. За функциите на фантастичното в българската художествена проза. — Лит. мисъл, 1980, № 10, с. 56.

фантастичен тип. В полза на подобен извод свидетелствува и развитието на прозаичните жанрове от 20-те години, определени от нашата литературна наука като период на решителен естетически прелом, провокиран от бурните обществени борби. Тъкмо в тоя период, съдържащ черти на стилов полиглотизъм, фантастичното значително уширява правата си, явявайки се мощен фактор за стилово обогатяване на белетристиката. То допада на вкуса към художнически риск, утолява жаждата по новота и свежест на естетическото възприятие, в съзвучие е с артистичния порив да се правят неправени още неща.

Безпрецедентната в историята ни социална динамика на епохата, от една страна, и задълбочаващата се линия на интелектуализация на творческото съзнание, от друга, формират нови естетически изисквания. Усиленото усвояване на чужд художествен опит (експресионизъм, имажинизъм, футуризъм, в тая поредица с известни уговорки относно актуалността му следва да прибавим и символизма) допълнително стимулира творческата ни интелигенция за създаване на нов тип литературна култура — антитрадиционалистка, антибитовистка и антинатуралистична, служеща като коректив на конвенционалната представа за реализма.

Част от преводната литература през периода (По, Майринк, Еверс, Брюсов, Пшибишевски и скандинавските символисти) е също подтик за пробуждане на художническия интерес на българския белетрист към фантастиката и фантастично-условното. Пътят на фантастичната литература у нас фактически е тясно преплетен с влизането на националния литературен модел в сравнителна ситуация, с активното усвояване на една или друга система на чуждо художествено мислене. Сред обстоятелствата, които очертават 20-те и началото на 30-те години като благоприятен сезон на разцъфтяването на фантастичните жанрове, съвсем не е за пренебрегване и повишаването на читателската култура на българина, израстването му като читател. Той вече е в състояние да възприема и по-усложнените литературни форми, естетически по-сложното не му е повече недостъпно, а тоя факт влече след себе си сериозни промени в аксиологическата йерархия на жанровете, от която се ръководи. Формулата „най-ценен жанр = най-понятен жанр“ постепенно се дискредитира пред него, губи валидността си.

Като самостоятелна жанрова форма с необходимото количествено и качествено присъствие, което да я представя не като инцидентно явление, а като осезателен факт в една национална художествена традиция, фантастиката се утвърждава в литературата ни през 20-те години с появата на диаболизма. Първата българска фантастика е диаболистична и това обстоятелство не е случайно — кошмарите на войната изострят погледа на българския художник за грозното, престъпното и страшното, за неподозираните, сенчести страни у човека. Оттук произтича и тогавашната концепция за фантастичното като дяволското вътре в нас, в мрачините на душата, дето се таят злоба, завист, низки страсти и жестокост. Фантастиката действително влиза в литературата ни чрез сътвореното от диаболистите Св. Минков, Г. Райчев и Вл. Полянов през 20-те години, ала изискването за по-голяма фактографска прецизност ни задължава да спомена в случая и посредническата роля на Николай-Райновите видения и легенди, появили се предното десетилетие, между 1912 и 1918 г. Лилиев ги определя като „фантастичен ултрасимволизъм“[4].

Спорно идейно и естетически, белетристичното дело на Н. Райнов е неоспоримо по историческото си значение. То бележи важен етап от развоя на българския модернизъм. Прекосил музеите и библиотеките на няколко източни и западни столици, писателят е в началото на поредното раздвижване на интереса към чуждия естетически опит у нас. Той подхваща свой експеримент за обнова на белетристичния език, възкресявайки нещо от традицията на кръга „Мисъл“ в тая насока, отстояваните в Петко-Тодоровите идилии идеи за кръстосване на един архаизиран — библейски или национално-декоративен стил, с универсално по значимост, общочовешко съдържание. Магията на Изтока, ирационализмът на

[4] Лилиев, Н. Портрет на Николай Райнов. — Пряпорец, № 152, 5. XI. 1918.

християнските религиозни чудеса и езически шаманизъм си дават среща по страниците на „Богомилски легенди", „Видения из древна България", „Книга за царете" и „Очите на Арабия". Една подчертано декоративна и интелектуално сгъстена проза с чести препратки към философията на Ницше и Вайнингер търси мащабно обобщаващи символи на човешкото — на живота, на любовта и на смъртта, на страстта и греха, на дълга, честта и съвестта, и ги намира в преданията и легендите на древните източни народи, у героите на богомилските апокрифи, по кървавите страници на собствената ни история. Отдадени на постнически подвизи аскети, жертвено влюбени жени, сенки на велики мъже и коварни изкусителки прекосяват сътворените от писателя романтични светове. Вещери, магове и предсказатели разплитат мрежата на човешката орис по небесните съзвездия или по други тайнствени, понятни само тям знакове. „Не говорете ясно! — Езикът ви да бъде притча, а словото ви — видение" — казва един от героите на „Книга на загадките" и това сякаш е най-точното определение за екзотичната мистика в стила на самия Райнов, който всякога забулва разказваните от него истории под гъст воал от призрачни образи и иносказания, обладан от стремеж да постигне поетичната стихия на притчата, неповторимата ѝ сугестивност.

През 20-те години на нашия книжовен пазар внесената отвън диаболистична проза съжителствува редом със „страшните" разкази на Минков, Полянов и Райчев и прави явни случаите на епигонство, следите от влияния и подражания. В лагера на изобличителите един от първите е Н. Райнов. Ето как впрочем приключва рецензията му върху дебютната „страшна" книга на Св. Минков — сборника разкази „Синята хризантема":

„Излишно е да следвам страхотиите на „зловещите скърцания", „неразбираемите наздравици" с два човешки черепа, които нямат дори сорта на сензационен роман. Вие ме плашите, а мен не ме е страх, Иван Иванич ... Хе, хе, хе ...

Когато „необикновените разкази" на Е. По и Еверс се сервират в разреден нашенски соус, дори приятелят на Иван Иванич хихика."[5]

Не само недоверчив, но дори язвително настроен към дебютните изяви на диаболистите, на практика именно Н. Райнов им проправя път в нашата литература, явява се в известен смисъл единственият техен предшественик с вкуса си към фантастиката на свръхестественото. Да не забравяме също, че и четиримата се хранят от плодовете на едно и също дърво, че еднакво ги влече най-предпочитаната тема в съвременната на психоанализата авангардистка литература — демоничната любов, еротиката и смъртта, драматичният дуализъм на престъпен любовен копнеж и ужасът от него. Болезнените жестове, сънища и видения от абстрактния символистичен свят на Н. Райнов кореспондират с декадентския дух, с декадентската слабост към жестокото и болезненото, с изображенията на ексцесивни, неестествени страсти в разказите на диаболистите. Между диаболистичната „идейност" и философските концепции на символиста има и други допирни точки — те еднакво се раждат върху почвата на отхвърляне на философския материализъм в областта на познанието, фаворизират противостоящото на науката мистично мислене. Диаболистите изпитват (или претендират да изпитват) екзистенциален страх, измъчва ги необяснимата мистерия на съществуването, неразрешимата тайна на раждането, живота и смъртта. Безнадежден ирационализъм и релативизъм са философски фон на мистичната им фантастика. Философските натрупвания на Н. Райнов също са с идеалистичен знак — теософия, ницшеанство, вайнингеризъм ... Присъщата му амбиция за широко и разностранно осветление на човешкото невсякога го спасява от подводните камъни на интелектуалния схематизъм, на преднамерените и тесногръди философски тези. И той често не успява да спази художествената мяра — изпада в театралност и умозрителна реторичност, а увлечението му по декоративността на места преминава в затрудняващо следенето на сюжета,

[5] Райнов, Н. „Синята хризантема" — разкази от Св. Минков. — Златорог, 1922, № 9, с. 627.

самоцелно естетско орнаментиране. Символистичната проза на писателя обаче е чужда на крайното релативизиране на житейските и нравствените стойности. Тя опоетизира самото съществуване, красотата на човешкото тяло и на човешката душа, любовта и зноя на чувственото, звездните озарения на мисълта. Идеалистическият трансцедентализъм в най-доброто от Николай-Райновите видения и легенди, придържането о християнската космогонична мозайка в богомилския ѝ вариант са повече елемент на търсения исторически фон, на архаизиращите тенденции в цялостното стилово решение на творбите, отколкото последователно извеждана философска позиция. В унилия ирационализъм на диаболистите Н. Райнов не изпада почти никога, предпочита поетичното извисяване на човешкия живот с цялата окръжаваща го тайнственост. В стремежа си към романтична екзотичност писателят въвежда в легендите си магията, поличбите и заклинателните жестове на миналото, избира за свои герои митичните първочовеци Адам и Ева и техните деца, заставя мъртвите да проговорят. Общ за него и за диаболистите се оказва вкусът към загадките на окултното, към мистичния отвъден персонаж. Ако у диаболистите обаче подобни предпочитания се идентифицират като жанрови белези на фантастика от готически тип, то при Н. Райнов става дума само за фантастично отсенени стилови елементи, за естетизирана мистика, отговаряща на търсения летописен тон, на амбицията артистично да се претълкуват архетипни образи и сюжети.

Райчев, Минков и Вл. Полянов си съперничат отчаяно в желанието да постигнат максимална екстравагантност на своите дяволиади. Сюжетите им, сравнени с Николай-Райновите, са далеч по-страшни и по-жестоки, съдържат чужди на палитрата на символиста вампироложки приключения и авантюри, а вложеният в тях претенциозен философско-психологически смисъл днес не може да не предизвика усмивка. Това обаче не ни дава право да отминаваме делото на нашите „сатанисти" като незначителна тема в българската литература. По-важното е да го разберем и обясним като поредното доказателство за избистрящата се през 20-те години необходимост от разширяване и обогатяване на националната естетическа традиция чрез сродяването ѝ с достиженията на актуалния европейски художествен процес. Райчев, Минков и Полянов фактически не остават само вътре в конвенциите на страшния жанр. Те създават проза, съзвучна и с антипозитивисткия кризис, характеризиращ символистки и експресионистки настроените литератури около Първата световна война, когато за травмираното дребнобуржоазно творческо съзнание действителността изглежда все по-малко понятна и обяснима в категориите на целесъобразната рационалност. Метафизичният елемент в разказите на тримата ни диаболисти следователно е нещо по-сериозно от съблюдаване на нормите на предпочетения жанр и един по-широк, наджанров ракурс е наложителен при осмисляне на основните моменти в естетическата им позиция: разривът с реализма като мирогледна и литературна позиция; песимистичната, ирационалистка интерпретация на битието; интересът към подсъзнателната сфера; търсенето на някакви универсални, „надсоциални" параметри на човека, търсенето на „човека изобщо".

Акцентът върху чувствената биография на героите, взирането в „болестите на душата" и отказът от социалната им конкретизация, третирането на злото не като обществена, а като психологическа категория, извеждането му в символ на човешкото въобще говорят за надхвърляне на духовната топография на диаболизма и за усилена рецепция на идеите на декадентския модернизъм. Преценена от такъв ракурс, независимо от пряко подражателния ѝ в повечето случаи характер „страшната" фантастика на Минков, Райчев и Вл. Полянов е показателна за степента на промените в съзнанието на българския дребнобуржоазен писател, който търси модерната литература на века и иска да диша интелектуалния въздух на новото време, на свързания с психоанализата авангардизъм, демонизиращ чувствата, магическата сила на страстите. И тук може би е най-уместно да споменем, че така таченият от нашите диаболисти Майринк е един от

вдъхновителите на мрачния гений на Кафка, принадлежал е, макар и за кратко, към историческия пражки културен кръг, участниците в който също като Кафка са повлияни от магията на оня странен, полуреален град, какъвто изглежда Прага в на Мала Страна; с причудливите си, потънали в болнав разкош аристократични дворци и с кривите, тесни улички на еврейското гето, дето според легендата е бродел Гòлем ...

Включването на диаболистичната фантастика в националния художествен език е следствие от тенденцията към разнообразие, към увеличаване на различно организираните художествени системи през 20-те години. То е една от проявите на характеризиращия десетилетието полиглотизъм на литературата. Отделен е въпросът, че в повечето случаи диаболиката ни е само заявка без покритие. Изключение тук правят главно разказите на Г. Райчев „Страх", „Lustig", „Съновидения", „Безумие" и др., дето комплексът „ние и светът" не деградира до безпомощно подражателство, дето чуждите влияния се пречистват в голямата индивидуалност на автора — един от най-добрите психологически реалисти в българската литература, и дето „външното" (заетото) се проявява творчески пресътворено. В най-високите ѝ образци Райчевата диаболика не страда и от социалната стерилност, типична за „страшната" проза на Вл. Полянов например.

През 20-те години фантастиката не само дава знак за присъствие в българската проза, но бързо и чувствително се разнообразява и видово. Малко след диаболистите и независимо от тях А. Каралийчев (сб. „Имане" — 1927) открива във фантастиката метод на художествено мислене, ефикасно средство за алегорична интерпретация на действителността, възможност за философско окрупняване на определен житейски материал. Край декоративно-експресивната фантастичност в символистичната проза на Н. Райнов, редом с ирационализираните страшни разкази на Минков, Райчев и Вл. Полянов с Каралийчевите шедьоври „Струна", „Росенският камен мост" и „Каменното момиче" си пробива път и една фолклоризирана фантастика от приказен тип. Каралийчев и след него Г. Райчев („Еленово царство" — 1929) са първите, които съзират основното художествено качество на фолклорната фантастика като изразителна метафора на житейското. И двамата търсят не мистиката, а поезията на тая фантастика, емоционалната енергия на символно-обобщаващите ѝ значения. И двамата следват лирически художнически пориви, когато въвеждат духа на приказното начало в творбите си. Романтичното народно поверие за злата участ на човек, влязъл в брак или в любовни връзки със свръхестествено същество, те изпълват с нов психологически смисъл, превръщат го в отправен пункт за поетичните си репризи върху темата за вечната красота и женственост и за изгарящия огън на страстите, за всеотдайната, себепожертвователна и за пожертвуваната пред дълга любов, за непобедимата сила на майчинското начало ...

По влияние на фолклорно-баладични или легендарни мотиви са написани и някои от по-късните работи на Каралийчев — „Старият бряст на Царевец", „Хан Татар", „Манастир" ..., където фантастично-чудесното отново поетично извисява моралната проблематика, драматичните етични колизии. Творчеството на писателя заема възлово място в движението на прозата ни към фантастиката на фолклора. В естетическото съпреживяване на мита, в художническия си интерес към метафоричното фолклорно мислене Каралийчев, разбира се, не е без предшественици. Търсенето на диалог с фантастично-чудесното не е нещо напълно ново и непознато за нашия литературен развой. Освен богатия опит на националната поезия в това отношение достатъчно е да припомним, че в недрата на фолклорната фантастика се раждат Петко-Тодоровата „Слънчова женитба" и Антон-Страшимировите „Рамаданбегови сараи". И тук, както в Каралийчевите приказни разкази, романтичната свръхестественост на народния мит е средство за релефно художествено изразяване на драматично психологическо съдържание. Все пак не П. Тодоров, не и А. Страшимиров, а тъкмо Каралийчев превръща общуването с поетичната стихия на

фолклорните вълшебства в основен импулс на творческото си горене, в най-отчетлива стилова тенденция на собствения си художествен свят, упорито и последователно отстоява правата на фолклоризираната приказна фантастика.

В края на десетилетието Св. Минков се заема да открие национален фолклорен еквивалент на диаболичното. В разкази като „Устрел", „Съновникът", „Игра", „Иконите са творба на дявола", „Нечиста сила", „Гост", „Ужасът" и др. той приземява фантастиката на ужаса върху български битов терен, освобождава я от предишния ѝ космополитизъм. В част от тия творби за пръв път у нас заявява правата си игровото начало във фантастиката, таящият се в нея виц, артистичната ѝ развлекателност.

Едновременно с българската по дух диаболика, решена върху подсказани от народната демонология мотиви, възникват и първите български научнофантастични пародии, чийто автор е пак Св. Минков. И тук веднага се хвърля в очи един твърде съществен факт: научната фантастика влиза в българската литература не с оптимистичния си утопичен вариант, а със скептичните си, сатирични възражения срещу него, с антиутопичната интонационност на „Една възможна утопия", „Американското яйце", „Маймунска младост", „Човекът, който дойде от Америка", „Водородният господин и кислородното момиче" и „Лунатин! ... Лунатин! ... Лунатин! ...", т. е. с творби, оспорващи предоверяването на науката и техниката, наивната убеденост, че те са сила, способна сама по себе си да реши всички проблеми на човечеството. Разказите на Минков подчертават дехуманизиращия ефект от безогледното, стихийно-комерсиално внедряване на научно-техническите постижения в живота, а са създадени в контекста на изостанала, полупатриархална България и това основателно е будило удивлението на изследователите му, провокирало е към справедливи изводи за изключителната прозорливост на твореца и умението му да мисли в големи, наднационални мащаби. До споменатите Светослав-Минкови творби в литературата ни господствува фантастика от романтичен тип — с готически ефекти (диаболистите) или приказно-лирична (Каралийчев, Г. Райчев с „Еленово царство"). Новият Св. Минков — от следдиаболистичния му период — открива за фантастиката излаз и към развлекателната пародийност и сатирата, а след един дълъг период на забрава, някъде към средата на 60-те години тъкмо откъм тая ѝ страна ще я преоткрият и оценят Ем. Манов и Л. Дилов, които ще актуализират силата на жанра като пародиен атракционен и като ефективно средство за остра, ярко своеобразна в художествено отношение критика на човешките несъвършенства.

Диаболистите първи се опитаха да привлекат похватите на фантастиката при моделиране на нестандартни, драматично противоречиви характери. Те първи откроиха шансовете на жанра като алегоричен израз на психически стойности. Минков от следдиаболистичния си период пък трасира пътя за художествена експлоатация на фантастичното като инструмент на сатирата, на сатиричното обобщение, а Н. Райнов и А. Каралийчев разкриха романтичния му потенциал, възможностите му при лирично извисяване на идейните планове.

Научната фантастика късно влиза в каталога на разработваните у нас белетристични жанрове. Тя няма солидна история в домашната художествена традиция. Малко и главно от най-ново време са представителните ѝ образци. Подобно обстоятелство не може, разбира се, да бъде обяснено с бедност на въображението, с липса на фантазия у българския писател, с някаква негова изначална художническа немощ в тая област. Както всяка жанрова категория, и научната фантастика е социално детерминирана величина — късното развитие на буржоазнокапиталистическите структури в България има като своя последица и по-късното навлизане на научно-техническия прогрес в страната, а тъкмо той е силата, стимулираща благородните мечти и сънища за фантастични открития и изобретения, единствената подходяща почва, върху която би могла да разцъфти и даде плод белетристиката за бъдещето. Научната фантастика възниква в първата половина на XIX в. като англосаксонско явление именно защото за пръв път на

Запад — в Европа и Америка — се наложи капиталистическото икономическо статукво. В ранния си стадий, преди да се превърне в ретроградна сила, то ускорява напредъка на науката и техниката, насърчава любопитството към интелектуалната новост, формира определен социалнопсихологически климат, откриващ простор за научно-техническите мечти и фантазии.

Научната фантастика е жанр, който дължи раждането си на новата индустриална култура. Трудно ли е да си отговорим тогава защо първата българска фантастика е тая на диаболистите, т. е. фантастика неоромантична и мистична? Освен в явния ѝ подражателен характер тя има своето обяснение и в контекста на една недокосната още от вълната на индустриализма, изостанала, земеделска България. Към 30-те години фабричното производство като емблема на новото време и неговия позитивен дух заявява по-енергично правата си и у нас. Оттогава впрочем датира и истинското летоброене на българската научна фантастика, а диаболизмът, победен и изтласкан, минава в архивите на литературната история.

Противно на обичайната европейска литературноисторическа норма у нас антиутопичният научнофантастичен модел изпреварва по време утопията. Качествено и по обем антиутопичните повествования също решително превъзхождат утопичните. Обяснението на подобен факт, естествено, не бива да се свързва с някакво априорно черногледство, с надделяващ песимизъм в светогледа на българския писател. В действителност този писател открива страната Science Fiction твърде късно, в края на 20-те и началото на 30-те години на нашето столетие. Преценен в контекста на водещите европейски литератури, векът на утопията в нейния наивнооптимистичен вариант е вече изтекъл. В общия хор на фантастите от цял свят сега доминират трезвите, предупреждаващи гласове. Симптомите на задаващите се сериозни социални и технологически катаклизми — Втората световна война и Хирошима, фашизираните авторитарни режими, замърсяването на околната среда и т. н. — стават все по-осезателни. Все по-явни стават и рисковите фактори, свързани с всяко новаторско научно-техническо експериментиране, възможността щастливото откритие да се окаже нож с две остриета. Задълбочават се катастрофическите настроения сред интелектуалния елит и всичко това като цяло естествено стимулира не утопичното, а антиутопичното мислене.

Първият български научен фантаст Светослав Минков настройва творчеството си в съзвучие с актуалните тенденции в жанра и е напълно равнодушен към ония негови форми, които по-напредналите чужди литератури таксуват като морално остарели. Писателят интерпретира класически за модерната антиутопия на XX в. мотиви: проблема за грубото посегателство върху човешката свобода и индивидуалност, манипулирането с общественото съзнание, диспропорциите в отношението наука — нравственост ...

Малко след Минковата сатирична научна фантастика иде ред и на първите български научно-технически утопии — романите „О'Корс" (1930) и „Теут се бунтува" (1933) на Георги Илиев. Авторът на първата жанрово автентична българска научнофантастична творба е инженер по образование и тоя факт съвсем не е за подценяване. Той слага съществен отпечатък върху облика на предпочетената в книгите му проблематика и върху избора на персонажа. Неслучайно съвременниците му наричали Г. Илиев „българския Жул Верн" — и двата му романа разработват темата „фантастично изобретение", а главните действуващи лица в тях са все интелектуалци технократи. Първата българска научно-техническа утопия „О'Корс" се появява на бял свят десетилетия след класическите образци на западната и руската фантастика — романите на Ж. Верн, Х. Уелс, Ал. Богданов и Ал. Толстой. Без да е безупречен в художествено отношение, романът на Г. Илиев е начало на голяма и обещаваща обнова в жанровия диапазон на българската проза. Авторът показва изненадваща интуиция за основните физиономични белези на научната фантастика — полет на техническото въображение, драматична сюжетност, приключенски нерв.

Св. Минков открива за нашата литература възможностите на научната фантастика като параболична форма, като средство за социална критика в един свят, обсебен от машини, техника и най-реакционни политически сили. И докато той има своите саркастични възражения срещу шумното настъпление на комерсиализираната наука и техника, срещу експанзията на технократския дух въобще, авторът на първите ни научнофантастични романи възторжено утвърждава апостолската, дълбокохуманна мисия на учения в съдбата на човечеството от новата техническа ера.

През 1941 г. излиза романът на Д. Ангелов „Когато човекът не беше", чието действие се развива в праисторическата епоха и който поставя началото на познавателната по съдържание българска юношеска фантастика. Това впрочем е единствената проява в жанра за дълъг период. В края на 30-те и началото на 40-те години вълната на експериментиране с фантастичната форма в прозата стихва. Отливът от фантастиката има свой солиден социален фон. Страната ни се задушава от свързаната с войната икономическа криза, а общественият и културният живот — от бруталното настъпление на фашизма. Всякога честен патриот и гражданин, всякога демократично и прогресивно настроен, и тоя път българският писател поставя таланта си в служба на борещия се народ. Новата политическа обстановка актуализира реализма. Сега всичко е в суровата и неподправена истина за живота, в категоричната недвусмисленост на класово-партийната позиция. Ударно и мобилизиращо, словото на твореца става призив за борба. То ражда черно-бялата графика на поезията и прозата за съпротивата, превръща се в паметен документ за суровата романтика на едно мъжествено и героично време — времето на Вапцаровите „Моторни песни", на писаните под писъка на вражите куршуми партизански стихове. Фантастиката, оцеляла заради възможността да надиграе цензурата, се превръща в Езопов език, който по обиколните пътища на художествената условност също води до основните истини за времето, изобличава и воюва с монархофашизма. От тоя период (или от навечерието му) са политизираните гротески на Св. Минков „Това се случи в Лампадефория" и „Магичен разказ за соята", както и сатиричният разказ на Н. Райнов „Сензация", външно решен като пародийна перифраза на фантастиката на ужаса, а реално, по същество — яростен памфлет срещу неизлечимите недъзи на буржоазната система.

В първите десетилетия след Девети септември белетристичният процес у нас продължава да се развива при относителна простота на естетическите линии. Тенденцията към намаляване на сложността и увеличаване на простотата и понятността на художествения израз все още е актуална, все още действува законът за открития слог, което донякъде обяснява недостига на фантастика през периода. Реализмът още по-категорично заявява правата си на доминираща естетическа система в българската литература. Незатихналата докрай класова борба и последвалата я битка за колективизация на земята са все такива факти от напрегнатата социална динамика на епохата, които работят в полза главно на публицистично-агитационните, очерково-реалистични жанрове. Подозрителността на култовската естетика към всяка волност на художническото въображение е другата причина за скромното присъствие на фантастичното върху картата на жанровете в българската проза от 50-те години, а лошата инерция на създадената тогава обстановка на равнодушие към естетическия му потенциал продължава да действува дълго след това. Листата на научнофантастичните заглавия през периода е съвсем бедна. Ориентираните към юношеската аудитория приключенски романи на Ем. Коралов „Кулата на чудесата" (1946) и „Тайнствената подводница" (1947), на Б. Божилов „С ракета "Z" към Луната" (1956), на Д. Ангелов „Земята пред гибел" (1956), на А. Гуляшки „Скъпоценният камък" (1956), на П. Бобев „Гущерът от ледовете" (1958), на Д. Пеев „Ракетата не отговаря" (1958) и др. в никакъв случай не могат да компенсират недостига на сериозна фантастика. Ехото на външни и от тях заради чисто служебната си роля фантастичният елемент търпи бърза инфлация — с годините пада воалът, зад който се крият съществени художествени

недостатъци: наивност на научно-техническото мислене, схематично изградени образи и ситуации, неприкрита дидактика и публицистична реторичност.

Намалената отзивчивост на българския писател към фантастиката трае близо две десетилетия, някъде докъм средата на 60-те години, когато почти едновременно прозвучават няколко силни авторски гласа, създали национални образци в жанра — Л. Дилов, П. Вежинов, Ем. Манов, Ал. Геров. Започва ерата на трайното, а не инцидентно присъствие на писателите професионалисти във фантастиката. По това време българската литература вече е завоювала солидни височини в класическите епически жанрове. Тя вече има свои респектиращи традиции и в по-мащабните, и в по-малките епически форми. Българският писател е разработил основно технология на реалистичния исторически, социално-битов и психологически роман, разказ и новела. Той разполага с прецизен методологически инструментариум във всички тия области, създал е шедьоври във всяка от тях. Това изостря любопитството му към други, все още нови и неизследвани естетически сфери, буди желание за по-свободни и неподражателни артистични импровизации, а извоюваната стабилност върху територията на реалистичните жанрове прави по-сигурно и уверено придвижването му в малко познатата страна фантастика. Възможността за експериментиране — ето една от основните причини, които правят от научната фантастика твърде привлекателна за българския писател новооткрита жанрова територия.

Всред факторите, съдействуващи за уширяването на научнофантастичната ни продукция, не бива да се изпуска и влиянието на чуждата научна фантастика, която от втората половина на 60-те и особено през 70-те години започва да се превежда на български много по-оперативно и интензивно, отколкото предишните десетилетия. „Бестселъри“ на 70-те години у нас стават романи и разкази на Лем и Бредбъри, на братя Стругацки и Кл. Саймък, на А. Кларк и А. Азимов, на Ив. Ефремов и Дж. Уиндъм, а примерът на преводната литература е посвоему заразителен и стимулиращ за българския творец.

Четирите върхови постижения в жанра през десетилетието са: „4004 година“ на Ал. Геров (сб. „Фантастични новели“, 1966), „Фантастични истории“ на Ем. Манов (сб. „Ваня и статуетката“, 1967), фантастичните разкази на П. Вежинов от сборника „Сините пеперуди“ (1968) и романът на Л. Дилов „Тежестта на скафандъра“ (1969). Започва процес на преодоляване на затвореността, на провинциалната изолираност на българската научна фантастика спрямо останалата национална литература. Вежинов, Дилов, Манов и Геров ѝ откриват излаз „навън“, т. е. отвъд специфичната ѝ, тясно жанрова проблематика. Те създават произведения, далеч по-сложни в сравнение с конвенционалната Science Fiction. Сякаш по правило фантазните им рисунки обаче рядко се отличават с научно-техническа новота и оригиналност. Проявите им в жанра са силни не с полета на техническото въображение, а с богатия си духовно-философски смисъл. Те респектират преди всичко с прецизни морално-психологически сондажи в човешкото, с използуването на научната фантастика за целите на т. нар. отстранено наблюдение, позволяващо върху нейния подчертано условен художествен терен да се разиграват актуални социално-етични или психологически ситуации, като в създадената лабораторна обстановка продължи познатото от реалистичната литература философско изследване на човека и неговия характер.

70-те години в нашата литература се оказват изключително плодоносни за фантастиката във всичките ѝ разновидности, тя изненадва с ускореното си, почти експлозивно развитие. Вече следва да се говори не за доминиращ жанр, за преобладаващи тематични кръгове или техника на писане, а по-скоро за небивала досега жанрова, тематична и стилова широта в българската фантастика, за непрекъсната смяна и обнова на модели и форми в нея. Преди всичко продължава успешно да се развива научната фантастика. Увеличава се интересът към хумористичните и сатиричните ѝ преображения, където „делят територия“ двамата фаворити в жанра — Ем. Манов и Л. Дилов, които с успех воюват срещу

ограничаването му само върху сериозното или драматичното. Фантастичният хумор на Манов е еруптивно неспокоен, често преминава в сатира, в научнофантастичен памфлет със злободневна социална проблематика. Злъч и ужас, болка и порив към извисеност, към друг морал на света и човека излъчват социално катарзисните футурологични сюжети на „Галактическа балада“ (1971), „Пътуване в Уибробия“ (1975) и „Галактическа балада“ (1978). Хуморът на Дилов е по-овладян, рядко достига до памфлетни остроти. Той е спокоен, но дълбок и иронизиращ. Както Манов, Л. Дилов уплътнява научнофантастичните идеи с актуален социално-психологически подтекст, печелейки дори за най-баналните сюжетни стереотипи на жанра нови и неочаквани реалистични житейски значения. Личните му предпочитания клонят към елегантни гротескови смешения от сериозно и комично, които той разгръща върху познати от космическата фантастика и фантастиката на антисветовете схеми. Дилов не крие, че играе с тия схеми. Той иронично се дистанцира от обичайната им сериозност, глумливо ги релативизира, карнавално пародира обичайния инструментариум, темите и идеите в научната фантастика въобще. А на това е способен само автор, който великолепно познава тайните на жанра, вникнал е в своеобразната му естетическа природа, в спецификата на неговите закони. Впрочем нека не забравяме, че към хумористичната и сатирична фантастика писателят се обръща по-задълго едва след като вече е създал свои респектиращи образци в класическия, сериозен вариант на научната фантастика. Гротесковите разкази и новели от „Да нахраниш орела“ (1977) и „Пропуснатият шанс“ (1981) излизат доста след „Тежестта на скафандъра“ и „Пътят на Икар“.

70-те години — период на нарастване на интереса към различните форми на фантастичната условност в белетристиката ни — се оказаха голям шанс за фантастичната гротеска, за възможностите ѝ да набере преднина всред останалите жанрове, да си създаде позиции и извън зоната на научнофантастичното, върху други художествени терени. Някъде към средата на десетилетието се надигна цяла вълна от привърженици на дръзката, експериментална поетика, които вкупом тръгнаха след богатата метафоричност на гротескното. Горещият им афинитет към неговата сюрреалистична ексцентрика, към експресивната му дисхармоничност би могъл да се определи като втори, след лирическата вълна в романа от 60-те години, художествен отдушник на естетическия пуританизъм от култовския период, който не признаваше градивното значение на фантазията.

Вече по самата си естетическа природа — като средство за акцентно осветляване на житейските противоречия — гротеската се оказа особено подходяща естествена жизнена среда за художествено пресъздаване на доминиращата черта на нашата епоха — социалната ѝ мобилност. Фантастичната гротеска влезе трайно в арсенала на предпочитаните изразни средства при философското преосмисляне на парадоксите и разноречието на преходното време — време на миграция на селото към града, на остроконфликтни срещи между космополитичния урбанизъм и национално-физиономичната селска култура. Преоткриването на естетическия потенциал на гротеската (извън научната фантастика) започва фактически с Радичковите митове за тенци, верблюди и космически пришълци, с фантазиите от „Змей“, „Коженият пъпеш“ и „Дъскорезачката“, за да продължи с ироничните условни конструкции на Ивайло Петров от „Преди да се родя“ и „След моята смърт“, с пародийната иносказателност на Мирон-Ивановите сатирични романи „Живей като другите и бъди благословен“ и „Случаят Хаджиаристотелев“, с карнавалните фолклорни стилизации на Й. Вълчев и Г. Марковски, с драматичната апокалиптичност в Генчо-Стоевата повест „Циклопът“, с диаболистичната ирония на Др. Асенов в „Най-тежкият грях“ ... Усложняването на живота и човешкото съзнание диктуват усложняването на поетиката, на цялата естетическа символика на днешната литература. Оттук и изключителната популярност, на която се радва в нея гротеската, все по-успешно конкуриращa обичайния прекоотражателен реализъм.

Динамизмът на нашия литературен живот през 70-те години, по-смелият експериментаторски дух и естетическата окриленост на художническите търсения през периода намират израз и в разрастването на дела на фантастичното в нефантастични по основната си жанрова характеристика текстове, в разширяването на ролята на помощната (служебна) фантастика. Линията на започналото от втората половина на 50-те години преодоляване на култовския догматизъм, надмогването на едностранчивата сектантска представа за облика на социалистическата литература стига върхната си точка през 70-те години с появата на поредица от творби, в които реализъм и фантастика съжителстват в ефективен естетически синкретизъм. Към тоя литературен модел се ориентират еднакво представители на по-възрастното, зряло писателско поколение, поколението на класиците — Вежинов, Радичков, Др. Асенов, Ив. Петров, на средното поколение творци — Г. Алексиев, Г. Марковски, Дим. Коруджиев, Б. Томов, Г. Величков, Л. Петков, и дори най-младите — Евг. Кузманов, Ивайло Дичев, Росен Босев ... Нефантастите търсят брод към метафоричната иносказателност и артистизма на фантастично-условното. Поемайки фантастични елементи, творбите им, без да губят общото си реалистично звучене, се обогатяват с притчови — лирични или гротескови интонации. Става дума за естетическа тенденция, която не е изолирана единствено в наши литературни условия. Аналогично успоредяване на реалистични и фантастични изобразителни планове наблюдаваме като широко разпространено явление в най-новата съветска литература (Ч. Айтматов, В. Астафиев, Н. Шундик, Ю. Нагибин, Ал. Житински, В. Бубнис ...), в литературата на бившата ГДР (Кр. Волф, Кл. Мьокел ...), в полската и в другите източноевропейски литератури, развиващи се в сходен социален и естетически климат.

Въвеждането на фантастични фигури в реалистичен текст е показателно за философските амбиции на съвременната проза и е подчинено на тенденцията за символизация, за акцентно извеждане на художествената идея. Появата на фантастичния образ се възприема като вметнатата в разговор реплика на чужд език — тя цели да усили и уточни смисъла на казаното на родния, в нашия случай — на езика на реализма. В потвърждение е достатъчно да спомена само няколко от найярките творби на отминалото десетилетие — „Бариерата“ на П. Вежинов, „Най-тежкият грях“ на Др. Асенов, „Повест за Истатко Бирков“ на Г. Марковски и „Мигът преди здрачаване“ на Д. Коруджиев, дето фантастичният елемент е косвено поетично внушение за порива към човешка извисеност, лиричен съпровод към темата за всекидневната борба, която героите водят, за да опазят застрашените си идеали. Става дума за мечтателни натури, чиито висши принципи са етичността и красотата. Тях те са принудени да отстояват срещу прозаичния, самодоволен прагматизъм на студени рационалисти. Бягството от унилата проза на битието, от еснафското блато, от вещоманията и бездуховността, както единодушно констатира критиката, често приема условно-метафоричната форма на фантастичен полет. Летят героите на Вежинов и Радичков, на Дилов и Р. Босев, на Евг. Кузманов и Хр. Карастоянов ... Летят, за да се изтръгнат от гравитацията на безкрилото и монотонно делнично съществуване. Летят в жаждата си за небе. Летят, за да се докоснат до съкровения смисъл, до забравената поезия на живота. Летят, за да усетят красивите шеметни висоти на един духовен подем, в който има катарзис, нравствено възкресение. Дързостта на художествената фикция е в съзвучие с пристрастията на днешния белетрист към експеримента, с желанието му да разчупи традицията и да обжари повествованието си с блясъка на експресията, с емоционалното напрежение на алегорията.

Вниманието на нашите белетристи към експресивните възможности на фантастичната условност в едни случаи е резултат на повишена възприемчивост към чужди влияния (тук е достатъчно до спомена въздействието на Маркес и

латиноамериканските магически реалисти върху съвременната ни романтика), в други е предизвикано от носталгично връщане към средствата на фолклорната художествена традиция — стилизациите на фолклорна фантастика в прозата зачестиха, превърнаха се в един от физиономичните стилови белези на обсъжданото литературно десетилетие (Радичков, Г. Алексиев, Д. Яръмов, Й. Вълчев, Г. Марковски ...). През 70-те години българското естетическо съзнание фактически преоткрива достойнствата на фолклорната фантастика, съживява прекъснатите си връзки с нея. Характерната за десетилетието линия на фолклоризация на литературата тясно се преплита с линията за фолклоризиране на фантастиката, чиято кулминация са Радичковите притчи за тенци и верблюди.

Фолклорно-фантастичното обогатява стилистичната база на съвременната ни проза. Естествено, не самоцелно — като декоративно орнаментиране и безплодно подражание на фолклора (макар да не липсват и примери за подобно безпомощно общуване с народното художествено богатство), а в отговор на амбицията да се актуализират отличителните характеристики на родовото мислене и световъзприемане, да се умножат впечатленията за оная неизчерпаема съкровищница от етични значения, които от векове са се утаявали във фантастичната символика на мита, в приказката и притчата, в преданието и легендата. Включването на фолклорни формули в литературен „оборот" днес става без педантичната опека на народната традиция — засилена е ролята на свободната измислица. Творбите на Й. Радичков, Г. Марковски, Й. Вълчев, Г. Алексиев и Г. Величков много по-малко от Каралийчевите творби изглеждат разработка на определен фолклорен материал. Те не се схващат като литературен вариант на тоя материал, при все че се съхранява чувството за фолклорност на първоосновата им. Пред някогашните лирични импровизации върху фолклорнофантастични теми (П. Тодоров, А. Страшимиров, А. Каралийчев, Г. Райчев) сегашните художници обикновено предпочитат карнавализацията, пародийното пренасяне на фолклорно-чудесното в съвременната художествена тъкан. Подобно отношение към фолклорното, включването му в системата на съвременната гротеска е естетическо съответствие на странното, карнавално смешение на архаични (селски) и модерни (урбанистични) структури в бита и в психиката на българина от днешната преломна епоха.

Нефантасти във фантастиката ... Тая линия в прозата ни е свързана и с характерното за 70-те години активизиране на творческия интерес към игровата страна на литературата, с повишаване на вниманието към дълго пренебрегваната нейна специфична родова функция — да бъде източник на естетическа наслада.

В биографията на новата българска проза фантастично-условното очевидно влиза и като полемика със сектантската позитивистка представа за реализма. В такива случаи писателят не крие, че играе с фантастиката. Привлича я като аргумент в желанието си да ни внуши колко наивно е да се търси тъждество между новосъздадената картина и действителността, атакува ни с иронични напомняния за дистанцията, която ги дели, а самата фантастика превръща в алегоричен израз на тая дистанция. Фантастичното идва да ни подсети за една позабравена истина — че изкуството не е самият живот, че е нелепо да се сравняват картината и оригинала с изисквания за пълно сходство помежду им. Ироничната фантазност на образи и ситуации настоява да не изпускаме из очи съществуващите различия. Не сериозно, а с лека усмивка Радичков в „Бомбето", Дилов в „Пропуснатият шанс" и Б. Томов в „Чужд живот" ни съобщават „незначителна" подробност — за свой герой тоя път са избрали не човек, а бомбе, компютър, автомобил ... Съобщават ни го така, сякаш става дума за дреболия, около която не бива да си губим времето. А зад тая „дреболия" всъщност се крие цяла нова линия в прозата ни. Тя иде като амбиция да се открои промененият статус на писателя като творец, да се афишира разкрепостяването на художническите му пориви от сковаващата нормативност на

културовската естетика, да се освидетелствува бунтът на освободеното му въображение срещу задължението за огледално симетрично възпроизвеждане на реалността. А нали именно фантастиката е, която узаконява правото на поетична неправолинейност, на субективно виждане и отражение на света. Нали тя е, която позволява противостоенето срещу дисциплинираната логика на фактите и предполага игра, бракониерство на въображението в строго рационалната, научно детерминирана картина на света.

Насочването на съвременния творец към експерименти с фантастичното, с откровената художествена фикция не е само израз на еманципаторска енергия, на желание за тенденциозно противостоене на безкрилата представа за социалистическия реализъм като буквалистки, строго подражателен, едва ли не фотографски реализъм. Във всички подобни случаи следва да се види и проявление на общата закономерност за непрекъснатата еволюция и обнова на националното белетристично мислене, знак за развитие и обогатяване на българския белетристичен модел, за израстване на националната литературна и естетическа култура въобще. Не случайно, а закономерно през 70-те години в предния фронт на прозата ни излизат такива автори като Радичков, Вежинов, Ем. Манов и Л. Дилов — все художници на фантастичното, все автори с подчертано влечение към странното и чудесното, към приказно, утопично или гротесково изострената „фантасмагоричност".

В днешната белетристична практика често се натъкваме на непознатата за по-раншната традиция „абсурдистка" повествователна ситуация. Радичков с „Барутен буквар", Ив. Петров с „Преди да се родя" и „След моята смърт", В. Мутафчиева със „Случаят Джем", Л. Петков с „Календар", С. Янев с „Биографии на генерали, писатели и трети лица", Б. Томов с „Чужд живот" и др. утвърдиха ново художествено качество — парадоксалната, фантастичната гледна точка към предмета на разказа. Става дума за случаи, когато реалистичен сам по себе си сюжет е представен от повествовател, ситуиран в някакъв особен, нереален хронотоп. Разказът се води от фантастична спрямо описваните събития пространствено-времева дистанция, от нереално време или от нереално пространство, поверен е на нереален повествовател: нероденото бебе показва света, в който му предстои да се роди („Преди да се родя"); от гроба жертвата на едно невъзмездено престъпление разказва трагичната история на собствената си смърт („Кротък човечец" — сб. „Барутен буквар"); мъртвите от векове участници в „Случаят Джем" дават показания пред въображаем съд на историята, повдигайки завесата на една от най-коварните политически интриги на западната дипломация през средновековието („Случаят Джем") ... В изброените примери фантастичното само рамкира сюжетния разказ. То не е негова същност, съдържание, предмет, а само средство, апарат за гледане. У Ив. Петров въвеждането на условния повествовател е свързано с особен, смехов подход към темата (някогашна Добруджа), който, без да отнема от значимостта ѝ, я карнавализира, внася свежа струя в художествената тъкан. В „Барутен буквар" Радичков доказва, че такъв повествовател може да бъде и нещо повече от игра, буфонада, артистичен художнически произвол; че той е в състояние да драматизира художествения изказ.

До фантастичната условност днешните белетристи стигат в опита си да излязат извън традиционните епически интонации, търсейки по-малко познатата, непривичната естетическа трактовка на житейското. След характерната за 60-те години линия на лиризация в случая сякаш става дума за втората, по-ярко изразена вълна на художествена иновация в прозата. Редом с успешното овладяване на вътрешното пространство и време, редом със сгъстяването на психическата енергия на образността и с ретроспективното или мозаично изграждане на композицията голям дял в новаторските, следаприлски завоевания на прозата ни се пада и на символичната, вътрешно подвижна и асоциативна фантастика. В едни случаи тя е

плод на романтично светоотношение, друг път на иронично, но винаги предполага острота на духовния конфликт, философски дълбочини. Нейният особен, условен език изисква от читателската публика изградена способност да улавя втория план, умение да насища фантастичните образи и картини със смисъл, несъвпадащ с буквалния, не-фантастичен. Той разчита на читател, готов да възприема парадокса, скритите значение на „невероятното", романтизиращата или иронизиращата роля на стилизацията, тържеството на вдъхновеното игрово в нея.

Отвъд заслепяващия фойерверк на игровите ефекти в драстичните хиперболи, деформации и смешения, във всевъзможните фантазни чудачества и измислици на днешния белетрист следва да търсим отговор на други, по-сериозни естетически потребности. В подобна тенденция се проявява благородният порив на художническото въображение да докаже себе си, собствения си творчески размах и активност. И всичко това не самоцелно, а в подчертан стремеж към изграждане на изразителни метафорични образи, които съответстват преди всичко на вътрешните, а не на външните аспекти на явленията и рязко подчертават личната авторова оценка на жизнения първоматериал.

Естетическият обмен между фантастика и реализъм в българската литература е по традиция двупосочен, балансиран, художествено ефективен. Отработени във фантастиката художествени формули успешно се включват в реалистични творби, обогатяват експресивността им, а основни „правила" на реалистичния метод, като изискването за правдоподобие и психологическа правдивост, се възприемат като важни условия за внушаване на доверие към изгражданите от фантастите утопични светове. Класиците на националния ни епос, големите майстори на перото, творци като П. Тодоров, А. Каралийчев, Г. Райчев, Св. Минков, П. Вежинов и Й. Радичков всъщност всякога са изключвали третирането на реализма и фантастиката като антиподи. Собственото им художествено дело е убедителен пример за толерантност, за отсъствие на напрежение в отношението „реализъм — фантастика", за възприемането им като две взаимнообуславящи се и необходими една на друга естетически сфери. Гротесковата, лирическата или фолклоризираната фантастика, които постепенно се налагат в българската проза, се развиват не само „срещу" или „против", а и „до", „покрай" издържаните в по-традиционен дух, обективно-реалистични повествования, в равноправно съжителство с тях.

АТАНАС ДАЛЧЕВ И СТРАШНО-СМЕШНОТО

Свилен Каролев

Процесът на скъсване със символистичната многозначителност, абстрактност и неясната и навлизането на конкретното и обективното в поезията на Атанас Далчев от 20-те години премина през един според мен важен етап, за който обикновено се пише малко и остава встрани от вниманието на Далчевите изследователи. Влиянието на модния през 20-те години диаболизъм върху Атанас Далчев е отбелязвано, но това едва ли е достатъчно. А има, мисля, основателни причини да спрем по-задълго поглед на тази особеност на творческото му развитие. В сп. „Демократически преглед" излизат стихотворенията „Къщата" и „Повест", а във „Вестник на жената" Далчев печата почти неизвестната доскоро прозаична диаболистична „Приказка"[1], в която цял един приказно красив град от „мермер" с богати и щастливи жители, със златни църкви и шумно пристанище потъва в огледалото на грозно гърбаво джудже... Сред обкръжението на Далчев в литературния кръг „Стрелец" са младият диаболист Светослав Минков — преводачът на Густав Майринк и Едгар По — и експресионистът Чавдар Мутафов, в чието творчество диаболизмът оставя ярки следи. През 1926 г. на страниците на „Изток" Ат. Далчев публикува стихотворението „Убийство", в което се преплитат елементи на диаболистично-ужасното и социално-гражданското. Черти на диаболизма откриваме и в някои стихотворения на Пантелеев и Караиванов от този период, членове на същия „еклектичен" кръг.

„Българският диаболизъм — пише Огнян Сапарев — определено разшири литературната тематика, художествената проблематика и регистъра от изобразителни похвати на нашата литература. Той беше кратък, но интересен етап в нейното „ускорено развитие". Той изигра определена роля като опонент на битовизма и катализатор на психологизма („модерните проблеми") в българската литература."[2]

Българският диаболизъм, макар и „внесен" отвън и дошъл на мода с известно закъснение, отрази в най-добрите си постижения някои реални проблеми на следвоенната действителност у нас: болезненото отчуждение на личността сред настъпващата урбанизация и ужаса на самотата в капиталистическия град; потискащата власт на вещите, сред които се мята и задушава индивидът, изгубил връзката си със света; участта на „малкия човек" — играчка в ръцете на неподвластни нему сили; психическата и моралната неустойчивост на личността в условията на враждебната действителност. В някои свои произведения Владимир Полянов и Георги Райчев в една типична „диаболистична" атмосфера на ирационален ужас проследяват механизма на промените в съзнанието, довели индивида до

---

[1] „Приказка" е включена за пръв път в излезлите посмъртно Съчинения в два тома. Т.2. С., 1984, 151—153.

[2] Игра на сенките. Пловдив, 1983, с. 18 — статията-предговор.

патологични душевни състояния — несъмнен принос в художественото изобразяване на угнетения човек у нас между двете войни. За разлика от тях у Светослав Минков личи една неприкрита иронично-сатирична нотка — доразвита в бъдещото му сатирично творчество, — която не позволява на ирационалното и неподвластното в психически план да приемат крайни размери. Подобна нотка определено се забелязва и у експресиониста Ч. Мутафов, който буквално издевателства над своите герои — марионетки и маски, обхванати от „диаболистичен" ужас и страх.

Българският диаболизъм създаде своя система от „демонични предмети", както ги нарича Огнян Сапарев — огледало, портрет, спрял часовник, съновник, икони. Обстановката често е пустата къща или стаята; смъртта и страхът от смъртта витаят наоколо, просмукват се във въздуха.

„Пожълтял като есен мъртвец влачат крантите по зимния път — отбелязва Милена Цанева някои особености на Далчевата ранна поезия, — в дъждовната нощ като паяк се спуска убиец; заедно с писъка на вятъра в къщата се втурва сянката на заровен мъртвец. Стаи без обитатели, къщи без стопани, мъртви часовници със спряло махало. Ако търсим някаква по-пряка идейно-емоционална близост между ранния Далчев и неговото най-непосредно литературно обкръжение, трябва да се обърнем не към поезията, а към прозата от този период с нейните зловещи „диаболистични увлечения"[3]. Както изтъкнахме, освен увлеченията си диаболизмът има редица положителни страни, в които се отразяват психологическата атмосфера на градската действителност от 20-те години и проблемите на модерното съзнание. Тази действителност и тези проблеми стават отчасти нарицателни за поезията на Далчев от 20-те години, проявяват се и в по-късните му стихотворения.

Тук бих искал да се спра на нещо по-важно, което не е отбелязвано от неговите изследователи: диаболизмът помага на Атанас Далчев да преодолее естетиката и поетиката на символизма. Самият факт, че Далчев опитва, и то с успех, ръката си в „жанра", говори за „несериозността" му на символист. Разрушен е ореолът на почтеност и патетична сериозност на символизма от стихотворенията му в сборника „Мост" и „Вестник на жената" (1923—1924), грозното и страшното, делничното в най-презряната му довчера вещества форма са добили художествена стойност и ново съдържание. Символистично обезплътеният лирически герой страдалец в ранните Далчеви творби е заменен от тревожния субект на отчуждението в големия град. Съзнанието е обладано не от мистико-религиозни и сантиментално-скръбни видения, а от гнетящите го „модерни" вечни проблеми: за живота и смъртта, за плътта и духа, за материята и съзнанието, за свободата и трагически ограничената в съзнаваните и невидими окови на времето и пространството свободна воля, за смисъла на човешкото съществуване сред потискащата действителност... Вярно, това са само някои от проблемите, занимаващи диаболистите, и може би не централните в общата картина на българския диаболизъм, но те несъмнено допадат на Далчев. Странното, необяснимото, ужасното, „биологичното", патологичното и пр. изграждат широката емоционално-психологическа основа на диаболизма, към която насочват интереса си в по-голяма или по-малка степен нашите диаболисти. И на този фон изпъкват проблемите на личността, особено близки на Ат. Далчев. Впрочем той не е чужд и на въздействието на загадъчното и „диаболистически" плашещото[4].

---

[3] Цанева, М. Петима поети. С., 1974, 90—91.

[4] „Във Враца, или в Лом, стана едно диаболистично „произшествие"! — спомня си той в един разговор с Христо Йорданов от 21. X. 1969 г. (вж. Литературна мисъл, 1986, № 8, с. 99). — Това стана, когато аз бях изживял, или изживявах, желанието да четем пред хора. Тогава Светослав Минков излиза на трибуната да чете разказа си. Ние чакахме, но Светослав Минков не започва. Мъчи се — не може да говори. Загубил си гласа. Донесоха му вода. Изпи я. Донасят му — втора вода. И изведнъж — тон! Като сегашните филми. Изведнъж — говор. Тогава ми беше страшно, а сега — смешно... Аз имах баба — Катерина. Беше гледала Симеон Радев... Симеон Радев е казвал, че ако аз и братята ми имаме някакъв успех или дарба в изкуството, то той идва от баба Катерина. Тя разправяше много интересно. От нейните разкази съм разправял на Светослав Минков и на Илийчо Волен. Нямаха склонност към страшното, към загадъчното. Илийчо Волен — никакво чувство за тайнственото, а Светослав Минков долови сатиричната жилка и насочи натам творческата... Диаболист... Бе навей, а не негова същност..."

Случайно ли е, че диаболизмът, толкова разнолик в творчеството на Г. Райчев, Вл. Полянов и Св. Минков, неизменно се обръща към темата на смъртта във време, когато човешкият живот е така обезценен, случайно ли е, че диаболизмът е „моден" у нас в годините, когато е пролята толкова много кръв, когато ужасът е реален, а мисълта за убийствата, зверствата и „безследните" изчезвания вълнува редица честномислещи интелектуалци? Като литературно явление българският диаболизъм отрази част от психологическата атмосфера на 20-те години (която получи най-дълбокия си и вълнуващ художествен израз в септемврийската литература без жанровите „номера" и книжната атмосфера в някои от диаболистичните изображения).

Освен че постави важни съвременни въпроси на човешкото съществуване, българският диаболизъм в лицето на Светослав Минков продължи може би несъзнателно една стара европейска традиция на „литературата на ужаса" — нейния развлекателен характер. Страшното и смешното, ирационално-смразяващото и реалистично-комичното често са вървели ръка за ръка. Един паралел с английския готически роман на ужаса от втората половина на XVIII в. (нашите диаболисти, които са под влияние главно на Г. Майринк и Х. Еверс, изобщо на немскоезичната традиция, очевидно не са го познавали) показва, че началото на „жанра" и на някои от първите му успехи поставят именно такива произведения. „Замъкът Отранто" на Хорас Уолпоул и „Ватек" на Уилям Бекфорд съчетават съзнателно вложените в тях елементи на страшното и смешното. Същото при други условия и с друг успех след около век и половина прави българският диаболист Св. Минков — един от бившите членове на литературния кръг „Стрелец".

Нямаме преки доказателства сред статиите, бележките и фрагментите на Ат. Далчев, какво мисли той за Светослав-Минковия контрастен художествен похват по принцип, но смятам, че Далчевото стихотворно творчество обективно поражда някои размисли в тази насока. В стихотворенията на нито един поет от поколението на Далчев земно-ежедневното, „катадневното", което е присъщо и е обект на комичното, не присъства така натрапчиво. Далчев запазва и доразвива и в по-късното си творчество тази своя особеност. Стаята, в която изтичат напусто отредените дни на живота; класическият образ на старата мома; задните дворове, където процъфтява една комунална форма на човешко съществуване, с дамското бельо, простирано пред погледа на съседа; светещият нощен прозорец на поета, трън в очите на хора с тъмни помисли и нечиста съвест; завеяният младеж, на чийто нехаен вървеж се смеят момичетата; грубоватата влюбена физиономия на хамалина, мечтателно одухотворена от една химерична перспектива на чувствата; кипежът в кръвта на мъжа, наблюдаващ скришом от дъното на тъмната стая как красивата жена отсреща мие прозореца си; самотникът, който замеря с пръст от саксиите хората и света; градският интелигент с тясната яка, който в мислите си търчи лек и весел надолу по стълбите към земята, живота и любовта и мечтае да се събуди като някой горски бог сред „цъфналите гранки на най-високото дърво"; стряскащата фигура на чудака човеколюбец с дъждобрана... — все обекти на комичното по принцип и — на сериозното в художественото тълкуване на Далчев. Защото са част, изстрадана част от личната съдба и драма на поета, извървял дълъг и мъчителен път на сливане със света и обикновения човек.

Подобен художествен подход към „територии" на комичното, проявен от Ат. Далчев още в някои от първите му антисимволистични стихотворения от 20-те години, е, мисля, твърде красноречив. Между два естетически полюса надниква разнообразният живот в своята прозаична „катадневност". Така в поезията на Атанас Далчев навлизат черти на обективното. Той започва да изобразява вълнуващи го страни от живота, да представя концентрирани фрагменти от многобагрието му, видени по „далчевски" — с чувство на неизживяност и тъга, но с нарастваща през годините любов към живота и вечното му неповторимо разнообразие.

Ако връзката на поезията му с „литературата на ужаса" в единия случай е според мен несъмнена — с мотивите на отчуждението и реално тревожещите проблеми на съществуването, то във втория случай има, мисля, типологическо

сходство в контрастната двойственост на творческия подход, в особения поглед, обгърнал едновременно различни естетически полюси.

Атанас Далчев е тренирал окото си, учил се е да наблюдава естетическия сблъсък и противоположната разнопосочност на търсенията в областта на изкуството и литературата още сред идеолозите на литературния кръг „Стрелец". Цялата културно-просветителска мисия на кръга му е давала поводи за размисъл с десетките преводи на писатели от различни епохи и направления, с теоретическите статии, някои от които сам превежда, с културните вести от цял свят. Ежеседмичните статии на Ч. Мутафов по въпросите на „родното" и на европейските и нашите традиции в живописта, статиите и трудовете на К. Гълъбов навярно са му правили силно впечатление (впрочем не само на него). „...Във всяко изкуство — пише Ч. Мутафов в статията си „Двойственост в изкуството"[5] — има *вечни* (к. а. — Ч. М.) закони, без които е немислима неговата същност и неговото възприятие, еднакво важещи за твореца и зрителя, еднакво човешки и космични. Може би така изкуството става свръхпознание, както всяка религия; мистично и непостижимо, вплетено в сегашно и минало, винаги едно и също през хиляди години.

И все пак изкуството е една непосредствена даденост, странно зависеща от сетивата ни и тяхното нормално съчетаване — една *нормална* (к. а. — Ч. М.) действителност за художествено обучения — така то е преди всичко популярно, ежедневно, свързано с живота ни и нашите навици: то е банално.

Между тия широки граници на възвишено и насъщно се колебае изкуството на всички времена: така е и с днешното."

Общочовешко и индивидуално, поставящо наред с вечните „космични" проблеми и въпросите на всекидневието, движещо се в едни широки естетически граници и свързано с живота — такъв възглед за изкуството е в разрез с разбиранията на символистите...

В своите трудове, статии и бележки, в лекциите си и на устройваните четения и сбирки К. Гълъбов също се противопоставя естетически на символизма, засяга въпроси, които са интересували Ат. Далчев. В книгата си „Пакостната дейност на един критик. Владимир Василев" той обединява свои мисли и наблюдения от редица по-ранни статии. Верни от литературноисторическа гледна точка са някои от наблюденията и разсъжденията на Гълъбов за ролята на експресионизма в преодоляването на символизма. „...Експресионизмът — пише Гълъбов — изигра една положителна роля. Забелязва се в последните години известно отпрягане от кошмара на онова безплодно визионерство, в което особено лириците ни приляха на халос толкоз много творчески сили. Настъпва бавно едно опомняне и то намира израз в неоспоримото желание на някои млади писатели да намерят изгубената връзка с родната действителност..."[6]

Според Гълъбов, който познава отблизо немския експресионизъм, това литературно течение, пренесено у нас от кръга около сп. „Везни", „макар и зародено преди голямата война, се разрасна след нея като най-характерна проява на тенденцията и у западните народи да се отиде встрани от миналото, под остър ъгъл... То се отекна в душите на младите и бъдещият литературен историк ще трябва да отдели няколко страници и на експресионистичните ни опитвания през това време."[7]

Литературният и естетическият кръгозор на интелектуалците от кръга „Стрелец" е твърде широк независимо от грешките, които те допускат при оценката на някои конкретни литературни факти (поезията на Фурнаджиев например). Мнението, че е необходимо да се излезе от границите на самоизживяващата се стара поетическа конвенция по примера на Европа, че младите поети трябва да тръгнат по нови пътища, постепенно и твърдо се налага от страниците на седмичниците „Изток" и „Стрелец". Мнение, което съвсем недвусмислено отхвърля символизма като остаряло литературно направление, неспособно да отговори на новите изисквания към изкуството и „тъмните питания на времето".

---

[5] Изток, 2, № 40, 17 окт. 1926, с. 1.
[6] Гълъбов, К. Пакостната дейност на един критик. Владимир Василев. С., 1927, с. 20.
[7] Пак там, с. 19.

Ат. Далчев, който е участвал в продължаванлите до късно вечер литературни разговори на „стрелците“, след години изказва сходни мисли за ролята на модернизма в процеса на литературното следвоенно обновление, изтъкната от К. Гълъбов. През 1933 г. в сп. „Философски преглед“ излиза статията му „Наблюдения върху българската лирика след войната“. В тази статия поетът критик изтъква, че поетическият речник на Лилиев и символистите е стеснявал изразните си възможности, самоосъждал се е на обедняване поради това, че се е отказвал съзнателно от „запасите на живата реч“. „Отсега нататък — пише Далчев за някои от насоките в областта на новата поезия — на всяка дума беше позволено да прекрачва прага на поезията. Беше отречен всякакъв принцип в това отношение и новият поет обичаше дори да се подиграва с предишния естетически вкус, като поставя наред с поетичните думи най-долни прозаизми. Употребявайки например думата „пир“, той, за да подчертае контраста, я римуваше с „тебешир“ и по тоя начин извикваше ирония, така присъща на цялата тая поезия. Грубостите му доставяха особено, бих казал, сладострастно удоволствие. Това доброволно варварство придава на лириката ни след войната нейния специфичен гротескен характер.“ Ранният Ламар, ранният Марангозов, най-после някои страни от поезията на техния активен поддръжник и насърчител Гео Милев — вероятно тях има предвид Далчев, макар да не споменава имена и заглавия на стихосбирки. Но идва ни наум веднага, че и самият Ат. Далчев римува в едно свое прочуто стихотворение „ален“ с „хамалин“ и „млад“ с „домат“...

Несъмнено е, мисля, че той се е възползвал от някои открития на диаболистичната и експресионистичната гротеска и иронизация, от създадената атмосфера на антисимволистична естетическа „непристойност“ и прозаизация на поезията, но по-съществено е да отбележим тук тази трайна тенденция в творчеството му, която за други бе краткотраен моден естетически бунт. За погледа върху живота и за естетическите позиции на Ат. Далчев, човек с подчертано чувство за хумор (проявено ярко в полемичните му статии и в някои от фрагментите му), вглеждането в тази тясна като острие на нож граница между трагичното и комичното е много характерно. Понякога в зрялата му лирика нахлува и сатиричното чувство, но само когато болката и горчивината от живота са станали нетърпими. Преобладаващо е хармоничното съжителство на смешното и сериозното, прецизното балансиране на ръба между трагичното и комичното в някои негови стихотворения, което поне в нашата българска традиция е белег на духовна зрелост и мъдрост. На тази плоскост справедливо се откриват и общи черти между Атанас Далчев и Валери Петров с всичките различия в дълбочината и гамата на поетическото чувство в творчеството на двамата майстори на българския стих. Ат. Далчев, който от 20-те години на века до края на творческия си път утвърждава в статиите и фрагментите си патоса на действителността, на живота (а това означава утвърждаване на многобагрието му, съзнание за смешните наред със сериозните му страни), има съвсем ясна представа за границите, в които той като творец може да отразява това многобагрие. „Хуморът е веселата смърт на поета“ — пише той на едно място във фрагментите си, в което прозира съзнателният характер на неговото творческо дело. Възползвал се от споменатата естетическа контрастност, за да разшири творческия си кръгозор, Атанас Далчев запази равновесие на „острието на ножа“ и не допусна никога увлечения по хумористично-комичното в своята лирика. Няколкото хумористични стихотворения, които поетът публикува след Девети септември, не са включвани приживе от него в стихосбирка и оставаха неизвестни за широкия кръг на читателите. При това хуморът в тях е жлъчен и има по-скоро саркастична окраска, близка на гневните интонации в парижките му стихотворения. Далчевата топла сърдечност и любов към живия несъвършен човек от зрялото му творчество никога не напусна естетическите граници на сериозното. „Противоположно на поезията — пише сякаш по този повод в един от фрагментите си поетът, — която се основава на съчувствието, на сливането ни с хората и нещата, иронията предполага винаги известно отчуждаване. За да осмееш някого, не е необходимо да го познаваш добре. Необходимо е, напротив, да не го познаваш добре.“

ЗА ПРИНОСА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ПРОЗА

Богомил Попов

Първите книги, с които Йордан Радичков се наложи в нашата съвременна литература, се появиха на бял свят в особен период на обществения и културния ни живот — когато динамичното всекидневие трудно се поддаваше на по-обобщен художествен израз, като едновременно с това изискваше съвсем нови средства. И в своя стремеж да даде възможно най-пълна и цялостна картина на съвременната действителност, на комплекената духовна същност на съвременния човек Радичков създаде своеобразен конгломерат от новаторски похвати. Именно на това се дължи първоначалното впечатление за хаос в книги като „Свирепо настроение“ и „Водолей“ — хаос на всички равнища — от жанровата разколебаност през изразните средства чак до идейно-емоционалната и тематичната „неединност“ и „неизбистреност“. Хаосът, предизвикан от катаклизмите на времето, бе видян, осъзнат, творчески преосмислен от автора и пресъздаден в първите му книги след 1964 г.[1]

Сега, повече от двадесет години след излизането на тези книги, всичко това далеч не изглежда така странно и необяснимо. Днес е очевидно, че вавилонското стълпотворение от причудливи хрумвания, деепизиращи похвати, гротескно-митологични и фантастични елементи в Радичковото творчество всъщност е евристичен изход, като се има предвид стремежът на автора към възможно по-пълното пресъздаване на трудно податливата, усложнена до крайна степен социална действителност.

На пръв поглед изглежда, че Радичков постига всичко едва ли не между другото, с такава лекота и размах, с каквито въодушевено дете „разкрасява“ попадналата му „сериозна“ книга или портрет с боичките си. А се получава великолепна картина на майстор импресионист. От „сериозността“, от скуката на сивото и делничното сякаш не остава нищо; всекидневието, дори и особено важните проблеми на епохата и на съвременниците се раждат изпод ярките багри на Радичковото повествователно платно. И това е така в почти всички произведения на автора, като се започне със сборника разкази „Свирепо настроение“.

Причината не е в привидната лекота и „безотговорност“ при воденето на повествованието, благодарение на които авторът успява да се шегува дори и с най-важни неща както от съвременността, така и от живота изобщо. Своеобразните похвати на Радичков не са израз и само на вроденото му остроумие, на тънкото му чувство за хумор, на неговите иронично-фантасмагорични приумици — изобщо на склонността му да гледа винаги с насмешливо присвити очи — винаги, всичко и всички.

---

[1] Изключение прави книгата „Горещо пладне“, която излиза в началото на 1965 г. — т. е. в годината, когато излиза и „Свирепо настроение“, — но принадлежи към периода на ранния Радичков.

Йордан Радичков след сборника „Свирепо настроение“ — явлението Радичков — има своите социално-исторически и собствено литературни предпоставки. Опирайки се на тях, бихме могли да говорим за приноса на автора в съвременната ни проза.

Все по-честото и вече налагащото се неспазване на законите на традиционната наративност има своите корени в обществено-историческото ни развитие през последните няколко десетилетия. Беше и отмина периодът на първоначалния ентусиазъм — естествен за първите крачки по пътя на социализма у нас. Най-бързо и рязко настъпилите, взривните промени на село и в новия социалистически град бяха описани в новата ни белетристика. Именно описани — в повечето случаи репортажно точно, ясно обективно. След което започна неизбежният период на адаптация — на постепенното взаимопроникване, на изглаждането на противоречията между всекидневно напиращото ново и онова, което е било — и можеше да бъде приспособено към съвременните условия.

В този именно период съвременните ни писатели трябваше да потърсят нови средства за изображение. Констативно-дидактичното, очерково-репортажното изложение се оказаха недостатъчни. Традиционната фабулност и композиция невинаги можеха да обхванат всичко. Взаимопроникването и стълкновенията между разнородните, често противоположни детайли на съвременния живот, тяхното отражение в психиката на все още социално нестабилния съвременник изискваха нов поглед към нещата. Първо — от повече зрителни ъгли, и второ — „с различни очи“.

И тук се появиха първите трудности от най-различен характер — независимо че вече „...е очевидно отдалечаването от традиционните класически повествователни похвати, нарушаването на класическата композиция на късия жанр — вместо последователността и експозицията, завръзката, сюжетната кулминация и развръзката се използуват ненадейни художествени решения (връщането назад на действието чрез спомена, асоциациите, ретроспекциите), острите сюжетни поврати, обосновани от вътрешното движение на мисълта и чувството, и т. н.“[2]

Но все пак в творчеството на нашите белетристи подобна позиция липсваше. Те все не успяваха да стигнат до необходимото кръстосване на две или няколко гледни точки — максимално различаващи се и същевременно тежнеещи към осъществяването на пълноценно художествено цяло. А това бе много важно в момента. Само по такъв начин можеше да се създаде пълноценна картина на съвременния живот. При това с относително ограничени средства — доколкото поради епичната недостатъчност на съвременното творческо съзнание такава картина трябваше да бъде създадена с нова поетика — и в рамките на традиционните жанрови форми.

Необходими бяха, от една страна, нетрадиционни художествени похвати и, от друга страна — ново, вътрешно подвижно и същевременно единно художническо виждане на действителността; поглед към нея най-малко от две — и то неедносложни — основни позиции. Пресечната точка, сливането между една такава неединна и в същото време обединяваща и осмисляща разнородните елементи на цялото гледна точка и новите художествени форми, чрез които тя би могла да се осъществи в повествованието, действително е в състояние да даде основата на едно колкото адекватно, толкова и неподлежащо на епигонство художествено пресъздаване на действителността. Адекватно — доколкото само с такъв динамичен и противоречив на пръв поглед похват би могъл да се овладее динамичният и противоречив обект на изображението. И неподлежащо на епигонство — дотолкова, доколкото тази динамика и противоречивост на обекта биха били представени сгъстено, с огромна смислова вместимост, макар да са в известен смисъл едноактни във времето; в своето съчетание те представляват плод на сравнително дълга историческа подготовка, но в най-яркото си проявление са с твърде кратък живот.

Именно такъв тип проза бе осъществен от Йордан Радичков след 1964 г. Авторът трудно би превърнал в реалност амбициите си за цялостно пресъздаване на действителността посредством по-обемните епически форми. Романът наистина е най-подходящият жанр за улавянето на нещата в движение, в процеса на тяхното

[2] Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 г. Кн. 2. С., 1980, с. 320.

ставане, на незавършеността им; но същевременно за раждането му е необходимо и изживяването на дадени обществени отношения и форми — а съответно и създаваните от него разстояние и перспектива.

От друга страна, в рамките на традицията в краткия прозаичен жанр е налице възможността за предаване предимно на единичното — не на социалното, движение в неговите динамика и цялост. И всъщност върху ограничената площ на краткия жанр Радичков успява да създаде своеобразен романов ефект — без да е романистичен тип автор. Постига това предимно чрез пределно сгъстения и многообразен „социален диалог" между езиците, на „социалното езиково красноречие"[3]. А това разноречие в контекста на Радичковата проза намира израз в пресичането и преливането на различните гледни точки, в непрекъснато конфронтиращите се негови носители.

При всички предимства, давани от краткия прозаичен жанр, и въпреки стремежите на работещите в тази област наши творци нещо не достигаше. Проблемите на действителността се улавяха навреме и се подлагаха на актуална художествена разработка. Но именно отделните теми и проблеми — или ограничени кръгове от тях. А поради спецификата на времето през 60-те години, както и на нейното отражение върху сравнително забавеното ни общо литературно развитие дори на фона на добрите постижения в областта на белетристиката споменатият недостиг някак не се усещаше. Тогава той и трудно би могъл да бъде доловен и формулиран. Дори сега при наличието на една двойна дистанция — до излизането на „Свирепо настроение" и след това до осмислянето му като явление в разказвателния жанр — тази празнота може да бъде доловена само условно, поне по отношение на терминологията.

Всъщност липсвало е нещо по-малко и „по-неепично" от една романова конструкция и нещо повече и „по-епично" от монолитен сборник разкази. За да може тази действителност — силно затрудняваща епизирането при пресъздаването ѝ с непрекъснатите социални катаклизми — все пак да бъде обхваната и художествено претворена по-цялостно, макар и не непременно епично-романно цялостно. Да бъде показана комплексно и в непрекъснатите си промени, в цялото си многообразие.

Фрагментарността при художественото пресъздаване на съвременния живот от представителите на средното поколение белетристи, а и по-младите — закономерна, налагана от спецификата на краткия разказвателен жанр — предлага една класическа емпирична картина на света. Картина, която техните произведения представят със сравнително устойчиви, предимно еднозначни, „крайни" елементи (фрагменти). Разглеждат се аспекти — по-широки или по-тесни, един или няколко, — но само аспекти на съвременния живот.

При Йордан Радичков — от „Свирепо настроение" нататък — е налице едновременно:

а) дораздробяване на проблематиката, тежнение към максимална обхватност в тематично отношение, своеобразно хиперфрагментизиране;

б) домогване до един модел на света, уловен „в движение" и с повишена вътрешна вместимост — почти като споменаваната от самия Радичков сфера, намираща се вътре в земното кълбо, а по-голяма от него (новелата „Страх").

В резултат се получава нещо странно, необичайно не само в контекста на нашата съвременна литература: едно съвременно, интелектуално, подчертано активно авторско съзнание не откликва директно и еднозначно на новите обществени явления и процеси, макар че на негово разположение е едно много силно оръжие за реализирането на такава задача — разказът, кратката прозаична форма. То не се насочва и към представянето на цялостна епична картина на преобразованията в съвременния свят. А по своеобразен начин оформя роман в разказа, или — роман в сборника разкази.

На проблемите на действителността това съзнание реагира по особен начин — не с разказ или с поредица разкази, не с монолитни, подчертано „сериозни" в своята

[3] Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978.

категоричност сборници разкази; а с новели, разкази и сборници, които със своята тематична многопосочност, с необичайната си конструкция и поетика дават адекватна художествена картина на „хаоса", предизвикан от резките разместванията на пластовете в съвременния живот.

Със своите творби Радичков създаде един художествен хаос с преодоляващото страха въздействие на катарзиса, даде онова, което не достигаше: достатъчно подробна, „достатъчно" хаотична, но максимално обхватна картина на нашата съвременност.

Отказът от традиционното сюжетно повествуване изправя Й. Радичков пред проблема за намирането на компенсиращи традиционното развитие на действието средства, за насочването към нов повествователен материал и за неговата по-особена организация. Авторът постига това посредством всичките си „странности" — тук се включват и така нехарактерните за епическата проза повторения (и най-вече кръговите), и смесването на стиловете, и асоциативните и прочие отклонения в потока на повествованието, и преките и косвените намеси от страна на повествователя, и специфичната метафоричност, особената образност, характерни за неговия стил, и различните локални прояви на антиепизъм[4].

Радичков се домогва до нов, съвършено различен от познатото досега тип проза и причините, които довеждат до синтезирането ѝ, до голяма степен обясняват нейната поява и начините на узаконяването ѝ в контекста на съвременната ни литература. Те се свеждат до следното.

Преди всичко художественият свят, създаден от Радичков, дойде в отговор на споменатата неустановена и — с оглед на конкретните условия — трудноустановима необходимост от извеждането на краткия разказвателен жанр на по-високо равнище. Радичковите сборници разкази и новели дават цялостна картина на актуалните проблеми на действителността; картина, толкова по-сложна и многообразна, като се има предвид колко трудно се поддава на художествена интерпретация „суматохата", каквато е съвременната действителност. А авторът не само се стреми да обхване максимален брой нейни страни; нещо повече, той успява да ги използва — благодарение на богатото си въображение и асоциативност и чрез новите си повествователни похвати — за отправни точки при извеждането на обобщенията, които от своя страна пък са винаги неоднозначни, сложни, взаимнопроникващи.

На второ място, сложността на съвременните явления, поставеният в основата на всичко съвременник и свързаните най-вече с него теми изискваха нова, непопулярна и същевременно ясна и определена трактовка. Отнесено към Радичков, това означава, че веднъж заел се с художественото пресъздаване на съвременността посредством своеобразните си „конгломерати", авторът бе изправен пред необходимостта да представи в техните рамки най-съществените аспекти на тази съвременност, при това не само без да ги омаловажава посредством „несериозните" си похвати, но с тяхна помощ да открие пътя към най-актуалната им и изчерпателна интерпретация. В този смисъл развитието на Радичков в избраната от него насока бе много необходимо — критиката вече недоволстваше от разработката на една основна (и в нашия контекст, пък и изобщо) тема: за „селския примитив"[5].

По този повод К. Куюмджиев твърди: „... ако ние стоим на историческа гледна точка, творчеството на тези писатели ще бъде интересно не за това, че описват някакъв „примитив" въобще, а за това, че показват какви промени се извършват в душата на този сложил се при други исторически условия човек, как той преживява тая историческа метаморфоза, при какви условия се извършва преходът от една в друга историческа епоха, как по-мощната, по-жизнената, исторически по-прогресивната цивилизация се налага над исторически обречената."[6]

Това наистина е така — Куюмджиев кратко и ясно определя функционалността и координатите на едно сравнително ново в нашата литература явление,

---

[4] Георгиев, Н. Превращенията на Нане Вуте. — Септември, 1968, № 6, 216—237.

[5] Вж. статиите на Добрев, Ч. — Литературен фронт, № 42, 1970; Спиридонов, Ал. — Пламък, 1970, № 7, и др.

[6] Куюмджиев, Кр. Разтворена книга. С., 1983, с. 85.

предизвикало доста спорове при появата си. И всъщност оттук започват отликите между свързващото Й. Радичков с останалите наши белетристи, които се спират на тази важна и актуална тема, и това, с което този автор я обогатява и фактически я изчерпва за дадения момент.

Ярко доказателство, доколко тази тема и нейните връзки с останалите теми и проблеми на съвременността са сложни и противоречиви — и поради това изискват нов, не по-малко сложен и противоречив, но и по-функционален подход при интерпретацията им, — е например двойният образ на селския примитив в новелата „Страх" (постигнат чрез двама от героите в нея — воденичаря Рабиша и Куче влачи).

Благодарение на новия си подход и при подкрепата на всички нетрадиционни повествователни средства, при които е построена новелата, чрез този двоен образ Радичков успява да даде отговор на един двоен въпрос — твърде сложен и актуален. Защото в „Страх", при това без да се занича прекалено между редовете, ясно се откроява онова, което е (и би било естествено да бъде) „селският примитив". Новелата представлява своеобразен модел на интерпретиране на темата, решил един от основните въпроси, свързани с нея — избягване от еднопосочността на нейната разработка.

Заедно с тези социално-исторически предпоставки за появата на новата проза на Радичков съществуват и други — собствено литературни. В статията си „Йордан Радичков" Т. Жечев отбелязва: „Вътрешна характерност ли е това само? (Става дума за иронично-пародийното в прозата на автора — б. а., Б. П.) Или има много от времето? Навярно тук има съзвучие, защото прозата на Радичков беше една от първите и силни реакции в съвременната литература на ред постулати на предшестващия период, на литературата с монолитни и еднозначни структури с привидно дълбокомислие, а понякога комична сериозност."[7]

На свой ред (отново в „Разтворената книга") К. Куюмджиев твърди, че ако при изображението на смъртта на едно село Васил Попов не прибягва до гротеската и сатирата, то е, защото „...за разлика от Радичков В. Попов няма предразположение към хумора" (с. 83).

Ще си позволя да допълня. При начина на разработването на, общо взето, една и съща проблематика за Й. Радичков хуморът, карнавално-гротескното са не само предпочитание. Като се имат предвид подчертаният стремеж на автора към всестранност в интерпретирането на тази проблематика и новите зрителни ъгли, които предлага Радичков, те са задължителни. И толкова по-добре, че този хумор, това всевластно и всепроникващо карнавално светоусещане, невероятното и гротеската са предпочитани именно от автора, който се зае с цялостното представяне на живота на съвременника в такъв сложен исторически период. Тук просто се е получило едно изключително продуктивно съвпадение: реакцията на будното творческо съзнание на Радичков срещу закостенелите постулати на „сериозната" проза се съюзява с едно авторово предпочитание в областта на поетиката. Но — и това е твърде важно — не само в субективния му аспект, а и в онзи, който е подчинен на обективна литературна категория, отговаряща на определени изисквания в литературния процес: „Гротеската освобождава от всички форми на нечовешката необходимост, които пронизват господстващите представи за света. Гротеската развенчава тази необходимост като относителна и ограничена. Във всяка господстваща през дадена епоха картина на света необходимостта винаги се изявява като нещо монолитно сериозно, безусловно и безспорно. В исторически аспект обаче представите за необходимостта са винаги относителни и изменчиви. Смеховото начало и карнавалното светоусещане, които са залегнали в основата на гротеската, разрушават ограничената сериозност и всякакви претенции за извънвременно значение и безусловност на представите за необходимостта и освобождават човешкото съзнание, мисъл и въображение за нови възможности."[8]

---

[7] Жечев, Т. История и литература. С., 1979, с. 573.

[8] Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978, 64—65.

Току-що казаното е само аспект, съставна част от реакцията, определена от нас като собствено литературна предпоставка за появата на новата проза на Радичков. Амбициозната задача, която си поставя и последователно изпълнява авторът, изисква сложна система от новаторски художествени похвати, в която наред с важно място заемат и по-„несъществени", предимно структурни елементи.

Но за да изясним по-добре връзката между социално-историческите предпоставки, оказващи въздействие върху личността на автора и формиращи творческото му съзнание, и неговия собствено литературен принос, нека разгледаме накратко ранния Радичков.

Преди „Свирепо настроение" бяха излезли вече пет книги: „Сърцето бие за хората" (1959), „Прости ръце" (1961), „Обърнато небе" (1962), „Шарена черга" (1964) и „Планинско цвете" (1964). Тук ще се спрем само върху първите две от тях — доколкото те дават не само достатъчна, но и най-ясна представа за особеностите в творческото развитие на автора от този период — от една страна, и, от друга — доколкото следващите книги не изменят принципно представата за ранния Радичков.

В тези книги всичко беше както е било — без нищо особено за отбелязване, с характерното за развитието на белетристичната ни традиция до момента. Или според съвсем вярната и точна забележка на К. Куюмджиев „...след първите си разкази и повести, които даваха надежда за „нормално" от гледище на традицията развитие на един интелектуален писател, Радичков изведнъж озадачи всички с едни странни шеги, остроумни гротески..."[9]

Прави впечатление, че в цитираната характеристика К. Куюмджиев е събрал в едно всичко, писано от Радичков до „Свирепо настроение", и в известен смисъл го е противопоставил на новата му (тогава) книга. И с пълно основание — разказите и повестите, излезли до „Свирепо настроение", макар да не са на еднакво идейно-естетическо равнище, представляват единно цяло в разграничеността си от разказите в този сборник — онова единно цяло, което нарекохме период на ранния Радичков. В тях се очертават и следват непрекъснат път на развитие тенденции, оказващи влияние или имащи съответното отражение не само в творческото развитие на автора през този етап. Те са с голямо значение и по отношение на някои основни аспекти на неговата поетика, на новото, внесено от него в съвременната ни белетристика. Сега ще се спрем само на един от тях.

В сборниците „Сърцето бие за хората" и „Прости ръце" прави впечатление едно своеобразно противоречие: основната част от разказите в тях са в „аз"-повествование или представляват лиризирана проза, разкази-„импресии". Тоест те са творби, които предполагат висока степен на субективизиране на повествованието. Но — само формално погледнато. На първо място, защото в т. нар. разкази-импресии в немалко случаи общият лиричен тон е подвеждащ и често преминава във всекидневни, без каквито и да било лирични нюанси, едва ли не битови описания. И второ, защото в разказите в „аз"-повествование авторът последователно не се е ползвал от правото си на активно пряко вмешателство, от възможността за внасяне на подчертано „свой дух" в тях.

Това „аз"-повествование, категорично преобладаващо в разказите от двете книги, всъщност изпълнява съвсем други функции и колкото и парадоксално да звучи — обратните. На практика то, придружено от непрекъснатата смяна на обектите на описание — художествените и „прототипните" (много от тези творби са създадени по време на журналистическия период на Й. Радичков, на неговите пътувания из страната), води до обективизиране на повествованието, при това в традициите на класическото повествуване.

Разказвачът автор тук се движи непрекъснато, води читателя на различни места — и неговата позиция е неизменно външна по отношение на описваните събития. Но външна на най-елементарната степен на това така усложнило се на съвременния етап понятие. Чрез тези „селски" разкази Й. Радичков ни въвежда в „своята" среда, оная, от която идва и на която неговото човешко и творческо

[9] Куюмджиев, Кр. Цит. съч., с. 78.

съзнание са подчинени. Но едновременно с това той е пределно дистанциран от нея, гледа я от позициите на приходящ, на външно лице. Такава позиция, погледнато строго теоретично, е принципно необходима като основно условие за създаването на художествената творба. Но в случая става дума за друго — за степента, в която авторът се дистанцира от обекта на изображение, и за това, доколко неестествено голямата дистанция от естествено близък обект е необходима, продуктивна или неизбежна при определени условия.

В дадения случай причините за разглежданото привидно противоречие са две. Първата от тях се състои в необходимостта от това всеки начинаещ автор да плати съответната дан на моментното състояние на литературния живот при своето навлизане в него. В този смисъл с първите си книги Радичков е изцяло в традицията на класическите наративни похвати, подчинен е на тематиката и актуалността на „селската" белетристика от края на 50-те години. От друга страна, неговото авторско съзнание все още не е социално двузначно, неговият носител сякаш се е откъснал напълно от корена си — в стремежа да усвои новото, налагано от съвременния градски живот, в стремежа към пълноценното сливане с второто си социално-историческо „аз".

Героите, събитията, обстановката явно са много близки на разказвача автор, но едновременно с това той някак не успява да се слее с тях, да постигне в рамките на неизбежната външна позиция необходимата минимална близост — близостта на пълноценното съпреживяване, както това се е получило например у Ивайло Петров по същото време („Нонкината любов", „Мъртво вълнение"). В по-голямата си част тези разкази на Радичков са безспорно сполучливи, но и носят всички белези на начеващия автор. Тяхната конвенционална еднозначност и еднопосочност естествено намира своя израз в очерково-репортажната единна гледна точка на автора. В смисъл, че като цяло обобщаващата им насоченост (възходът на живота на село през този период — най-общо казано) е неадекватна на стремежа към художествено обобщение.

Единната позиция и гледна точка по отношение на различните събития и хората, „битуващи" на различни места, е характерна за очерково-репортажния жанр. Там тя е и най-пълноценна. Авторът ни води на много и различни места като външен наблюдател — и от съответната гледна точка прави своите художествени интерпретации със стремеж към максимална обективност. Гледната точка на околните (героите) за него все пак е и своя, той добросъвестно я представя, но коректно-официално, сухо, без вътрешно участие и ангажираност, пределно обективно. Монолозите и диалозите се предават разграничено, без съществени езикови взаимодействия — както помежду им, така и с речевото поведение на разказвача автор. Езикът им тежнее към максимално обективна еднотипност, а зоните на самия повествовател са също еднородни и не оказват влияние върху речевите зони на героите.

Налице е една социално-типологична, канонизирана, стремяща се към пределна обективност отграниченост; налага се не художествено-обобщаващият, а фрагментарно-обектно и обективно характеризиращият и типологизиращ поглед върху съвременността и съвременника. Една от основните причини за неравностойността на соточинските разкази („Сърцето бие за хората") по отношение на черказките („Свирепо настроение") е разединеността на първите от противопоказно единната, отчуждаващо дистанцираща гледна точка на разказвача автор.

Всичко това е валидно и за онези творби, в които основната част от разказа се води от повествователя. Нещо повече — стремежът към обективност там проличава още по-ясно, реализиран в две основни насоки. От една страна, в немалко от тези разкази повествованието от негово име в сравнение със зоните на разказвача е очебийно ограничено, като при това разказвачът остава със същата характеристика, която има в разказите с „аз"-повествование. От друга страна, зоните на повествователя почти без изключение са издържани в тона на пределната обективност. А освен това дори и там, където е налице пресичане между повествователните зони на автор и повествовател, субективизацията на повествованието, която тъй или иначе се получава като резултат, е минимална и еднозначна, изцяло в духа на традиционното.

Но все пак оказва се, че в прозата на Радичков до 1964 г. не съвсем всичко е „достатъчно" традиционно. Още тук са налице някои търсещи съдържанието си нови форми — предвестници на „суматохата", предизвикана от „Свирепо настроение". Именно те, намерили сигурна поддръжка в „неадекватното" развитие на традиционните авторови похвати след периода 1959—1964 г., дадоха основата на онази поетика, която по-късно утвърди автора на „Свирепо настроение" като най-талантливия български прозаик.

Сборникът разкази „Свирепо настроение" действително се оказва онази неголяма, но изключително продуктивна повествователна площ, върху която се оформя сплавта между неочакваното развитие на традиционното повествование и същинските проявления на нетрадиционните Радичкови похвати. Всички посочени отправни точки, намиращи се в определени отношения с първите проявления на антиепизма у ранния Радичков, имат своите проекции в сборника „Свирепо настроение". Но тук те вече са значително видоизменени, със съвсем различна функционалност. А тази промяна е предизвикана от новите художествени търсения на автора и най-вече — от новата позиция, заемана от него, от променения най-общ статус на повествователя в творчеството му.

Всъщност в „Свирепо настроение" Радичков по своеобразен начин успява да обедини и използва повече или по-малко допустимите слабости, по-ясно изразените или по-завоалираните особености на своя стил, изобщо на начина си на повествуване от предишните разкази. Именно да ги обедини — доколкото всички те по същество представляват съставните части на едно цяло, на една даденост — конструкцията на повествователя. Авторът успява да ги експлоатира по възможно най-ефикасния начин при създаването на такъв тип повествовател, който в контекста на неговата новаторска проза да запълва празните или несигурните периметри, отчитани при традиционното тълкуване на текста. Повествовател, който да компенсира разколебания или липсващ събитиен център, да постига определени степени на епичното независимо от изобилието на антиепични похвати, да извежда творбите от ниското равнище на първичната анекдотичност към обобщенията на голямата проза.

Езикът на художествената творба, начинът, по който са организирани изказванията в нея, са от голямо значение за правилното й тълкуване. Основен ориентир е авторското съзнание, временно-пространствено-психологическата установеност на автора. В разказите от сборника „Свирепо настроение" вече няма повествовател, идващ „отвън", с рязко разграничена от останалите, изчистена от „чужди" влияния, еднозначно-категорична гледна точка. Разноречието тук е израз на сблъкването между различните езикови съзнания, т. е. различните социални говорители. А фактът, че те са равностойни в разглежданите творби, че самият разказвач автор е неуловим сред тях, че тяхната конфронтация е поставена в контекста на взаимното им иронично-пародийно обезсилване, насочва към значителното развитие, което е претърпял Радичков.

Повсеместното, реализирано с всички средства субективизиране на повествованието — в контраст с обективното повествуване в разказите от периода 1959—1964 г. — е сигнал за рязката смяна на позицията на автора, за важни промени в неговото творческо съзнание. Следвайки промяната, въпросната позиция сега би трябвало да е противоположна, изцяло вътрешна. И тя наистина е такава, но вече в друга, по-различна координатна система, при по-различни социалнопсихологически предпоставки у самия автор.

В този сборник Й. Радичков вече има възможността да заеме една пълноценно двойствена позиция: да погледне на средата, от която произлиза и е първично социалнопсихологически подчинен, с очите на наблюдател, имащ съзнанието за принадлежността си към нея и същевременно съумял достатъчно да се дистанцира, за да я преценява трезво. И, от друга страна, въпреки значителните социалнопсихологически трансформации, претърпени в новата, градска среда, неговото съзнание не е напълно „усвоено" от нея, т. е. там също е налице необходимата дистанция, неизбежната външна позиция. Или, бидейки едновременно свой и на миналото, и на съвременността, и на традиционния селски бит, и на съвременния градски живот, авторът си запазва правото и за чужд, външен поглед към тези два свята. Нещо,

което се оказва изключително плодотворно при техния сблъсък в художествения свят на Радичков.

Именно в това е и силата, актуалността, съвременността на писателя. Благодарение на тази усложнена позиция авторът не се изчерпва с донесеното от родния край, не остава само при него и с него. В това се състои и (пак в рамките на Радичковите парадокси) „продуктивната непродуктивност" на сборника „Свирепо настроение". Изключително ценна като явление, тази книга същевременно се самоизчерпва. Позицията, от която върху минимална повествователна площ и чрез „хаоса" на едно речево стълпотворение може да се даде пълноценен художествен израз на много и сложни съвременни явления и процеси, е възможна еднократно. Веднъж експлоатирана пълноценно, тя дава всичко от себе си, но се самоизчерпва като форма, без да оставя възможности за вариране в своя периметър, за по-нататъшно функционално, оправдано продължаване на съществуването ѝ — доказва го самият Радичков с по-късните си творчески изяви.

Новата позиция на автора, определила въвеждането и преплитането на много и различни гледни точки предимно на езиково равнище, е пряко свързана с движението обективно — субективизирано повествование. Това движение е твърде рязко и изключително продуктивно именно в тази си рязкост. Показателна в това отношение е съпоставката между разказите в „аз"-повествование от „Свирепо настроение" и разказите от предишния период. В „Свирепо настроение" те далеч не са толкова много, за сметка на което авторът е постигнал в тях предела от варианти на субективизация с помощта на такъв тип повествуване. При това именно благодарение смесването на стиловете, т. е. на създаването на „хаос" от гледни точки, стимулирани на езиково равнище. А точно тук с основен принос е разнопосочният, многолик и неуловим повествовател.

Налице е, на първо място, преплитане на зоните на повествователя и разказвача автор — наред с техния принципно най-съществен принос за субективизиране повествованието поотделно. На второ място, цялостната картина на повествованието заедно с тежнението му към тотално субективизиране не остава само на това равнище. В контекста на повсеместното стилово смесване е налице непрекъснато засичане и преплитане на зоните на максимален брой повествователи. И, на трето място, в разрез с принципната обективна гледна точка на повествователя именно тук — благодарение на непрекъснатото преплитане на различните „гласове" на водещите повествованието — се получава обратното.

Това е характерно не само на равнището на отделните творби — то е с основно значение при осъществяването на много важен и интересен похват на автора в този сборник — автопародията между кориците на една книга. Преплитанията на различните повествователни гласове от отделните творби достигат своята кулминация в разказите „Студено" и „Париж има почивен ден", където не само повествователят се преразказва, но предоставя правото и на разказвача да го преразкаже. Степента на субективизиране на повествованието тук се повишава допълнително до неясната, трудно различима граница между повествовател и разказвач автор.

Изобщо в почти цялата книга стиловата неединност — с основна насоченост към подчертаване на социално-историческия кипеж, на моментния, преходния „хаос", предизвикан от социалните трусове — е най-приносният фактор за реализирането на единния авторов замисъл. Съвременните конфликти, дадени преди всичко в рамките на сблъсъка между остарелите представи и новите изисквания на съвременността, са представени с почти неизбежния в подобна ситуация иронично-пародиен план. И най-богати възможности за това се представят именно от: а) иронично-пародийното включване на максимален брой „езикови съзнания" (типове повествователи); б) кръстосването на техните зони на всички повествователни равнища, преплитането и преливанията между тях, при което иронично-пародийният ефект се постига чрез явните им несъответствия и неуловимите на пръв поглед „сътресения" при преходите от една повествователна зона в друга, а те са в основата на въпросното пародийно представяне.

Особената, с богати възможности позиция на автора и формирането на усложнена, но много функционална конструкция на повествователя правят възмож-

но и митологизирането на „родното“ Черказки от Й. Радичков. От позициите на различните повествователи в творбите авторът има възможността да използва най-пълноценно добре познатия му материал от живота на село, от фолклорните наслоения на родния северозапад, без да битовизира и без да се ограничава и изчерпва само с него. Външната по отношение и на двете изобразявани среди позиция, но придружена с ясното съзнание за принадлежност и към двете довежда до продуктивното раздвижване на гледните точки, дава възможност за целенасоченото им комбиниране и смесване, за поглед отвсякъде и към всичко.

Раздвижеността на гледните точки, многоречевата изповед на съвременния свят с всичките му вътрешни движения и противоречия намират своя най-ярък израз в смесването на гласовете на повествователите в прозата на Радичков. Но то се осъществява не само на езиково равнище. Диференцираността и своеобразното единство, осъществени чрез нея, при воденето на повествованието намират подкрепата и на останалите отправни точки, формиращи Радичковия антиепизъм, като обобщаващ характерен белег на неговата проза. Авторът непрекъснато разкрива нови възможности за реализирането на създадените от него типове повествователи, за най-пълноценното осъществяване на тяхното взаимодействие в творбите си.

След появата на „Свирепо настроение“ и стихването на първоначалните разисквания и спорове, които книгата предизвика, беше естествено да се очаква авторът сам да помогне в създаденото от него объркване, естествено беше да продължи по възможно най-убедителния начин започнатото с черказките разкази. И това своеобразно продължение не закъсня: през 1967 г. излезе сборникът „Водолей“. Достатъчно навреме и достатъчно близък на черказките „хроники“, за да опровергае прокрадващото се вече мнение за тях като за случайно явление — странна мутация на краткия разказвателен жанр, без свои корени и без бъдеще.

Именно в този смисъл ролята на „Водолей“ се оказва двояка: от една страна, сборникът допринася много за изясняването на явлението, което представляваше за съвременната ни проза „Свирепо настроение“ (една „случайност“, която се повтаря — това вече подтиква към размисъл); от друга страна, тази книга действително идва като своеобразно продължение на черказкия цикъл: той, както бе отбелязано, представя непродуктивен тип проза — но по отношение на съвременната ни белетристика, взета като цяло; а Радичков можеше и трябваше да го продължи.

Това продължение изисква много от автора, тъй като е тясно свързано с неговото тотално отстъпление от традиционните похвати на повествуване в краткия разказвателен жанр, с „хаоса“, създаден от причудливи хрумвания, странни образи, специфични метафори, с оригиналната и твърде объркваща на пръв поглед сплав от ирония, гротеска, пародия, фантастика и митологизъм. Всичко това ново и изненадващо у Радичков би могло да се обърне срещу него при невнимателно боравене, при неспазването на съответната мяра.

То би могло да доведе до изграждане, до нежелателно хибридизиране на жанровите форми, до набирането на вредна инерция, в случай че се злоупотреби с него. А една от възможните форми на злоупотреба е необоснованото му многократно използване в неговия първоначален вид, оставането му при себе си и за себе си — без оглед на необходимостта от нови художествени търсения. Но във „Водолей“ не става така — Радичков съумява да запази най-ценните качества на предишните си творби, като успява да ги дообогати.

Очевидно авторът си дава сметка за потенциалните опасности, които носят новите му повествователни похвати при интерпретирането на едновременно и вечните, и твърде актуални в наше време проблеми. Това личи както от сравнението на „Свирепо настроение“ и „Водолей“ като цяло, така и при съпоставката на отделните разкази и групи (блокове) разкази, оформянето на които установява по-подробният анализ. В „Свирепо настроение“ традиционните разкази се броят на пръсти. Тук в стълпотворението на новите похвати и в новите интерпретации на уж изчерпани вече проблеми човек просто няма за какво да се залови, няма откъде да започне. Липсва каквато и да било ориентация, ако се прилагат традиционните подходи при изследването на художествения текст. Във „Водолей“ своеобразното

приземяване — и на равнище проблематика, и по отношение художествените похвати на автора — е много по-осезаемо най-напред именно като брой разкази, в които намира своето проявление. Дори при един първоначален прочит започва да се оформя основата за подобно сравнение. След връщането към тези разкази — което при автор като Радичков е неизбежно — нещата придобиват съвсем ясни очертания.

В основата на посочените аналогии стои най-общото в идейно-тематичните търсения на Радичков — и главните отправни точки в неговите художествени похвати при тези търсения, особените аспекти в поетиката на неговите разкази, които имат своята събирателна в лицето на повествователя. А като се вземат под внимание главните теми в Радичковото творчество, периметърът на жизнените факти, в които авторът се движи, неговата единна естетическа позиция и устойчивите му, но трудно разнообразими художествени похвати, улавянето на нюансите в тях придобива съществено значение. Защото има нюанси, които в определен контекст и при определени условия губят същността си на такива. Те се превръщат в дадености с много по-голямо значение, отколкото обикновено се приписва на незначителните отклонения от правилото.

Именно така е във „Водолей". Движението от тоталната гротеска към приземяването на тематиката, проблематиката, образната система се съпровожда от развитие в посока активизиране на разказвача автор — спад на активността му — компенсиране на спада посредством изменения в общата конструкция на повествователя. И именно това компенсиране, подкрепяно от своеобразни вторични компенсации в най-общ повествователен план, стои в основата на споменатите нюанси.

Очевидно е, че авторът съзнателно търси разнообразяването и обогатяването (т. е. повишаването степента на обхватност) на тематиката в творчеството си, като паралелно с това непрекъснато успява да въвежда нови похвати в интерпретацията на тази тематика. В основата на тези търсения, на последователното движение към новото е фигурата на новия тип повествовател — с богатите възможности за пълноценни изяви, които авторът успява да реализира. Едновременно с това в рамките на този процес — въпреки изобретателността на Радичков при търсенето на пълноценни компенсации — личи спадът на активността на повествователя, неутрализирането на субективността при воденето на повествованието, съпътствана от очертаната вече тенденция към приземяване.

Всичко това на практика в отделните разкази естествено не се налага така категорично. Изводите, направени тук, определят модела — и то в най-общи линии. А самият процес на конкретизирането на този модел в отделните му аспекти е пъстър и многообразен — както и би трябвало да се очаква при Радичков. Независимо от необичайността на използваните похвати авторът успява да създаде един многолик, но адекватен и пълен художествен двойник на съвременния свят. При това без да хаотизира нещата и процесите във всички посоки и във всяко отношение. В този именно смисъл продължението, което представлява „Водолей", е исторически, социално и художествено истинно.

Защото в „Свирепо настроение" при разработката на фундаменталния за епохата — и за творящите в нея — конфликт между старото и новото акцентът бе върху тяхната несъвместимост. Там всичко е съсредоточено върху абсурдните положения, до които довежда съприкосновението между техни представители и страни. В този смисъл и при съответните художествени условия, създадени от автора на сборника, в него властват тоталната гротеска, абсурдното и смешното, странното и фантасмагоричното. С неограничени правомощия там е „размирният" повествовател — неуловим в постоянната смяна и разбъркванията на гледните точки. Но въпросът е сложен, а целта на автора — твърде амбициозна: в „суматохата" на делника и при сложния начин на пресъздаването ѝ да се „трансплантират органи" от традиционната проза, т. е. с „несериозни" похвати да бъдат интерпретирани сериозни, актуални проблеми от съвременността, при това цялостно и със справедливо разпределение на вниманието към всичките им страни.

Така се стига и до посоченото известно приземяване на проблематика и похвати — едва забележимо в разказите от „Свирепо настроение" и значително по-осезателно във „Водолей". Защото във втория сборник другата страна на нещата,

т.е. законното право на по-прогресивните елементи на старото да съществуват, поради самото си естество не налага толкова хапливо-иронично отношение. И приемяването — не натрапчиво, а постепенно, но с необходимия ефект — в крайна сметка засяга почти всички разкази, включени в сборника „Водолей". А така очерталото се напрежение между рязкото отдръпване от традиционните повествователни похвати и непрекъснатото, но никога окончателно възвръщане към тях продължава и в по-нататъшното творчество на Йордан Радичков.

Тенденцията към оттласкване на съвременните автори от традиционния маниер на повествуване, към търсенето на нов художествен израз на съвременната действителност е най-силна у представителите на средното поколение наши белетристи. И неслучайно едно от най-силните произведения на Г. Мишев „Матриархат" фактически няма сюжет, неслучайно се появява 17-гласната „изповед" на героите на Н. Хайтов от „Диви разкази", а повествованието у Ив. Петров се води от „нероден" разказвач и се довежда докрай „след смъртта му". Съвсем не е случайна появата на това все по-активно насочване към нови художествени форми, подчинено на новите условия и на новото време и търсещо новия човек в него.

А тази променена — и променяща се действителност — нашите най-ярки прозаици потърсиха и намериха всеки по свой път, а всички — с повече или по-малко опора в традицията — свой начин за художественото й пресъздаване. Успяха да се домогнат до нещо ново в разказвателния жанр, до своеобразни похвати, допринасящи в една или друга степен и насока за художественото пресъздаване на съвременността и съвременника — с цялата им сложност и противоречивост.

Погледнато от такива позиции, участието на Радичков при оформянето на новите насоки в развитието на съвременната белетристика е сходно с това на събратята му по перо. Но никой от тях не успява да предизвика онова оживление в литературния живот, дошло с книгите на този автор. В известен смисъл те са нещо повече, те са „над" постигнатото до момента както в селската ни белетристика, така и спрямо краткия прозаичен жанр.

Дори в ограничен брой от произведенията на Радичков могат да бъдат намерени почти всички нови похвати, които се появиха в прозата на останалите автори от неговото поколение. В творбите му те по своеобразен начин са събрани на едно място: обединени в резултантната на общото си естетическо въздействие и до голяма степен обогатени. При това обогатени не сами за себе си — всеки поотделно и изолирано, — но и с въвеждането и развиването на съвсем нови подходи, които вече играят решаваща роля в дооформянето на „явлението" Радичков.

Това не е упрек към автори като Ив. Петров, Н. Хайтов, В. Попов, Г. Мишев, Д. Вълев и др. за новаторската им недостатъчност, не се подценява и най-доброто, което те създадоха. Но тяхното творчество е най-недвусмисленото доказателство, че Радичков „не пада от небето", че неговите творби — също както и техните — идват в отговор на изискванията на времето. Друг е въпросът, че никой преди него не бе правил опит да откликне на тези изисквания във възможно най-пълната и ярка форма. И при него, и при тях проблематиката — най-общо с откривателските си аспекти — е една и съща. Наблюдава се и определено сходство с похватите на нейното излагане. Но и в единия, и в другия случай има нещо, което прави разликата между Радичков и останалите автори с по-особено значение, извежда я над равнището на отликите от типологично естество, прави основата за сравнение до голяма степен условна. А именно: единствен Радичков независимо от потенциалните трудности, свързани с по-обхватното разработване на най-общата проблематика на съвременността, се заема точно с него — при това някак изведнъж, „без предупреждение". А що се отнася до новите похвати — покрай приликата в повечето от тях също така рязко се оформя нещо ново и специфично, което, макар и, схематично погледнато, да влиза в системата на тези похвати, успява да я преодолее, да излезе извън рамките й, всъщност само да се превърне в система. И това е новата роля на повествователя, която той въвежда в прозата си.

Основата, своеобразното ядро в творчеството на Й. Радичков са неговите разкази и новели. Именно в тях — и там, в сферата на краткия жанр — най-вече

проличава силата на автора, неговата неизчерпаема творческа енергия, изключителната му дарба. Всичко и всички сме там — между тенеца и жироскопа, между неизживяното и ненадживяно минало и претенциозния и сложен съвременен живот. И „родният" език на герои и повествовател, своеобразието в поведението им, произтичащи от тяхната регионална принадлежност, не са само идеограми, код, разгадаем само за „своите" за тях. Родният край — с цялата му специфика и колорит — престава да бъде само основа за авторови реминисценции или източник за модерни вариации на фолклорни теми. Постепенно той се митологизира — в хумористично-пародиен план, но и в най-добрия смисъл на това понятие — и от това равнище вече е с особена обобщаваща сила.

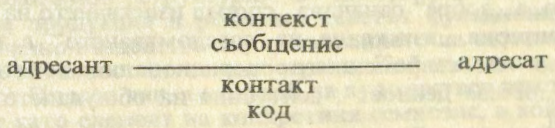
Всичко това е валидно в максимално широк контекст за новаторската проза, която създаде Радичков: „митологичното" Черказки се ражда и умира между кориците на една книга, но авторът успява да „пресели" неговите жители в почти всичките си творби, като едновременно с това съумява да ги предпази от претопяване. „Нашите", оригинално представени благодарение най-вече на цялостната система от нови художествени похвати, остават неизменно на мястото си и когато са в най-свои условия, и когато тези условия са разколебани от сблъсъка с „ултрасъвременното". Те действително се превръщат в своеобразен код — но не за някакъв абстрактно-специфичен, затворен в себе си живот, а с обобщаващото значение на макрометафората, вдъхвайки живот на цялостния идейно-художествен замисъл на автора.

ТЕОРИЯ НА КОМУНИКАЦИЯТА, СЕМИОТИКА И ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА ФИЛОЛОГИЯ

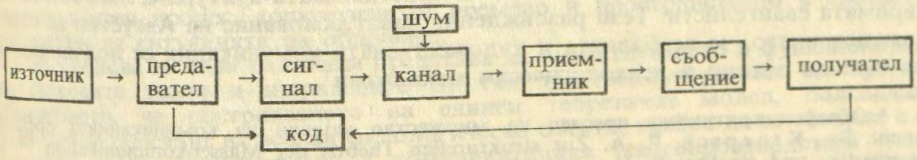
Елка Добрева, Добрин Добрев

Когато се обсъжда ролята на теорията на комуникацията за развитието на съвременните филологически науки, един от отправните пунктове е твърдението, че тя е продукт на модерното технологическо мислене. Някои изследователи дори определят схемата на езиковата комуникация, предложена от Р. Якобсон в широко известната му студия „Лингвистика и поетика", като неприложима в хуманитарната сфера поради обстоятелството, че е инспирирана от прочутия комуникативно-технологичен модел на К. Шенън и У. Уивър. Дали обаче призивът да бъдат пазени хуманитарните области на науката от войнствания сциентизъм на технократическата еуфория в случая е основателен? Струва си да бъде обсъден въпросът, доколко разсъжденията, отнасящи се до комуникацията, са нещо ново под слънцето и доколко теорията на комуникацията е плод само на електронните импулси, процесорите, кодиращите устройства, декодерите и т. н.

Какво всъщност предлага Р. Якобсон? Според него всеки акт на речево общуване може да бъде представен чрез следната схема:



От описаните компоненти на комуникативната верига той извежда и шестте функции на езика[1]. Сходна представа за обмена на информация, която още по-откровено демонстрира близостта си с модела на Шенън и Уивър, предлага У. Еко в книгата си „Въведение в семиотиката"[2]:



[1] Вж. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика. — В: Структурализм: „за" и „против". М., 1975.

[2] Eco, U. Einführung in die Semiotik. München, 1975, p. 50.

У. Еко смята, че тази схема представя не само предаването на съобщения между две машини, но и всеки акт на комуникация.

Очевидно е, че теорията на американските учени, разработена за нуждите на далекосъобщителната техника, импонира на техните колеги — филолози и културолози[3]. Важното е обаче да се изясни дали тя има такова силно влияние поради обстоятелството, че разкрива нови евристични перспективи, или пък е един съвременен вариант на формално описание на вече известни във филологическите науки процеси. При сериозно отношение към препоръките на неохуманитарите би трябвало от теоретичния арсенал на филологическите науки панически да се изхвърли комуникативният модел, за да се спаси човешката индивидуалност от схематизма на универсалисткия и технизиран XX в. Суеверният ужас обаче би отстъпил на една по-трезва преценка, в случай че бъдат проучени някои класически текстове, посветени на проблемите на филологията.

Когато обсъжда достойнствата на семиотичната теория на Августин в книгата си „Теории на символа", Цв. Тодоров между другото отбелязва, че „настояването на Августин върху комуникативното измерение е оригинално"[4]. Като доказателство за приноса на Августин в знаковата теория изследователят привежда следния пасаж от трактата на светия отец „За диалектиката": „Думата е знак за едно нещо, което може да бъде разбрано от слушащия, когато той (знакът) е произнесен от говорещия (там)." Естествено е още тук да бъде разколебано убеждението, че теорията на комуникацията е Франкенщайн на филологическата наука на XX в.

Още по-големи изненади обаче крие диалогът „Кратил" на Платон, писан 800 години преди трактата на Августин. Създателят на Академията е един от любимците на съвременния неохуманитаризъм. Неговите текстове са цитирани, а философският му метод е широко използван от всички, които се плашат от монологичността на аксиоматиката, завладяла съвременното мислене. Оказва се обаче, че за Платон комуникативният подход към проблемите на езика е нещо естествено:

Сократ: ... Когато именуваме с името, което е оръдие, какво правим?

Хермоген: Не мога да кажа.

Сократ: Нали се осведомяваме за нещо и разделяме нещата според тяхната природа?[5]

Освен че извежда комуникативната функция на езика, Платон отива и много по-далеч: „*Сократ:* Следователно тъкачът ще си служи добре със совалката, а „добре" означава „според изискването на тъкачеството". А осведомителят ще си служи добре с името, а „добре" означава „според изискването на осведомяването"[6]. Въвеждането на критерия „изискване на осведомяването" в теоретичен план е функционален аналог на съвременните операционални понятия от дейностния подход към езика: „речева дейност", „ситуация на общуването", „комуникативна компетенция" и т. н.

Нещата стават още по-любопитни при едно връщане към теоретичните занимания на Августин. Преди всичко интригуват представите му за т. нар. транспонирани знаци (signa translata). Докато знакът е в групата на собствените знаци (signa propria), той има конкретно значение — например думата „телец" означава определено животно. При транспонираните знаци обаче самото обозначаемо се явява знак — например „телец" в християнската култура е знак за един от четиримата евангелисти. Тези разсъждения дават основание на Августин да стигне до заключението, че вербалната и художествената комуникация се подчиняват на едни и същи закони и психологически механизми[7].

---

[3] Обзорен критически преглед на множество модели на комуникацията предлага Крьопш. Вж. Kroepsch, R. A. Zur strukturellen Theorie der Massenkommunikation. — In: Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie. Hildesheim — New York, 1976.

[4] Todorov, Tz. Théorie du symbol. Paris, 1977, p. 35.

[5] Платон. Диалози. Т. 1 и 2. С., 1982, 388 b.

[6] Пак там, 388 c.

[7] Бычков, В. В. У истоков средневековой теории знака и значения. — В: Проблеми на теорията и историята на литературата. С., 1984.

Оказва се, че „ужасният" теоретичен модел, който свързва сферата на изкуството с теорията на комуникацията и семиотиката, е достатъчно стар, за да бъде заклеймен като недоносче на техническата революция. В този случай, дори и само от уважение към възрастта му, е необходимо да бъде отделено нужното внимание за неговото обсъждане.

На съвременния етап от развитието на теорията на междуиндивидуалната и масовата комуникация основните проблеми са свързани с изясняването на семиотичния аспект на информационните процеси[8]. И обратно, основните проблеми на семиотиката са свързани с изясняването на същността и формите на комуникацията и познанието. Наред с изискването за информативност в редица случаи критерият „комуникативност" се разглежда като критерий за знаковост. По такъв начин с въпроса за съотношението между комуникативност и знаковост се свързва определянето на самия обхват на общата семиотика и класифицирането на знаците в нея. В зависимост от решението на въпроса, дали е достатъчно наличието на интерпретатор, възприемащ и тълкуващ даден обект като информационен източник, или пък е необходимо и наличието на адресант, който преднамерено, с комуникативна цел емисира определен обект като носител на информация за нещо друго, самите обекти съответно попадат в (или изпадат от) полезрението на семиотиката и нейната знакова типология.

В по-частната сфера на филологическата семиотика въпросът за съотношението комуникативност — знаковост е въобще безпредметен в описания по-горе аспект, тъй като всички филологически обекти удовлетворяват изискването и за начална комуникативна интенционалност, и за финална интерпретируемост. Отделните езикови знаци дължат съществуването си в абстрактната езикова система на комуникативната си предназначеност, а изградените от тях текстове функционират актуално като семиотични обекти само в рамките на някакъв конкретен комуникативен процес — те са средство, цел и продукт на този двустранен процес.

Словесният текст се създава в зависимост от комуникативната и информационно-сигнификативната интенция на адресанта (респ. на всички активни участници в общуването) чрез използване на средства, подбрани от инвентара на абстрактната езикова система. Тези средства (двупланови знаци от Сосюров тип) се комбинират до едно цяло на основата на определени правила за синтагматично построяване на текста, съвместени със специфични за даден тип текст вторични (в частност поетологични) структури. В интерперсоналното пространство на конкретния акт на продукция и рецепция текстът функционира като материален обект, който сигнално въздейства върху съзнанието на възприемащия при наличие на комуникативна готовност от негова страна. Той изпълнява обозначителната си функция (на знак от Пирсов тип, а в случай на художествен текст — на иконически „суперзнак") само като елемент на конкретния семиозис, в който материалната му форма е носител на общия му съдържателен план. „Възстановяването" на кодирания от автора изходен смисъл (комплексен идеален денотат, респ. художествен сигнификат) при рецепцията и оценката на неговото съотношение с действителността е до голяма степен подвластно на интерпретационните възможности и предпочитания на възприемащия. По такъв начин самата триада на текстовия семиозис (означаващо — означаемо — обозначаемо) съществува актуално единствено в рамките на даден двустранно насочен (генеративно-рецептивен) комуникативен процес, конкретизиран времево и пространствено в съответните параметри на ситуацията на общуване.

Въз основа на тази най-обща представа за съществуването и функционирането на езиковите знаци и изградените от тях текстове-суперзнаци се оформя и убеждението, че построяването на единен теоретичен модел, подходящ за семиотично описание на всички филологически обекти, трябва да се обвърже с една отправна точка, локализирана в комуникативния текстопроизводствен (генеративно-рецептивен) процес. Впрочем тази отправна точка, бидейки „външна" спрямо всеки от двата класически семиотични модела (в традициите на Ч. Пирс и на

[8] Textsemiotik und...

Ф. дьо Сосюр), позволява ясно да се обозрат и диференцират техните сфери на валидност по отношение на семиотичното описание на филологическите обекти. Съвършено очевидно е, че знаковият модел на Ф. дьо Сосюр действа само в пределите на абстрактносистемния аспект на вградения в комуникативния акт семиозис. В абстрактната система на езика, идиолектно съхранена в съзнанието на общуващите, семиотичните единици са двупланови (по същество Сосюрови) знаци. Техните означаващи представляват обобщени, инвариантни отражения на класа материални обекти, които ги „овеществяват" в реалния речев акт. Означаемите им от своя страна са същности от концептуално естество (в частен случай логически понятия) със социално валидна инвариантност, ненакърнима от субективните идиолектни вариации. Сосюровият модел оттук нататък е безпомощен дори и при най-широкото му и благосклонно „осъвременяване". Той е редуктивен, и то двояко, по отношение на самата сфера, в която е приложим, защото се съотнася с един „орязан" семиозис и с един „орязан" модел на езика. Сосюровата схема е схема само на абстрактния езиков знак, но не и на абстрактния езиков семиозис, тъй като не предвижда съотнасянето на знака с извънзнаковото обозначаемо — с референтния клас реални или фиктивни обекти. От друга страна, той е дефективен и по отношение на самата езикова система — дотолкова, доколкото в класическия Сосюров вариант на нейното моделиране (подет почти безизключително в цялата структурна лингвистика от „предтекстолингвистичния" й период) тя е ограничена до единиците с изреченски и дори подизреченски статус[9].

Противно на Сосюровата схема общосемиотичният модел на Пирсовото направление е валиден само за функционалния аспект на вградения в комуникативния акт семиозис. Той отразява актуалното триадично съотнасяне между материалния репрезентамен (знак или суперзнак, конципиран като едностранна същност), интерпретантата (в съзнанието на интерпретатора) и обекта, представен от знака[10]. В рамките на конкретния семиозис знакът (текстът) реализира семиотичните си измерения, описани от Ч. Морис в термините „синтактика", „семантика" и „прагматика"[11]. Характерно е обаче, че Пирсовата постановка предвижда и съотношението абстрактност — конкретност чрез противопоставянето на общия знак (леги-знак, т. е. знак-закон) и единичния му корелат (син-знак, т. е. знак-екземпляр). Но поради факта, че тази идея е само отделен детайл от цялостната семиотична постановка, без при това абстрактността, типовостта на знака-закон да бъде съотнесена отчетливо със системността, Пирсовият модел също се оказва (в този смисъл) редуктивен за описанието на филологическите обекти.

Предложеното схематично и опростено представяне на двата основни семиотични модела (в класическите им варианти) не позволява да бъдат изяснени много съществени техни черти, но то ясно показва тясната лингвистична ориентация на абстрактната знакова схема на Сосюр и универсалната обхватност на Пирсовия функционален подход. Същевременно се вижда, че тъкмо качествата, които обуславят частнолингвистичната (макар и редуктивна) обяснителна сила на Сосюровия модел, липсват в Пирсовия. И обратно: качествата, които ограничават обяснителната сила на общосемиотичния модел спрямо филологическите обекти, обуславят неговата универсалност. Защото, макар и недетайлизирана с оглед на системното съществуване на някои видове знаци, теорията на Пирс може да ги обхване в техния функционален аспект. Нейната универсалност е обусловена от валидността на следните зависимости: не съществува общ знак (знак-закон), който да няма екземплярно съответствие във вид на единичен знак в знакова функция; може обаче да съществува единичен знак в знакова функция, който не притежава общ (легизнаков) корелат. Също така има знаци, които не спадат към инвентара на определена система, но успешно функционират в семиозиса (например много от иконическите знаци, оказионално или узуално използваните незнаци във функция на знак и т. н.); не съществуват обаче знаци, принадлежащи на някаква абстрактна

---

[9] Макар въпросът за семиотичността на текста да е категорично и твърде ясно поставен още от Л. Йелмслев, той се доближава едва в последните години до окончателното си решение. Вж. Ельмслев, Л. Пролегомены к теории языка. — В: Новое в лингвистике. Вып. 1. М., 1960.

[10] Peirce, Ch. S. Collected Papers. Cambridge, 1931—1956 (1965—1966), 2 ed., p. 228, 230, 356.

[11] Моррис, Ч. Основания теории знаков. — В: Семиотика. М., 1983.

система, които да не се използват в знакова функция в конкретния семиозис (такива единици просто престават да бъдат знаци).

Проблемът всъщност е в това, че филологическите обекти имат същевременно и абстрактносистемен статус на общи знаци (знаци-закони), и конкретнофункционален аспект на екземплярно (синзнаково) съществуване (такива са езиковите, а също и някои естетически знаци), или пък се изграждат чрез използване на знаци с посочените характеристики (такива са всички езикови текстове, включително и художествените). От друга страна, отделните абстрактно-езикови знаци получават функционалния си конкретносемиотичен комуникативен статус само в състава на текста или във функцията на текст (в т. нар. екстремални случаи на текстовост).

Следователно за изграждането на семиотичен модел, адекватно приложим към филологическите обекти, е необходимо или „разширяване" на ограничената Сосюрова схема на знака до схема на двуаспектен (абстрактно-езиков и конкретно-речев) семиозис, или детайлизиране на общосемиотичния Пирсов модел чрез предвиждане на (частно валиден, факултативен) абстрактносистемен аспект на семиозиса и знака в него. Иначе казано, необходима е в крайна сметка такава интеграция на двата основни семиотични модела, която да позволява частният филологически модел да е непротиворечиво вграден в общосемиотичния.

Впрочем опити в тези насоки има. Например в по-нататъшното развитие на Сосюровото направление се набелязват две специфични тенденции. Едната, свързана главно с имената на Е. Бюйсенс[12], Л. Прието[13], Е. Бенвенист[14], търси „вътрешен" път за преодоляване на редуктивността на абстрактно-езиковия знаков модел по посока на по-големите от думата образувания, тълкувани като функционални единици на речта („семи" у Е. Бюйсенс, „изречения" у Е. Бенвенист). По линията на тази тенденция се утвърждава възгледът за специфичната двояка семиотичност на езиковите единици — системно-езикова и функционално-речева (напр. у Л. Прието, Е. Бенвенист, Р. Барт и др.). Другата тенденция се изразява в заимстване на отделни фрагменти и идеи от Пирсовата традиция и налагането им върху лингвистичната знакова схема. Специфичен модифициращ ефект се получава например при опита за „раздвижване" на Сосюровата схема чрез внедряване на Пирсовата идея за интерпретантата и безкрайния семиозис — чрез това съществуването и функционирането на двуплановите значещи единици се представя като процес на непрекъсната „транслация" и взаимна преводимост на знаци (напр. у Якобсон[15] и Еко[16]). Като общ недостатък на двете тенденции се очертава фактът, че моделът, реализиран в тях, в повечето случаи (изключение прави например Прието[17]) остава само (или предимно) знаков. Той не се разгръща до пълноценен модел на семиозиса, тъй като извънзнаковият обект — обозначаемото — се изключва (напр. у Е. Бенвенист), или пък се редуцира до означаемото (особено ярко у Еко[18]).

От посочения недостатък впрочем не страдат т. нар. едностранни трактовки на езиковия знак, които го представят като единица, функционираща подобно на Пирсовия репрезентамен. Затова пък в преобладаващия брой случаи „едностранните" модели са същевременно и едностранчиви, тъй като оставят неясен системния статус на знака и начина на съществуването му в съзнанието. Това от своя страна насочва интереса обратно към Сосюровия модел и кръгът се затваря чрез обявяването на думата за „нещо повече от едностранен знак", за „знаков комплекс" и чрез разглеждането на извънзнаковия референт като втора страна на означаемото наред със значението[19].

В развитието на Пирсовата традиция заимстването на теоретични постановки от лингвистичното направление е, общо взето, нетипично явление. Филологическите

---

[12] Buyssens, E. Les langages et le discours. Bruxelles, 1943.
[13] Prieto, L. Nachrichten und Signale. Berlin, 1972.
[14] Бенвенист, Э. Общая лингвистика. М., 1974.
[15] Jakobson, R. Form und Sinn. München, 1974.
[16] Eco, U. Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main, 1977.
[17] Prieto, L. Цит. съч.
[18] Eco, U. Zeichen...
[19] За подробна обосновка вж. Солнцев, В. М. Язык как системно-структурное образование. 2. изд. М., 1977.

обекти обаче са предмет на особен интерес и във връзка с тяхното описание в него се пораждат редица значими идеи. Към тях трябва да бъдат отнесени разработките на Ч. Морис за типовете езикови знаци и типовете текст[20], схващането за иконичността на художествения текст[21], постановката за знаковата „суперизация" и взаимното допълване на „обектната" и „базисната семиотична теория" (Бензе[22]) и много други идеи, които детайлизират общосемиотичния модел с оглед на филологическите обекти.

От друга страна, безспорно повече заинтересуваното от интеграция лингвистично направление в редица случаи проявява не толкова стремеж към вграждане в общосемиотичното, колкото склонност към екстраполиране на знаковия модел на езика не само извън езиковата, но дори и извън филологическата сфера (тенденция, ярко изразена например у Р. Барт[23]). Показателен при това е фактът, че с най-големи възможности за експанзия са моделите, които не само детайлизират низходящо и възходящо Сосюровата схема с оглед на незначещите съставки на знака и с оглед на йерархията на знаковите нива, но същевременно обвързват знаковия модел с теорията на комуникацията и го разгръщат в плана на дихотомията език — реч (вж. разработките на Е. Бюйсенс, Л. Прието, У. Еко). Макар и комуникативно ориентирани, повечето семиотични постановки от този тип остават все пак по същество знаково-теоретични, без да обхванат цялостната структура на семиозиса. По тази причина те са пригодни само за описание на системно-структурните характеристики на абстрактните знаци и на формалната структура на изградените от тях транслингвистични обекти. Подстъпите към построяване на единен и пълноценен за цялата филологическа сфера модел на знака и семиозиса се очертават едва тогава, когато съполагането между семиотичност и комуникативност се извършва не с оглед на отделния знак, а с оглед на същинската функционална единица на комуникативно-семиотичния акт — текста. Това същевременно е и единственият път за изграждане на филологическия модел на знака и семиозиса като разновидност на общосемиотичния, тъй като проявите на комуникативността във всяка една семиотична сфера са свързани с нивото и аспекта на текстовостта: знаковата комуникация винаги е комуникация чрез текст(ове). Впрочем съсредоточаването на вниманието върху текста и разглеждането му като „първичен езиков знак" (Хартман[24]) характерно измества тенденцията към съполагане на лингвистика и семиотика и дори към поглъщане на семиотиката от лингвистиката или философията на езика (напр. у Р. Барт и У. Еко) по посока на търсене на паралел и тъждество между теория на текста и семиотика (напр. в обкръжението на В. Кох и В. Ньот)[25].

Локализирането на отправната точка за построяването на единен филологически семиотичен модел, съобразен с общосемиотичния, в комуникативния текстопроизводствен процес същевременно трябва да бъде обвързано с максимално широко тълкуване на понятието „текст". Затова в предложеното изложение то се съотнася с представата за функциониращ в комуникативно-семиотичния акт информационен обект от всякакъв вид, а не само с езиков продукт. Обемните характеристики също са нерелевантни за характеризирането на този обект като текст — в текст го превръща комуникативно-семиотичният му статус. С други думи, текстът сам по себе си може да бъде комплексно знаково образувание или отделен знак във функция на текст. Само подобно широко разбиране за текста може да обясни възможността за съществуване на „минималните" (еднословни) текстове и

---

[20] Morris, Ch. W. Grundlagen der Zeichen theorie. Ästhetik und Zeichentheorie. München, 1972; Моррис, Ч. Основания...

[21] Morris, Ch. W., P. Hamilton. Aestetics, signs and icons. — Philosophy and Phenomenological Research, 25, 1965, No 3.

[22] Bense, M. Semiotik. — In: Lexikon der Germanischen Linguistik, Studienausg. 1. Tübingen, 1973.

[23] Барт, Р. Основы семиологии. — В: Структурализм „за" и „против"...

[24] Hartmann, P. Zum Begriff des sprachlichen Zeichens. — ZPSK, 21, 1978, No 3—4.

[25] Вж. съответно: Барт, Р. Цит. съч.; Eco, U. Semiotics and the Philosophy of Language. London, 1984; Koch, W. A. Varia Semiotica. Hildesheim, 1971; Koch, W. A. Semiotik und Sprachgenese. — In: Perspektiven der Linguistik. Bd. 2. Stuttgart, 1974; Nöth, W. Semiotik. Eine Einführung mit Beispielen für Reklamanalysen. Tübingen, 1975; Nöth, W. The semiotic framework of textlinguistics. Berlin — New York, 1978; Textsemiotik und strukturelle Rezeptionstheorie...

наличието на „смесени“ текстове, съставени от единици с различна семиотична основа. В последния случай отделните знаци могат да бъдат синтагматично свързани или паралелно съположени в общата структура на текста (напр. при текст, изграден от изобразителни и словесни знаци, които взаимно се допълват, илюстрират и обясняват).

Широкото тълкуване на понятието „текст“ предполага също такова широко тълкуване и на основния семиотичен термин — „знак“. Затова този термин се схваща като характеризиращ и двуплановите единици на езиковата система, и по-висшите структури — текстове и текстови компоненти. Той равноправно обхваща лингвистичните и нелингвистичните семиотични обекти, както и значещите единици и образувания с узуален и оказионален статус. С този термин освен това се обозначават и двете форми на съществуване на семиотичната единица — материална и идеална. Относно знаците с узуален статус и системна обвързаност идеалната форма се разглежда като форма на съществуване на знака във вид на двупланова единица в съзнанието на потребителите му и в абстрактната система. За оказионалните знаци и знакови съчетания без системна принадлежност идеалната двуплановост остава валидна само за сферата на съзнанието в конкретния семиотичен акт. Материалната форма на съществуване на знака (от всякакъв вид) се смята за проява на знака в процеса на реалното му комуникативно-семиотично използване в пределите на текста или във функцията му на текст.

Знакът, какъвто и да е той сам по себе си, се разглежда винаги като компонент на семиозиса. С оглед на съществуването на знаците в системата и с оглед на функционирането им в комуникацията се отграничават два типа семиозис — абстрактен и конкретен. Всеки от тях може да се моделира като (най-малко) тристепенна конструкция, отделните елементи на която съответстват на двуаспектните прояви на обозначаемото, означаемото и означаващото. Двата аспекта на семиозиса са изцяло попълнени с тези три елемента за всеки знак с узуален езиков статус. При отделните знаци и знакови съчетания с оказионален характер задължително валиден и съответно попълнен е само конкретният аспект на семиозиса.

Специфични проблеми в това отношение поставят литературните обекти от художествен тип. Те включват в себе си организирани в йерархична система естетически знаци, които са изградени основно чрез използване на узуални езикови знаци, т. е. знаци с двуаспектно участие в семиозиса. В тях обаче — както впрочем и в другите езикови текстове — могат да се съдържат и оказионализми, т. е. речеви факти, които имат само конкретносемиозисен статус. Включеност в абстрактен семиозис може да се допуска и за част от естетическите знаци, а именно за тези, които литературната традиция е отложила в устойчиви парадигми или просто набори от инвариантни същности (напр. наборите от художествени универсалии).

Използването на узуални и изграждането на оказионалнозначими естетически единици във всеки отделен случай се осъществява за целите на текстовото моделиране на определен художествен сигнификат (респ. просто комплексен идеален денотат, ако бъде разгледан безотносително към естетическата му значимост в художествения текст или като текстов свят на нехудожествен текст). Този процес на моделиране протича на основата на каскадно, йерархично интегриране между знаци с различен синтагматичен обхват и принадлежност към различни нива на конкретната художествена система на текста. Трансформирането на елементите със смислоразличителен статус до естетически знаци и на простите естетически знаци до комплексни построения с единен смисъл е същевременно проява на специфичната диалектика на материално и идеално, на форма и съдържание в отделните йерархически нива на текста. Единиците от по-нисшите нива се включват във формалния план на непосредствено по-висшето ниво на художествената система (и могат да бъдат отчленени от него в своята двупланова цялост). Съдържателният план на съответното ниво се изгражда като единен смислов комплекс, несводим до сумата от съдържанията на единиците, съставящи изразния му корелат[26]. Единният смисъл на цялостния текст е план на съдържание на висшето структурно ниво на

[26] Добрев, Д. Аспекти на художествените системи. Знакови характеристики. — Год. СУ, Фак. слав. филол., 75, 1982, № 2; Dobrewa, E., D. Dobrew. Semiotischstrukturelle Besonderheiten poetischer Texte. — In: Stilistik und Poetologie. Halle (Saale), 1985.

конкретната художествена система. Този именно общ съдържателен план на текста представлява отражение на съответния комплексен идеален денотат, на художествения сигнификат, който от своя страна във вид на модел на универсума истинно или неистинно, огледално или контаминирано се съотнася с обектите от действителността. В този смисъл художественият текст като цяло се разглежда като иконически суперзнак.

Текстовата иконичност обаче има и още едно измерение. В качеството си на единица, средство и продукт на комуникативния процес всеки един текст (в това число и художественият) снема в себе си в една или друга степен и отделни параметри на този процес. Тоест текстът моделира не само своя обект на пресъздаване в тесен смисъл, своя целенасочено конципиран идеален денотат (художествен сигнификат), но — до голяма степен принудително, а понякога и преднамерено — и елементи от процеса, който го поражда. В резултат на това на равнището на текста (чрез специализиран „служебен" текст или/и чрез самия подбор и аранжимент на знаците) се семиотизира и прагматиката. Паралелно с всички свои функции и именно поради тях текстът носи в себе си и модела на взаимоотношенията си с двустранно ориентирания (към адресанта и към адресата) прагматичен контекст и проектира този модел във всяка ситуация на своето потребление.

Тълкуването на текста като модел и на целенасочено пресъздавания текстов свят (художествен сигнификат, комплексен идеален денотат), но и — в известно отношение — на самата ситуация на своето пораждане и възприемане се допълва с разглеждането на формалната му структура като съдържаща вградени според авторовия замисъл „ключове" за декодиране и същевременно и защитни механизми, които контролират и ограничават в определени рамки процеса на декодиране и интерпретиране на текста при рецепцията[27]. Едно такова схващане за семиотичния статус на текста и изграждащите го знакови средства поставя в нова светлина проблема за интерпретацията на художествените произведения. Хипертрофирането на рецептивния фактор като валиден за пораждането и структурирането на текста се отхвърля като очевидно едностранчиво и необосновано. Много по-гъвкав в това отношение впрочем е подходът на съвременната херменевтика, при който се търси очертаване на автентичните измерения на текстопроизводствения процес при преодоляването на т. нар. ефект на Missverständnis. Усилията на херменевтиката да формулира методика за фиксиране на кръга на интерпретация обаче в много случаи изглеждат движени от догматичното нежелание да се приеме качеството иконичност на текста по отношение на неговия прагматичен контекст. Инерцията на Сосюровата теза за условността на знака до такава степен отклонява теоретичните обобщения от реалното виждане на семиотичните перспективи, че се поражда недоверие във възможностите на текста сам да очертава — в известни граници, разбира се — своя херменевтичен кръг.

Както се вижда, локализираната в комуникативния текстопроизводствен процес отправна точка разкрива още две съществени перспективи при семиотичното описание на филологическите обекти — социологичната и системно-структурната. Социологичната перспектива се разгръща в посока „отвън", „отгоре" спрямо конкретния комуникативно-семиотичен акт. Интегриращата рамка на социалното взаимодействие определя микросоциалните, а чрез това и прагматическите характеристики на дадената комуникативна ситуация и същевременно изисква социална валидност на използваните и изградените в нея семиотични обекти. Системно-структурният ракурс от своя страна се разкрива в посока „отвътре", „отдолу" спрямо конкретния комуникативно-семиотичен процес и „вътрешно" характеризира знаковите образувания в двата аспекта на вграждания в него семиозис — абстрактните знакови инвентари в съзнанието на общуващите и конкретната текстова система на реализирания функционален продукт.

Изложените разсъждения насочват към следния обобщен извод: обвързването на теоретичния семиотичен модел на филологическите обекти с теорията на комуникацията и общата знакова теория може да бъде пълноценно плодотворно само в случай, че знаковостта на обектите от филологическата сфера се определя като комуникативна знаковост на текстове със социално релевантна функция,

---

[27] Добрев, Д. Относно съотношението между форма и съдържание в литературните произведения. — Ез. и лит., 1985, № 5; Dobrewa, E., D. Dobrew. Цит. съч.

изградени от елементарни знаци или по-сложни знакови конфигурации, носители на социалнозначима информация. Защото знаковата функция на отделните абстрактно-езикови знаци се реализира едва чрез включването им в текста, а текстът функционира като знак само в пределите на семиозиса, вграден в конкретен комуникативен процес, който от своя страна е интегриран в по-общата мотивираща рамка на някаква типова социална дейност. Локализирането на изходната точка за постигането на единен относно филологическите обекти семиотичен подход не в комуникативния текстопроизводствен процес, а в някое друго място от структурата на описаното вграждане, би лишило този подход и от възможността за интеграция с общосемиотичния, и от възможността за обвързването му с останалите релевантни за описването на филологическите обекти подходи, или пък едностранно би го обвързало само с някой от тях, превръщайки го в структурен модел на знаковата система, респ. в социологичен модел на комуникацията.

НАРОДНАТА КУЛТУРА И КАНОНИТЕ НА ЖИТИЕТО

Милена Михайлова

Народната култура е слабо застъпвана тема в съвременната научна литература. В отношението към нея доминира третирането ѝ ту като остатъци от езичеството, ту като опростена, принизена религиозност и суеверия, като за критерий се взима „високата култура". Това състояние на проблема е изтъкнато от известния изследовател Арон Гуревич[1], който прави опит да очертае една по-пълна и богата картина на средновековната културна ситуация, реабилитирайки правото на участие в нея на обикновения човек от народа. В центъра на вниманието му обаче е не толкова народната култура като теоретичен проблем, колкото опит за реконструиране въз основа на литературен материал на народни модели на съзнание и поведение. Бахтин набляга на карнавално-хумористичния аспект на народната култура, представяйки го като основен (ако не и единствен), и не се спира на мястото на народната култура в общата културна ситуация през средновековието. Най-сериозен, макар и сбит, опит да се типологизира културната средновековна ситуация срещаме у Жак Льогоф[2], който говори за две култури — „клерикална" и „фолклорна", и представя едновременно диференцирано и обобщено техните взаимоотношения.

Амбицията на тези разсъждения е не да запълнят съществуващия теоретичен вакуум около проблема за народната средновековна култура в литературата, а само да проблематизират явлението „народна култура" в един конкретен дял от литературата — религиозната, и още по-конкретно, опирайки се на един неин жанр — агиографията.

НАРОДНАТА КУЛТУРА В РЕЛИГИОЗНАТА ЛИТЕРАТУРА

Религиозната литература е художествен израз (с различни степени на художественост) на християнската религия, един вид нейна естетизация. В същото време християнската религия е господстващ мироглед не само в политическо отношение (като официална идеологическа система), но и в най-широк смисъл: тя е начин на възприемане на света, пронизващ всички сфери на живота и всички слоеве на обществото. Следователно религиозната литература по своя най-дълбок замисъл е изкуство със силно изразена каноничност, която се простира и върху формата, и върху съдържанието: това е литература с предварително известна, програмирана според религиозната догматика смислова натовареност, изградена според изискванията на строги художествени канони. Ако следваме тази логика, би трябвало да очакваме, че религиозната литература се характеризира с висока степен на

[1] Гуревич, А. Проблеми на средновековната народна култура. С., 1985, с. 21.
[2] Le Goff, J. Pour un autre Moyen Age. Paris, 1977, 223—233.

херметичност по отношение на чужди на идеологията, външни влияния и се явява предимно „еднокултурна“. Наблюденията показват обаче, че в редица случаи така изведената логическа характеристика не отговаря на истината.

Медиевистът културолог Жак Льогоф, без да визира специално проблематиката от гледна точка на отражението ѝ в литературата, представя на културологичното равнище различните варианти на взаимодействия между двете култури: клерикалната и народната (фолклорната), отношения на взаимно влияние, противопоставяне, вътрешно приспособяване. Как обаче тези отношения се осъществяват в рамките на каноничната литературна форма, каквато е религиозната творба? Формулиран най-общо, този въпрос би звучал така: как съжителстват двете култури в една литературна форма, самото съществуване на която се определя като художествено продължение и проявление на едната култура и чиято каноничност я задължава да „обслужва“ само нея? Или, с други думи, как се вместват елементи от народна култура в религиозното *произведение*? Или още как изброените от Ж. Льогоф варианти на отношения между двете култури намират художествена форма на терена на литературата? Ще приложим културоложката концепция на Льогоф, идеята му за сложните взаимодействия между клерикалната и народната култура в един чисто художествен контекст — този на литературата.

Превръщането на изложената културоложка проблематика за мястото на народната култура в общата културна картина на средновековието и за отношенията между двете култури в проблем на литературната творба е пренасяне в друг контекст, което предполага избиране на съответни методи на изследване. Така, ако си поставяме за задача да разгледаме възможното съотношение между двете култури в *неговия литературен вид*, трябва да разгледаме срещата между двете култури не като процес със социални, исторически и културни закономерности, а като присъствие, художествено претворено според логиката на художественото произведение, като литературно явление.

Така поставен проблемът, става ясно, че това изследване методологически се опитва максимално да се доближи до подхода на чистата литературна критика, както я формулира Роже Драгонети, противопоставяйки я на всички други дейности, свързани с филологическия анализ, историческото проучване, описателното позитивистично представяне, които са несъмнено полезни, но паралитературни критически подходи. „Литературната критика може да се превърне в наука, опирайки се единствено върху литературата.“[3] Тръгвайки от тази идея, предлагаме проблемът за народната култура да се постави като проблем на един определен тип художествен език, език на определен вид литературна фикция (в случая ще се спрем на житието като тип художествен език), като се освободим при неговото разглеждане от такива „решаващи“ фактори като исторически, културни и други извънлитературни предпоставки. Такъв иманентен подход не изключва външните позоваванията на изброените предпоставки, които имат определящо значение при тълкуването на някои явления, но които във всички случаи трябва да останат спомагателни оръдия на критика, негови ориентири, тъй като те не дават и не могат да дадат ключ за осветляване механизмите на *художественото* претворяване и изграждане. Така основното дирене е нужно да бъде вярно на особеностите на художествената литература, произтичащи от факта, че тя е вид „изкуство на езика“[4], в чиято специфичност „никое историческо познание не може да проникне“[5]. Този подход позволява синхронното изследване и съпоставяне на религиозни текстове с различна историческа датираност, както и на текстове от различни национални литератури, което от своя страна дава възможност за допълнителни сравнително-типологични изследвания.

Изложените методологически уточнения показват различията в гледната точка и целта между настоящото изследване и труда на Арон Гуревич, посветен на народната средновековна култура. Гуревич търси да реконструира модели на съзнание *чрез* литературни паметници. С други думи, за него литературата е средство, свидетелство, чрез което той се стреми да очертае една антропосоциологична картина. В избраната от нас позиция литературният текст се явява не

[3] Dragonetti, R. Le mirage des sources. Genève, 1987, p. 7.
[4] Пак там, с. 8.
[5] Пак там.

средство, а крайна цел: как той позволява и осъществява вмешателството на народната култура.

Изборът на житийната литература като емпиричен материал за изследване се диктува от факта, че поради редица обстоятелства, които ще бъдат изложени, тя най-пълно отразява парадокса на религиозната литература: от една страна, нейната канонично обусловена херметичност, от друга — вмешателството на народна култура.

Житийната литература е тясно свързана с културно-идеологическия код на християнската религия (не всички жанрове от религиозната литература са така ясно зависими и детерминирани от културната история на епохата), оттук и нейната каноничност. Това означава, че кръгът от теми, образи (топоси) има библейска референтност и е крайно ограничен.

От друга страна, житието като жанрова форма е максимално склонно (в сравнение с други жанрове) да съдържа в себе си народна култура по няколко причини. Първо, то е най-популярно сред народа. „Из литературы, предназначавшейся для чтения, наибольшей распространенностью пользовалась литература житийная."[6] Второ, като литературна форма агиографията е най-повествователната част от религиозната литература (дори в най-високите си образци) и следователно е най-чувствителна и отворена за влияния на народна култура. Трето, измежду другите жанрове агиографията е в най-голяма степен средство за общуване между църквата и народа. Посредством нея официалната прослойка е трябвало да възпитава народа в определени идеи, свързани с християнската религия. От своя страна народът е търсел в нея връзка с бога и религията, чрез нея той е участвал в религиозния живот: „Святые — посредники; литература житий святых — литература посредничества."[7] Следователно още по предназначение тя се явява като междинно комуникационно звено между две различни социални групировки, носителки на различни културни ценности — насочена към народа, а създавана от един образован елит.

Изхождайки от априорните характеристики на житието, от този своеобразен статут на опосредстващо послание между различни по социално-културна принадлежност участници в литературното общуване, може да се очаква, че житието е подложено на различни, дори противоречиви културни влияния. Представяйки еманация на официалната идеология, то се явява преди всичко като нейно литературно проявление и продължение. Но същевременно, насочено предимно към народа, то е било принудено да приеме известни „културни" компромиси с оглед на своето предназначение (за по-добро възприемане), било е подвластно на обратни влияния.

Изборът на житието като емпиричен материал за анализ се обуславя и от една особеност на жанра като тип текст. То се поддава много добре на горепосочените методи (а именно „чистата" литературна гледна точка или още иманентния анализ), явява се удобно за разглеждане само като текст, тъй като не е релевантно по отношение на мимезиса — не носи никакво познание за действителността, не я отразява, а визира изграждането на друга, „образцова" действителност.

Така според формалните белези и мястото на житийната литература в социалния и културния живот на средновековното общество се очертава една парадоксална картина, в която жанрът като замисъл (житието, замислено като обслужващ християнската идеология жанр) и прагматичната реализация (житието, оказало се място за среща между клерикалната и народната култура) се разминават. Как това разминаване се отразява на текста?

В една първа част ще се опитаме да раздробим и очертаем по-точно изложената проблематика и да проследим механизма на литературното претворяване на елементи от народна култура в религиозно произведение.

Във втората част ще приложим очертаната теза върху жития от сборника „Легенда ауреа", събрани и преразказани от Якоб Ворагински и смятани от критиката за своеобразно обобщение на жанра, и жития от източноправославната

---

[6] Гудзий, Н. К. История древней русской литературы. М., 1938, с. 29. Цит. по: Берман, Б. И. Читатель жития. — В: Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 160.

[7] Берман, Б. И. Цит. съч., с. 182.

религиозна литература, събрани в том IV „Житиеписни творби“ и в Тихонравовский Дамаскин, част II.

НАРОДНАТА КУЛТУРА В РЕЛИГИОЗНАТА ЛИТЕРАТУРА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН ПРОБЛЕМ

Съжителството, макар и далеч неравностойно, на двете култури в религиозната литература или още отношението, в което се оказват една спрямо друга културата „домакин“ — църковната, и културата „гост“ (друг е въпросът, дали е канен, или неканен гост) — народната, може най-общо в социално-исторически план да се представи като отношение норма — отклонение от нея или още с дихотомията официално — неофициално. Основание за такова представяне на съотношението на двете култури ни дава фактът, че клерикалната култура, и в частност литературата, е израз на официалната идеология, т. е. на известна, приета от обществото нормативност, докато народната култура като притежание на низините излиза извън рамките на тази официалност, неведнъж е в конфликт с нея и следователно бележи отклонение от нормативността. На пръв поглед такава постановка изглежда твърде логична и недискусионна, но тя осветлява конкретните отношения между двете култури в най-общ социално-исторически план. Това съотношение от своя страна би трябвало да е отразено в религиозната литература (по-специално в житийната), тъй като тя е продукт на културната ситуация на епохата. Въпросът е то да бъде представено като литературен проблем.

Пренесено на терена на художествената формулировка, това най-общо социално-историческо противопоставяне може да се представи с категорията канон и ще придобие вида канон — отклонение от канона. Докато църковната култура, пронизваща официалната религиозна литература, ограничава художествения й език (език в най-широк смисъл) в строги рамки, народната култура, проявяваща се в същата тази литература, изглежда като проява на вмешателство, като отклонение от канона.

В своята „Поетика на старобългарската литература“[8] Красимир Станчев говори за спазване на каноните в агиографията, като изхожда от наличието в текста на елементи от един инвариантен модел, изграден от фабулно-тематични компоненти (отечество, родители, детство, дейности и т. н.). Авторът извършва статистически преглед на присъствието (отсъствието) на тези компоненти-рубрики и на основание на получения процент прави следния категоричен и важен за литературата извод: „Високият среден процент (81,25 %) на присъствие на основните моменти на фабулната експозиция в житията на българските светци говори за *„утвърдени и спазвани канони“*[9]. Очевидно (от извършеното от автора предварително разграничение между канон и етикет) тук се визират художествените канони, но можем ли да говорим за „спазване на каноните“ въз основа на наличието или не на определени фабулни и тематични моменти от един общ модел? Такъв подход не пренебрегва ли самата същност на художествените канони, изяснена между впрочем в началото на същата книга, а именно: „системата от художествени средства (поетиката в тесния смисъл на думата), това, как да бъде изграден художественият образ като цяло, за да съответствува на художествения идеал.“[10] Може ли спазването на каноните в агиографията да се сведе само до попълването на рубрики, не трябва ли да се има предвид това, *как* тези рубрики са изградени, дали художествените средства отговарят на семантичното цяло, предопределено от църквата и към което се съотнася всяка религиозна творба от средновековието? В модела, който предлага Кр. Станчев, е представена по-скоро вътрешната, синтагматичната структура на житието, но в него като че ли отсъства оценъчният момент, необходим, за да говорим за канон, онова, което ще ни позволи да го смятаме за образец. Ето какво казва Лосев: „...если канон есть образец, то, очевидно, он есть также и *критерий положительной оценки* для всех его последующих воспроизведений.“[11] А това е така, защото в предложения модел не се

[8] Станчев, К. Поетика на старобългарската литература. С., 1982.
[9] Пак там, с. 114.
[10] Пак там, с. 33.
[11] Лосев, А. Ф. О понятии художественного канона. — В: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве. М., 1973, с. 13.

отчита качествената страна: „Конечно, модель изобразима легче всего при помощи количественного измерения и количественных обмеров. Но чрезвычайная „ограниченность" результатов такого рода измерений заставляет нас думать, что дело здесь не только в одних количественных обмерах, но и в самом принципе стилевого построения художественного произведения... Значит, эта образцовость, или исходная первообразность, уже не есть только количественная структура. Она определяется весьма многими уже качественными факторами, и в первую очередь *мировоззрением* данного художника или данной эпохи. Она определяется идеологией, и прежде всего социальноисторической идеологией."[12] По друг повод (спецификата на средновековния почерк) Кр. Станчев отбелязва съвсем уместно: „Каноничният строеж на фабулната експозиция не означава отсъствие на творчество, а предполага творене по определени правила, „попълване на рубриките", при това в определена насока, свързана със същността на изграждания образ."[13] Ако се промени насоката, за която говори Станчев, ако художествените средства се променят и доведат до *качествена* промяна на същността на изграждания образ, и то в рамките на „попълнената рубрика", не трябва ли именно тогава да се говори за неспазване на каноните? Не се ли смесват при цитирания по-горе извод за спазваните канони в житията на българските светци понятията жанр и канон? Инвариантният модел, който предлага Кр. Станчев, не е ли по-скоро един типологичен модел, отколкото художествено-канонична рамка? (Извършеният статистически преглед би могъл в такъв случай да бъде показателен за жанровата устойчивост на житието.) Едно житие би могло да съдържа всички посочени рубрики, но същите те да имат народна трактовка (например различните версии на житието на Иван Рилски съдържат еднакви рубрики, но една от тях е „народна"): в този случай не трябва ли да се говори за спазване типологията на житието, а не за нарушаване на каноничността? И обратно, едно житие би могло да съдържа само две от посочените рубрики например, но те да бъдат изведени напълно в съответствие с изискванията на художествените канони на житието, т. е. да отговарят на господстващия идеал.

И така, ако приемем за отправна точка определението на канон, дадено от Лосев: „Канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений", то според него въпросът за отношението на народната култура спрямо художествените канони на житието следва да се разгледа и като проблем на стила.

ОСОБЕНОСТИ НА КАНОНИЧНИЯ ТЕКСТ И В ЧАСТНОСТ НА ЖИТИЕТО КАТО ТИП РАЗКАЗ

Когато поставяме въпроса за канона в религиозната литература и неговото нарушаване, необходимо е да търсим, както вече се спомена, съответствието на стилистичните особености на дадена творба на християнския идеал. Там, където утвърждаването на християнския идеал е застрашено или нарушено, ще регистрираме отклонение от канона. Следователно трябва да се обърнем към стила на тази литература в неговото широко разбиране. За тази цел е нужно да отчетем някои особености на каноничното произведение като тип разказ.

Каноничният текст е призван да казва и утвърждава винаги само една истина — християнската. Тази истина се характеризира с дълбоко онтологично тъждество, което прави текстовете нещо като „нечий глас", в случая божи глас. В това „огласяване" на истината онтологично тя не се релативизира, тъй като битието ѝ не се конструира във формата на изказа. Истината е извън сетивното си битие, извън формата, а тя я „комуникира". В случая обаче, когато става дума за религиозната литература, нас ще ни занимава именно сетивното битие на тази християнска истина или нейното „литературно" битие. Затова ще се интересуваме именно от формата, която я „комуникира" и по-точно от каноничния текст *като форма*, като слово, което казва нещо, но това „нещо" не произтича от сетивния образ на думите, а от

[12] Пак там.
[13] Станчев, К. Цит. съч., с. 111.

по-сложни асоциации; като означаващо, което извиква означаемо, намиращо се извън текста.

В своята статия за информационния парадокс на каноничното изкуство[14] Лотман отчита тази способност на каноничния текст. Той говори за мнемотехническата функция на текста или на отделни текстови единици. Последните, както и текстът като цяло, носят сами по себе си малка част информация, а тяхната основна цел е да играят ролята на възбудители в съзнанието на читателя, в което да организират съществуващата вече информация. Тази особеност на каноничното изкуство води до това, че „связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания“[15]. Какъв е случаят с житийната литература? Отделните прояви, дейности, мъчения на светеца нямат за цел да донесат нова информация. По тази причина топиката на агиографския жанр се състои от известен брой общи места. Тези събития, факти, свързани със светеца, носят за читателя много малка част от собствена информация. Тяхната основна цел е да припомнят на читателите известни на тях истини. Така те имат мнемотехническа функция и действат по подобие на възела, който провокира съществуващия в съзнанието информационен материал. Този информационен материал, носен от всеки средновековен читател (слушател) в съзнанието, е представата, повече или по-малко богата, за християнския идеал.

Така каноничният текст може да бъде разглеждан като *форма*, като макроозначаващо, което отпраща към едно онтологично означаемо (християнската истина). Всеки семантичен елемент от този текст (смислова част — епизод, образ, мотив...) следва същия механизъм на „означаване“ и отпраща към това означаемо (или към част от него) и може да бъде разгледан като означаващо. Но сама по себе си тази семантична единица е също знак и се състои от означаващо и означаемо. Така стигаме до тази особеност на каноничния текст, която Ролан Барт нарича *мит*[16]. Тук ще използваме концепцията на Барт за по-голяма конкретност и във връзка с избраната от нас емпирия върху житието, но казаното за житието в следващите редове е валидно за каноничния текст въобще.

Подстъпът към житийната литература в немногобройните проучвания, посветени на нея, се характеризира предимно с историческа, филологическа и социологическа насоченост. Общото в тези подходи е възприемането ѝ преди всичко като „документ“, на който отскоро и плахо се признава литературна стойност. Житието се възприема предимно като исторически паметник с известни неясни литературни качества.

В наблюденията върху типологичните белези на житийния жанр се отчита определена двойственост в житието: от една страна, фабула, събитийност, от друга — присъствието на християнския смисъл, който се илюстрира от тази фабула.

За средновековния читател автентичността на описаните събития е факт безспорен, неподлежащ на съмнение — житията са за тях история. Съвременният читател също може да открие в тях история. Житията съдържат набор от факти, събития, които нерядко имат външен референт в реалния живот. От тях могат да се почерпят ценни исторически сведения за живота на една или друга канонизирана личност. От друга страна, всяко събитие е илюстрация на християнския идеал. От казаното дотук следва, че житието съдържа и известна доза историчност, и различни аспекти на християнските идеи. От това може да се направи изводът, че житието се родее с историографията, че е неин „свободен“ вариант. Житието се представя като сплав от събитие и идея, фабула и смисъл. Фабулата изглежда с две неразделни функции: да разкаже някакъв факт, случка (понякога измислена, понякога действителна, но идеализирана) и да покаже, да илюстрира християнски смисъл.

Можем ли следователно да приемем, че агиографията е подготвителен етап на историографията или неин дял, вариант, като илюстративната ѝ функция е допълнителен, отделен, макар и не второстепенен факт? С други думи, има ли

---

[14] Лотман, Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В: Проблема канона в древнем...

[15] Пак там, с. 19.

[16] Barthes, R. Le mythe, aujourd'hui. Mythologies. Paris, 1957, 191—224.

същностна разлика между историография и житийна литература, или разликата е само в степента на автентичност на предаваните събития?

Ще направим опит да проследим съотношението на двете функции на фабулата — събитийната и илюстративната, да видим *как* фактологичната канава, на основата на която житието предявява претенции за повече или по-малко историчност, *се съчетава* с християнския смисъл. Казано другояче — как се осъществява илюстративно-дидактичната функция на събитието, начинът на илюстриране. За тази цел ще разгледаме житието като тип разказ, като поетическа организация на словото.

Мишел дьо Серто изтъква, че агиографското слово „илюстрира едно придобито значение, докато то самото претендира, че третира само действия"[17]. „Res, non verba (неща, а не слова)"[18] — това е претенцията на житието." „Res (нещата) са verba (думите), чийто изказ изгражда култа на един получен смисъл"[19], твърди Серто. Нещата, т. е. фактите, събитията, делата *играят ролята на думи*, те *казват* един предварително известен смисъл. Разглеждането на илюстративната функция на фабулата като *риторична* функция е уточнение, което ни позволява да разглеждаме житието като слово.

Биографията е онази част от историографията, която е най-сходна по тематични и формални белези до житието. Но докато биографията се обръща към един минал факт от действителността *заради самия него*, житийното слово си *служи* с факт (който може да отговаря на действителността или не), за да каже, да илюстрира някаква истина. Ето какво казва Серто по този повод: „...комбинацията от действия, места и теми говори за една специфична структура, която се отнася не толкова до това, което се е случило, както го прави историята, а до това, което е образцовост. Res gestae съставляват само една лексика. Всяко житие трябва да се разглежда като система, която организира една *поява* благодарение на топологична комбинация от „добродетели" и „чудеса"[20]. Разглеждането на фактологичния материал в житието като лексика има ключово значение за разбирането на житието като слово. От това твърдение може да се направи изводът, че поетическата организация на житийното слово се подчинява на риторични закономерности, че риторичната функция на фабулата измества нейната привидно събитийна насоченост.

И така М. дьо Серто предлага подчинителна връзка между фабула и смисъл. Първичната функция на фабулата — да носи събития, е изместена на заден план в житието за сметка на риторичната ѝ функция — *да казва* даден смисъл. Фактологичният пълнеж не е този, който задържа вниманието. Той продължава да съществува, но основното е, че казва смисъл. Всичко казано дотук е известно и изтъквано от критиката (българската литературна критика говори за илюстративно-дидактична роля на фабулата, М. дьо Серто я уточнява, разглеждайки я като лексика). Тръгвайки от изложените разсъждения, а именно че фабулата има преди всичко илюстративно-*словесен* статут в житието, можем да я разглеждаме като *означаваща* функция: във всеки момент тя означава смисъл. Това ни дава достатъчно основание да третираме термина в неговия пълен смисъл, т. е. като термин от семиологията, и да подложим на семиологичен анализ превръщането на фабулата в означаващо. Този подход ни се струва оправдан и в най-голяма степен отговарящ на вътрешната същност на житийния жанр, тъй като фабулата, която го изгражда, има преди всичко семиологична функция — да означава. Такъв анализ би помогнал: 1) да се изясни процесът, механизмът на означаване, на илюстрация на християнския смисъл, 2) да се хвърли светлина върху поетическата структура на житийното слово, а оттук и да се посочат възможни изменения в тази структура.

Структура на житийното слово като мит

В книгата „Митологии" Ролан Барт отбелязва, че когато даден знак (бил той езиков, изобразителен, предметен) от една съществуваща семиологична система се

---

[17] Certeau, M. de. L'écriture de l'histoire. Paris, 1975, p. 274.
[18] Supplice, Sévère. Vita Sancti Martini. Цит. по: Certeau, M. de. Цит. съч., с. 274.
[19] Пак там.
[20] Пак там, с. 275.

превърне в просто означаващо във втора семиологична система, то той се превръща в мит, в митично слово[21]. Митът следователно е слово, вторична семиологична система, която се изгражда на основата на съществуваща вече семиологична верига, като знаците стават означаващи и извикват ново означаемо.

Можем ли да тълкуваме житийното слово като митично слово? Ето какво казва Мишел дьо Серто: „...фактите са по-скоро означаващи в услуга на една истина, която ги организира с цел да „изгради“ своето проявление.“[22] Фактите — епизодите, събитията, са сами по себе си семиологична верига. Те са знаци, които анализът може да раздели на означаващо (словесен образ) и означаемо (концепт, идея, смисъл). Едно събитие е знак само по себе си с езиков израз (означаващо) и съдържание, смисъл (означаемо), като например „светецът е подложен на мъчения от езичния цар“. Това събитие-знак, намиращо се в житието, се превръща в ново означаващо, което извиква друго означаемо. За читателя на житието събитието като част от житийното слово означава моралната и непобедима сила на Христовия син, който издържа геройски всички мъчения. Събитието-знак, поставено в житието, започва да говори, да казва определен смисъл, т.е. то се превръща в слово, в съобщение, в означаващо и става част от вторична семиологична верига, която Барт нарича мит.

При превръщането си в означаващо от втора семиологична верига знакът се променя отчасти според Барт. Той не загубва своя първи смисъл от факта, че се превръща в означаващо, в нова форма. Но този смисъл се оттегля назад, „губи своята стойност, но запазва живота си“[23]. В тази игра на криеница между „пълната“ страна на новото означаващо (т.е. това, че е знак) и „празната“ му страна (т.е. факта, че става означаващо, форма) се крие същността на мита според Барт. Какво означава това за житието?

„Светецът е подложен на мъчения от езичния цар“ — това събитие се възприема от читателя като събитие със съдържание, но това съдържание съществува в съзнанието на възприемащия дотолкова, доколкото то *означава* една идея (превръща се в означаващо). Съдържанието на събитието е тук и го няма едновременно. То се възприема от читателя като материалност в цялата му събитийност, като повествователна история, но само доколкото говори за една идея. С други думи, това събитие придобива своя окончателен смисъл в житието, когато става форма за означаване на християнския идеал. Това допълнително означаване, тази семиологизация на житийното събитие изразява същността на житийното слово. Без нея то би било просто историческо или псевдоисторическо слово. Така разглеждането на житийното слово като митично слово позволява да третираме житиеписанието като превръщането на „историята“ в житието в означаваща фактология, в семиологизация на фактологията.

Функциониране на житието като мит

Има три възможни отношения към мита, казва Барт, в зависимост от това, как ще се възприеме вторичното означаващо. То има две страни — пълна (смисъла, който носи от първичната семиологична система) и празна (бидейки форма, пътен знак). Различният възможен прочит на тези две страни в митичното означаващо води до три случая, чието прилагане към житийния текст би осветило функционирането на житийната творба като мит.

1) Ако митичното означаващо (в нашия случай събитието в житието) се възприема като *празна* форма. Това е отношението на автора на житието, който събира и подрежда различни факти, но те за него са *само форма*, следователно символи на християнската религия или по-скоро алегорични образи, както уточнява Богдан Богданов[24]. Авторът тръгва от смисъла, който е един — християнските постулати, и търси да ги „облече“ в определени форми. Житийните събития за него са само форми.

---

[21] Barthes, R. Цит. съч., с. 199.
[22] Certeau, M. de. Цит. съч., с. 274.
[23] Barthes, R. Цит. съч., с. 203.
[24] Богданов, Б. Митът в културологията на Р. Барт. — Философска мисъл, 1982, № 2, с. 104.

2) Ако означаващото от втората система (житийното събитие) се възприема като *пълно* (според Барт, а ние бихме казали като *пълно* и *празно* едновременно). Това е подходът на митолога, който „прочита", възприема събитието като митично означаващо, като *мит*. Той го чете и като знак от първа семиологична система, и като форма, вижда *как* новата функция на събитието да означава християнската идея „деформира" смисъла му на знак от първата семиологична система, като го лишава от неговата пълна събитийна стойност. Чудото на светеца, мъчението на светеца е разобличено от изследователя — той вижда в него „алиби" според сполучливия израз на Барт на християнската религия.

3) Ако митичното означаващо се възприема като *неделимо цяло*. Това е позицията на читателя на житието, който възприема събитието не като символ, не като алиби, а като непосредствено реално присъствие на християнската религия. Той изживява мита, става негов консуматор.

Първото и второто отношение, казва Барт, са аналитични и разрушават мита (първото, като афишира своята цел; второто, като го демитологизира, разкривайки механизма на действие). Само третото отношеие изживява мита като „история, едновременно действителна и нереална"[25], тъй като читателят приема мита като плод на естествена, същностна връзка между означаващо и означаемо, а не исторически обусловена. Прилагането на Бартовата концепция за трите отношения към мита позволява да поставим по-разгърнато въпроса за историческата обусловеност на житието.

Видяхме, че от позицията на читателя житието, бидейки житийно слово, се изживява като история, но история двусмислена, като реалност и фикция. Същевременно християнският мит, функциониращ в житието (тук поставяме въпроса от гледна точка на „производителите" на мита), цели да създаде у читателите представа за неисторичност благодарение на представянето на произволната връзка между означаващо и означаемо за естествена, характерно за всеки мит въобще. Внушаването на идеята за неисторичност на обекта на митическата сигнификация утвърждава в очите на обикновения читател идеята за непреходност, неизменност, вечност на християнския мироглед. Само позицията на митолога, с която се идентифицираме в случая, т. е. третирането на житието *като митично слово*, позволява да се изобличи тази псевдонеисторичност, т. е. стремежа към фалшифициране чрез прикриване на историческия характер на митизирането като процес.

В какво всъщност се изразява историческата обусловеност на житието като мит?

Житието като митично слово има своята историчност, но тя за разлика от историографията се крие не в стремежа на словото да покрие, да пресъздаде една действителност, а в историческата обусловеност на самото слово, произтичаща от неговата митична същност. Защо митическата сигнификация е процес, исторически обусловен? За да отговорим на този въпрос, е достатъчно да се обърнем към вътрешната структура на митичното слово.

Щом като житието е мит, то е слово, комуникация: „това, което категорично трябва да се каже... от самото начало, е, че митът е комуникативна система, съобщение."[26] Семиологичната функция на житийното слово предполага определени исторически съществуващи участници в означаването. Защото процесът на митично означаване (вкарването на второ означаване) въвежда като нов момент *не действителността*, а известно „знание за нея"[27], казва Барт. (В случая става дума за християнския възглед за света.)

От тези мисли на Барт можем да заключим, че житието като митично слово има идеологическа същност, че е иманентно свързано с една идеологическа система, с една исторически съществуваща идеология. Разглеждането на житието като митично слово показва, изхождайки от вътрешните му характеристики, защо житието е „идеологически текст", израз на християнската култура. И ако тръгнем по обратен път: зависимостта на житието от дадена идеологическа културна система, *открита във вътрешната му структура* като митично слово, показва, че евентуална намеса на друга култура (например народната) би трябвало да се отрази върху тази структура и да се открие с помощта на семиологичния анализ.

---

[25] Barthes, R. Цит. съч., с. 215.
[26] Пак там, с. 193.
[27] Пак там, с. 204.

НАРОДНАТА КУЛТУРА В ЖИТИЕТО КАТО МИТИЧНО СЛОВО

Когато се говори за народна култура в житийната литература, най-често се има предвид използването в произведението на сюжетни единици, образци, изразни средства, заети от фолклора (бял орел, гълъбица, бял кон...) или просто близки до бита на народа (оран на нива и пр.), т.е. на стилистични средства, заети от народната реч, достъпни за широкия читател (слушател); както и преобладаването на повествователния момент за сметка на риторичния. Това са явните белези на т.нар. народни версии. Можем ли да кажем, че тази „народна намеса" в стила на житието е нарушение на дефинирания по-горе художествен канон?

Ако разглеждаме фактите, епизодите в житието като означаващи (макроозначаващи), така споменатите народни елементи следва да се разглеждат като варианти на тези означаващи. Те, наред с другите (ненародните), изразяват едно и също означаемо — неизменните християнски истини. Народното се разполага в първичната семиологична система.

Народна култура в първичната семиологична система

Народната култура на ниво означаващо

Народната култура под формата на стилистични средства участва в първичното означаване, в знака от първата система. Един факт, елемент се представя с народен етикет, народно име, без това да промени знака, смисъла на цялото. Тук намесата е на ниво означаващи. На ниво на вторичната семиологична система тези знаци с „народни означаващи" функционират в мита като по-лесно разпознаваеми от народа „пътни знаци", които сочат пътя към християнската истина.

Народната култура на ниво означаемо

Житията използват често елементи от фолклора, народни легенди, мотиви. Увеличаването на повествователния момент за сметка на риторичния е безспорно народен похват — абстрактните, труднодостъпни разсъждения се заменят с малки истории, по-лесно смилаеми от широката публика. Тези „народни означаеми" се християнизират от житието във вторичната семиологична система.

Така участието на народната култура в първичната семиологична система може да стане както на ниво означаващо, така и на ниво означаемо, като и при двата случая резултатът е един и същ. Тя се явява като част от фактологията (при народно означаемо) или като формален израз на фактологията, която житието митологизира във вторичната семиологична система с християнско означаемо. Народната култура участва в житийното събитие, *взето отделно*, в неговия стил, но не в неговата динамика, т.е. в събитието като функциониращ елемент от житийния текст, защото тя не взима участие в тези случаи в процеса на митологично означаване, т.е. *не внася свое знание за действителността*. Тази намеса засяга текста, без да има отношение към християнския мироглед, следователно не бележи нарушение на канона. Народната култура в конкретното си проявление се явява обикновено означаващо, извикващо означаемо с християнски смисъл. Тя просто „облича" християнския идеал в по-достъпна форма, прави го по-разбираем за народа. Съотношението между двете култури е следното. Народната култура няма за цел в това свое проявление да обори или измести идеите на клерикалната култура. Даже обратното — тя цели нейното по-лесно възприемане от народа, принизяването ѝ до неговото ниво, превръщането ѝ в достъпна храна. В самата Библия, която е църковният образец, съществува аналогично същият принцип (тя е претопила много предания и легенди и използва близка до широкия читател образност), оправдан от стремежа към по-голяма достъпност. Народната култура има функцията на резервоар от образи и символика. Ролята ѝ се свежда единствено до своеобразно „обслужване" на клерикалната култура и в крайна сметка — до нейното утвърждаване. В този случай тя е „канен гост", т.е. съзнателно използвана. Така при наличието на народни елементи в първичната семиологична система можем да наречем процеса на митично означаване *християнизация на народната култура*.

Народната култура във вторичната семиологична система като допълнително митологизиране

Прочитът на известен брой жития показа, че има и друг тип присъствие на народна култура, като например скрити възгледи, типични за народното мислене. Тези следи откриваме не директно, а само при анализ на съответния образ или епизод. Такъв елемент се оказва натоварен със смисъл, различаващ се или дор. противопоставящ се на известните християнски истини. На пръв поглед тези „следи" са християнски, т. е. те не носят външните белези на народна намеса, не се отличават с народен „печат", външно положен, а са по-скоро вътрешно повлияни, изкривени от народната ръка. Така тези елементи в текста изглеждат в пълно съответствие с художествените канони — формалният израз е напълно запазен, а по отношение на църковния идеал те се оказват „двойни" — от една страна, продължават да са част от семантичната мрежа на религиозното послание, но, от друга — са „надебелени" от народното звучене. Какъв е тук механизмът на народната намеса? Както видяхме от Лотман, окончателното значение, събуждано от един каноничен текст, крайната информация следва да се търси извън текста, в съзнанието на читателя. В разглеждания случай фактите-означаващи нямат нищо общо с народната образност и стилистика, от една страна, а, от друга — провокират в съзнанието на читателя представи, отдалечаващи се от християнската идеология, присъщи на народното мислене, т. е. отнасят се до онази част от съзнанието, която е носителка на заряд народна култура. Така тази народна намеса атакува означаващото от вторичната семиологична система, от което се получават няколко възможни означаеми (схематично казано, едно християнско, едно народно), т. е. разнопосочни извънтекстови референции към съществуващия в съзнанието материал. В резултат на това посланието става многопланово и в известна степен еклектично. Именно този тип намеса нарушава канона, тъй като знакът е вътрешно засегнат и става носител на деформирано християнско значение, отличаващо се от проповядваните от църквата норми. Външно знакът остава непроменен от гледна точка на народно влияние, но като цяло не се съотнася в тези моменти единствено до християнската идеология. Тук народната култура е „неканен гост".

В тези случаи един вече *означаващ факт* (т. е. митично слово, част от вторична семиологична система), който означава аспект от християнския идеал, означава и определен народен възглед. Така народната култура тук внася и свое знание за действителността. Как разпознаваме този народен възглед?

Докато връзката означаващо — означаемо е произволна при естествения език, при митичното слово тя е частично мотивирана, казва Барт, т. е. съдържа известна аналогия, която позволява декодирането, разпознаването на означаващата функция. При житието разпознаването на означаващата функция става с помощта на аналогия между поведението на светеца и това на Христос, фиксирано от Евангелието. Освен тази аналогия понякога възниква и друга аналогия — сходство на поведение или епизод с това на нехристиянски герой, образ, с нехристиянски, народни идеи.

В тези случаи става допълнително означаване, като се създава трета семиологична система или втори мит. Християнският знак-мит от втората семиологична система се превръща отново във форма, в означаващо и извиква ново означаемо, с което образува втори мит. Фактът „Светецът извърши чудо, като превърна пръчките и камъните в злато и скъпоценности" е знак от една първа семиологична верига. Намиращ се в житието, той се превръща в мит — събитийното му съдържание се отдръпва назад и задържа вниманието само дотолкова, доколкото означава големите възможности на божия угодник по аналогия с неограничените възможности на Христос. Но тук се явява и една нова аналогия със способностите на магьосника. Семиологичното изместване става по следния начин: християнизираният факт-мит (чието означаемо е християнската представа за светеца) се превръща *във форма*, която означава едно ново означаемо — народната представа за светеца. Следвайки особеностите на мита като семиологична система, можем да кажем, че новата означаваща функция кара християнския смисъл да се отдръпне — той продължава да съществува, но губи своята стойност на единствено и окончателно послание (така както събитието губи своята стойност за сметка на означаващата си функция) и става форма, готова да приеме нов смисъл.

От изложените разсъждения произтичат изводите:

— Ако сравним двата типа народна намеса, можем да кажем следното. Народното присъствие като част само от първичната семиологична система се разполага на парадигматичната ос — народният и ненародният елемент образуват парадигма, която е предмет на избор от страна на автора. Народната култура засяга житийния факт изолирано, статично, само като част от парадигма.

— Народното присъствие, открито в допълнителното митично означаване, в превръщането на значещия факт в ново означаващо, свидетелства за народното участие на синтагматично равнище — участие в динамиката на житийния факт, в превръщането на едно събитие в „събитие, намиращо се в житие". Така само в това свое проявление народната култура участва в смисъла на цялото по хоризонталната ос.

— Народната култура като допълнително митологизиране участва *като означаемо* в трета семиологична система или във втори мит. Следователно тя дава свое „знание за действителността".

— Народната култура, предлагайки свое знание за действителността, се наслагва върху християнския възглед. Възможно е това наслагване да става без съзнателното желание на автора като продукт на неговата лична култура. От друга страна, дали ще бъде „прочетен" народният мит, това зависи от читателите и поточно от техните възможности за разпознаване, т. е. за откриване на аналогии.

— Народната култура, появявайки се като втори мит, изграден на основата на християнския мит в житийното слово, води, както посочихме, според логиката на семиологичната структура на мита до отдръпване на християнския смисъл. Той, християнският мит, е „пълната" страна от новото означаващо, която, ще повторим мисълта на Барт, губи своята стойност, но запазва живота си. В този случай народният мит се изгражда като деформация на християнския, той си служи с християнския. Християнският мит става език-обект, а народният — метаезик, на който се говори за първия. Можем да кажем, че тази допълнителна, народна митологизация на християнския мит в крайна сметка го обезценява. „Във властта на втория мит, казва Барт, е да превърне първия в зрима наивност."[28] Така народната култура в този си вид в рамките на житието има демитологизираща функция по отношение на християнската култура.

Интересно би било да се сравни функционирането на християнския мит и това на народния в житийната литература. Християнският мит не деформира в пълния смисъл на думата използвания от него знак (събитието). Той го използва просто като форма, девалоризира статута му на самостоятелен знак-събитие. Освен това митологизирането му, т. е. свеждането му до *един* християнски смисъл по пътя на смисловата принуда, характерна за всеки мит, за която говори Б. Богданов[29], води до представянето в житието на картина на света, изцяло подчинена на християнските догми, картина, от която човекът е изключен. В този аспект житието като изразител само на един-единствен християнски смисъл се доближава по-скоро до мита, отколкото до литературата.

Друга е ролята на народния мит в житието. Надстроен върху християнския мит, той използва християнския знак не само като проста форма. Християнският знак става деформиран знак с компрометирано християнско означаемо, а като цяло означаващата единица се разкрепостява и отваря за нови значения. Така демитологизиращата функция на народния мит по отношение на християнския разклаща непоклатимата крепост на християнската религия, вкарва народа като участник в митифицирането, т. е. в продуцирането на нови значения. От това значещата единица става многозначна и отваря на житието път към литературата, чиято най-дълбока същност е многозначността. Берман вижда в отклоненията от канона (каквито са неканоничните народни прояви) извор на литературно начало: „Наиболее отчетливо литературная природа житий проявляется в тех чертах житийных текстов, которые идут вразрез с канонами агиографического жанра."[30]

И така изложените разсъждения показват, че когато говорим за народна култура, за народни версии по повод житийната литература, трябва да

---

[28] Пак там, с. 223.
[29] Богданов, Б. Мит и литература. С., 1985, с. 49.
[30] Берман, Б. И. Цит. съч., с. 159.

разграничаваме стилистичното ѝ проявление в услуга на църковната от случаите, в които тя действително застава редом с клерикалната, когато оспорва нейните възгледи или най-малкото — тяхната единственост. По този начин тя внася действително свои значения, свой глас в рамките на цялото художествено послание и подчинявайки в тези моменти стила на житието на своята семантична система, нарушава художествените канони на житийната творба. Следващите наблюдения върху конкретни текстове са посветени на този втори тип участие на народната култура, нарушаващо каноните на житието. Анализираните примери се групират тематично в три части: образа на светеца чудотворец, материализиране на части от сферата на духовното и амбивалентност при изграждане на образи, сюжети и т. н.

Светецът чудотворец

Светецът — творец на чудеса, присъства като такъв почти във всяко житие под различно проявление, вътрешно присъщ е на жанра, най-пряко е свързан с повествованието като негов субект и от тематична гледна точка функционира като събирателна на повечето мотиви. От друга страна, светецът чудотворец изразява дейността на централната фигура в християнския живот и едновременно с това играе огромна роля в съзнанието и живота на хората, тъй като е по-близък до тях от далечния бог: „Поради оскъдната способност да обича човек в своето несъвършенство често изпитва по-голяма любов към някой светия, отколкото към бога."[31]

Светецът извършва чудеса с божията помощ — това е основен за житието, повтарящ се факт от първа семиологична система (знак със словесен израз — означаващо, и смисъл на събитието — означаемо). Във вторичната семиологична система, в актуализирането му като житийно събитие, т. е. като митично слово, целият този знак става нова форма, означаващо, благодарение на аналогията с поведението на Христос и извиква християнското митично означаемо, чийто смисъл е християнската идея за свръхчовешките способности на светеца. В някои случаи става промяна в знака — не външна, тъй като пак се извършва чудо с християнски смисъл, а вътрешна — промяна в синтагматиката на знака. Тя се изразява в следното: ролята на светеца е засилена за сметка на тази на бога. В резултат на това митологизираното с християнски смисъл житийно събитие провокира нова възможна аналогия — между поведението на светеца и това на магьосника. Християнският мит (новият формиран знак) става отново означаващо, този път с народно означаемо: идеята за безграничните способности на светеца, граничещи с тези на магьосника.

В различните жития чудотворната сила на светеца не се проявява еднакво. Принципът, според който светецът извършва чудеса с божията помощ, благословия, намеса и пр., предизвикана най-често от молитвата на светеца, се среща в различни варианти, при които ролите на бога и на светеца са различно разположени. Могат да бъдат обособени три случая:

1) Бог извършва сам чудото, без молитва на светец. Например бог храни отшелниците, като им изпраща своите ангели и пр.

2) Бог извършва чудото или помага на светеца, но *след* молитвата на светеца. Тук са възможни следните варианти:

— Светецът е смирен просител, молител и вследствие неговата молитва бог извършва чудото.

— Светецът извършва сам чудото, като се упоменава, че го извършва с божията помощ, но бог присъства или като изпълнител, или само като задължителна формула. В този случай ролята на светеца (или на неговите мощи) за извършването на чудото е много по-голяма.

3) Светецът извършва сам чудеса, много често без дори да се споменава името на бога.

Схващането за нарасналите възможности на светията е проява на народно мислене, тъй като в съзнанието на народа светията играе често много по-голяма роля дори от самия бог. А. Гуревич обяснява този факт: „Ролята на светиите се засилва още повече, като се има предвид, че представата за чудотворния покровител и застъпник, от когото можеш да потърсиш помощ и чиято гробница или мощи не

---

[31] Voragine, J. de. Légende dorée. Цит. по: Гуревич, А. Цит. съч., с. 105.

са далеч — в близката църква или в градската катедрала, е намирала много по-лесно път към съзнанието на простия народ, отколкото идеята за едно далечно, невидимо и страшно божество, с което отношенията не са имали „интимността“ и „задушевността“, свързваща паството с местния светец.“[32]

В разгледаните жития от източноправославната традиция се срещат и трите случая за извършване на чудо, а най-често случаите от втория вариант. Интересно е да се отбележи, че в прегледаните жития само две чудеса са извършени от светията, без дори да е споменато името на бога (Мъчение на свети Димитър[33] и Мъчение на свети Георги[34] от Дамаскин Студит).

В наблюдаваните френски жития обаче от сборника „Легенда ауреа“ се среща почти изключително третият вариант, при който дори не се споменава името на бога. Такъв е случаят с житията на свети Етиен[35], света Анастазия[36], свети Жан[37] и много други. Нещо повече. Светецът е не само в латентна конкуренция с бога по отношение на възможности и авторитет сред народа, но понякога дори е експлицитно предпочетен пред бога. В Житието на свети Реми един епископ е наказан, задето се събрал с жена си, да прекара седем години в една тясна килия, за да изкупи греха си. Наказанието му е наложено от свети Реми и когато след седем години при него идва един ангел и му казва, че греховете му са опростени и вече може да излезе, светецът отговаря: „Дори и моят господар Исус Христос да дойде тук заради мен, аз няма да изляза освен ако не дойде господарят ми Реми, който ме затвори тук.“[38] Едва ли такова схващане за светеца се е нравело на църквата. Светецът е божи служител на земята, чиято основна функция е да проповядва сред хората смирение, а не богоравен човек. Такава концепция за човек, пък бил той и светия, който не се различава същностно по своите възможности и действия от магьосника (примерите са много, особено що се отнася до френските жития, ето един от тях: свети Жан превръща пръчки и камъни в злато и скъпоценности), едва ли може да се приеме за толерирана от християнската религия. Затова неслучайно откриваме показателни различия в двете версии на житието на Иван Рилски, народната и високата версия на Евтимий Търновски, текстовете на които разполагат различно ролите на светеца и бога спрямо чудото в епизода с ухапването на детето от змия. В народната версия, за която се знае, че е по-стара, ролята на Иван Рилски за извършване на чудото е много по-голяма. Наистина спазена е връзката светец — молитва — бог — чудо, но светецът е пряката причина за чудото и неговата молитва е конкретна, а бог се явява като извършител, като изпълнител на желанието на светеца: „И понеже пустинножителят отец Иван знаеше, че детето е набожно, той се помоли на господа и рече: „Господи, да не погине душата на праведника и не го причислявай към грешниците!“ И чу бог молитвата на светия и преподобен отец Иван, и тоз час заповяда на една змия, и тя ухапа детето, което вървеше по пътя с баща си. И се върна обратно баща му, та разказа на светия отец Иван. И светият отец чу за детето, и прослави бога, и рече: „Господи, приеми праведната душа да почива с Аврам, Исак и Яков!“ И в този миг излезе душата от детето.“[39] Видно е от текста, че двете молитви са решаващи: първата, за да не загине душата на детето, предизвиква ухапването, т. е. нейното спасение; втората, господ да приеме душата му, е последвана незабавно от реализиране на молитвата. Във втората версия на житието от Евтимий Търновски, за която се знае, че е „изчистена“ от народни елементи, предаването на епизода отделя различна роля на светеца. Тук чудото се явява като божия намеса, без връзка със светеца, а връзката с бога е намекната... След като бащата взима детето си, отец Иван се облива в сълзи и отправя гореща молитва към бога, в която обаче не се споменава нищо за детето. Тук ролята на бога

---

[32] Гуревич, А. Цит. съч., с. 87.

[33] Дамаскин Студит. Мучения Дмитрия Солунского. — В: Дёмина, Е. Тихонравовский Дамаскин. С., 1971, 99—113.

[34] Дамаскин Студит. Мучение и чудеса Георгия Победоносца. — В: Дёмина, Е. Цит. съч., 307—326.

[35] Saint Etienne. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Légende dorée. Paris, 1967, 73—75.

[36] Saint Anastasie. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., 75—81.

[37] Saint Jean, apôtre et évangéliste. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., 81—88.

[38] Saint Rémi. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., p. 124.

[39] Народно житие на Иван Рилски от Патриарх Евтимий. — В: Иванова, К. Житиописни творби. С., 1986, 125—126.

е ясна, макар и не директно назована: „Но какво направи бог, който е заповядал да се оставят децата да идват при него? Говори и тук на бащата на детето, макар и не с думи, но с дела: „Остави детето да дойде при мене и не му пречи, понеже за такива е царството небесно!“ Докато той (бащата — б. а., М. М.) вървеше по пътя, змия ухапа отрока и веднага смъртта го прие с кротки длани.“[40] Така авторът на тази версия съобразно своята цел да се освободи от народното в житието на Иван Рилски променя функциите на двете сакрални фигури в текста — лишава светеца от връзка с чудото и прави бог негов творец, макар и не пряко назован. С други думи, Евтимий Търновски се съобразява с християнските норми, като връща на бога неговата чудотворна сила, а на светеца — богосмирението. Този пример илюстрира мисълта на Жак Льогоф, че превръщането на светеца в помощник-чудотворец, докато бог сам твори чудесата, е признак на реакцията на клерикалната култура срещу народната[41].

Материализиране на части от сферата на духовното

Елементи на народна култура, чийто смисъл извежда извън канона към типични за народа възгледи, откриваме в материализирането на части от сферата на духовното, в отвеждането им в реалния свят. Става дума за предмети или жестове, които придобиват материални измерения. Като житиен факт — митично слово те провокират ясен християнски смисъл, явяват се като веществени доказателства за един или друг християнски постулат. Тук обаче се появява нова аналогия: вещественото доказателство като акт на материализиране, т. е. митологизираният в християнска посока знак, става отново форма за означаване на свойствения на народното съзнание навик да „овеществява“, да придава материален вид на абстрактни идеи.

По този повод А. Гуревич споделя, че „...през средните векове народът проявявал при възприемането на нещата дълбоко вкорененатa у него тенденция да превръща спиритуалното в конкретно-сетивно и веществено“[42].

Примери за такива предмети са открити повече в жития от византийско-славянската традиция. В Мъчение на светия и славен великомъченик Димитър Мироточиви от Дамаскин Инок, Иподякон и Студит[43] свети Димитър се явява на един корабник насън и му дава три жълтици. На сутринта корабникът се събужда и вижда в ръцете си три жълтици. В същото житие един пустинножител посещава насън гроба на светеца и е залят от мирото, което излиза от гроба му. Събужда се действително мокър. Интересен пример срещаме и в Мъчение на светия и славния великомъченик Георги[44], написано от Дамаскин Монах, Иподякон и Студит. Момък, кръстен на свети Георги, попада в плен и става слуга. Свети Георги му се явява като видение, взима го със себе си на коня и го закарва при родителите му. В момента, в който се явява светията, момъкът държи в ръцете си съд с топла вода за господаря си. Свети Георги го „пренася“ в бащиния му дом заедно със съда с топла вода. Текстът привлича вниманието върху този съд. „Когато проумяха добре чудото, тогава всеки взе да вкуси от топлата вода. С помощта на светеца стигна за всички.“ Същият мотив срещаме в Житието на св. Никола[45]. Светецът пренася отвлеченото момче при родителите му заедно със съда, който държи в ръцете си. В Народното житие на Иван Рилски светецът превръща змията в мрамор, „та да се знае силата на молитвата на светия отец Иван“[46]. Тук става дума за материализиране на силата на светеца, което е проява на народно мислене. Показателен в това отношение е фактът, че в Житието на Иван Рилски от Евтимий този епизод е пропуснат: в неговата версия „народното“ е изчистено!

Своеобразен вариант на необичайно материализиране на духовното е мотивът за реалната помощ, която светец оказва по време на появата си насън или като

---

[40] Пространно житие на Иван Рилски от Патриарх Евтимий. — В: Иванова, К. Цит. съч., с. 139.
[41] Le Goff, J. Цит. съч., с. 231.
[42] Гуревич, А. Цит. съч., с. 306.
[43] Дамаскин Студит. Мучения Дмитрия Солунского...
[44] Дамаскин Студит. Мучение и чудеса Георгия Победоносца...
[45] Saint Nicolas. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., 53—54.
[46] Народно житие на Иван Рилски..., с. 126.

видение. Във френското Житие на свети Никола същият избавя моряците от корабокрушение, но текстът посочва, че към чудото — внезапната поява на светията, предизвикана от молитвата на моряците — се прибавя и неговата реална помощ: той се присъединява към техните усилия за овладяването на морския съд (кастрана, прекратяването на бурята е явен резултат на провиденциализма, но, от друга, само тази чудодейна поява на светеца не стига, към нея трябва да се прибави и неговият жест на физическа сила.

Аналогичен случай срещаме в българското Житие на преподобния отец Гавриил Лесновски. Княз Михаил отива в палатите на разбунтувалия се Мавроган, за да го убие, подучен от светеца, който му се явил насън. „О, чудо, толкова войска и се уплаши. И внезапно отзад застана преподобният, хвана ръката на княза и прободе Мавроган."[48]

В Мъчение на великомъченик Георги гемиджията отказва на една вдовица да приеме мраморната колона, която тя иска да изпрати за строежа на църквата „Свети Георги". Тогава светията ѝ се явил насън и ѝ казал: „Ела, та ми помогни да я вдигна, аз ще я изпратя." Жената това и искаше, взеха я и я хвърлиха в морето."[49]

Много интересен случай срещаме във френското Житие на свети Никола[50]. Изображението на свети Никола не успява да опази дома на собственика евреин от обир, за което последният му нанася побой (на изображението). Това е често срещан мотив в агиографията[51]. Любопитното тук е, че след нанесения побой над образа на светията същият се явява на крадците, показва нараненото си тяло (!), цялото покрито със синини. И така побоят, нанесен върху изображението на светеца, се оказва с реални, осезателни последици за неговото тяло.

Амбивалентност при изграждане на образи, сюжетни единици и пр.

В тези примери става дума за двойствено, нехарактерно поведение на светец, бог, дявол и т. н.

Синтагматичната промяна във фактите-означаващи се състои в размяна на атрибути, което поражда нови аналогии и допълнително народно митологизиране.

Амбивалентността като способ за изграждане на образи и ситуации, присъщ на народната култура, е неведнъж изтъкван от литературната критика[52].

Поведението на свети Никола в цитираното по-горе френско житие в същия епизод буди недоумение. Светецът е прочут с това, че издържа всякакви нечувани и нечовешки мъчения, далеч по-тежки от един бой, гордо и стоически, докато тук свети Никола се оплаква на крадците. Друга интересна подробност, която също говори за отдалечаване от представата за високо безкористно поведение на християнски светец: появявайки се на крадците, свети Никола ги призовава да върнат краденото, но не защото това е лоша постъпка и в името на бога, а от чисто егоистични подбуди — защото е несправедливо той да страда заради тях.

Божията намеса в двете жития на Иван Рилски — народното и това на Евтимий — може да бъде амбивалентно изтълкувана. (Това показва по отношение на житието на Евтимий Търновски, че елемент от народната култура може да се промъкне в текста независимо от желанието на автора.) И в двете жития на пръв поглед божията намеса изглежда в пълно съответствие с канона — тя носи смърт на детето, но това е смърт—избавление от пагубните земни страсти. Малко преди това пак се говори за смърт — дяволът предупреждава бащата, че детето му ще бъде погубено от зверовете в гората. Тази смърт, излизаща от устата на дявола, е смърт-зло, така тя се възприема и от бащата, който тръгва да спасява детето си. Смъртта, която бог изпраща, е смърт-добро, смърт-спасение за детето и тя се възприема така и от светеца, и от бащата на детето, който се прибира спокойно в селото. На пръв поглед канонът е напълно спазен: смъртта, желана като спасение на душата от греховния земен живот, е клише в агиографията, а смъртта-зло, предсказана от

---

[47] Saint Nicolas. Цит. съч., с. 52.
[48] Народно житие на Гавриил Лесновски. — В: Иванова, К. Цит. съч., с. 175.
[49] Дамаскин Студит. Мучение и чудеса Георгия Победоносца...
[50] Saint Nicolas. Цит. съч., с. 52.
[51] Срв. Гуревич, А. Цит. съч., 91—92.
[52] Срв. Гуревич, А. Цит. съч., глава VI; Le Goff, J. Цит. съч., с. 231.

дялова, играе ролята на контраст. Това е християнското означаемо на този епизод.

Една подробност обаче позволява да се направи и друга интерпретация. Предсказанието на дявола се сбъдва, и то в същите обстоятелства, в които той го предрича: смъртта на детето е предизвикана от зверовете в гората — от змията. Наистина тя е изпратена от бога и оттук променя своя смисъл, но смущаващи са съвпадението на обстоятелствата и фактът, че в последна сметка дяволското предсказание се сбъдва, и то в същите подробности. Ако разгледаме ролите на бога и на дявола в повествователен план, ще видим, че те не са типични, а са по-скоро странни и като че ли разменени — по отношение на действието дяволът предсказва, предупреждава, а бог наказва, отмъщава за това, че му е отнето детето. Освен това божията ръка се явява в змийски образ, който със своя библейски вариант е свързан с дяволското превъплъщение. Според Библията змията води до погубване на душата, а тук — до нейното спасение. Налице е инверсия на библейската ситуация: в нея бог предупреждава, а дяволът прелъстява душата чрез змията. Тук дяволът предупреждава, а бог спечелва за себе си душата чрез змията. При тази интерпретация на епизода със змията използването на инверсирани атрибути създава амбивалентност, характерна за народната култура. Интересен е фактът, че в Житието на Иван Рилски от Димитър Кантакузин епизодът със змията изцяло е пропуснат. Високообразованият писател го заменя с обща фразеология: „И внезапно настава претворяване на злото чрез смъртта на отрока и най-вече — чрез преминаването от смърт към вечен живот."[53]

Във френското Житие на свети Етиен божията намеса също си присвоява аспекти на дяволско поведение. Една обидена майка прокълнава децата си. Божието отмъщение незабавно следва проклятието на майката и децата се разболяват неизлечимо[54]. Думи на проклятие изрича и свети Петър[55] в Житие на митрополит Петър, и свети Иларион, който удря и наказва със смърт неспазващите устава монаси[56]. Папа Леон умира крайно недостойно за един папа в тоалетната от дизентерия, изхвърляйки всичките си черва[57]. Тези нетипични прояви на бога и светите служители, които срещаме и в наблюдаваните жития, отразяват аспекти на средновековната гротеска, описана от Гуревич[58]. Светецът може да използва атрибути на дявола, като например огъня, за свои цели. В Мъчение на свети Димитър от гроба на светеца излиза огън, за да попречи на царските хора да вземат част от мощите му. В Житието на света Мария-Магдалена светицата се явява в съня на съпругата на езичника, за да потърси помощ, но не за хората, а за себе си и придружаващите я. Тъй като помощта се бави, на третия път тя се явява не в благ и ангелски образ, както е присъщо на една светица, а заплашително. От нея се излъчва не сияние, подобаващо на светица, а пламъци: „... тя трепереше и огънят на нейния гняв хвърляше такава светлина, като че ли цялата къща беше в пламъци."[59] Всичко в текста говори за видение с дяволски атрибути, а не за видение на светец.

Примерите показват, че за пълноправно и реално участие на народната култура в тази част на официалната литература можем да говорим само тогава, когато литературното ѝ вмешателство е в разрез с каноничността, т. е. когато тя коригира или внася свое разбиране в смисъла на християнските концепции за света и за човека.

Как можем да определим от идейна гледна точка отклонението от канона, каквото представлява присъствието на народната мисъл? Винаги ли е отрицание, не може ли да бъде допълване или своеобразно народно утвърждаване на християнския мироглед?

Според Гуревич гротесковите прояви на народна култура не се противопоставят на християнските норми, а са специфична форма на тяхното възприемане и дори

---

[53] Житие с малка похвала на Иван Рилски от Димитър Кантакузин. — В. Иванова, К. Цит. съч., с. 154.

[54] Saint Etienne. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., p. 80.

[55] Пространно житие на Митрополит Петър от Митрополит Киприан. — В: Иванова, К. Цит. съч., с. 116.

[56] Пространно житие на Иларион Мъгленски от Патриарх Евтимий. — В: Иванова, К. Цит. съч., с. 106.

[57] Saint Hilaire. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., p. 125.

[58] Гуревич, А. Цит. съч., глава VI.

[59] Sainte Marie-Magdeleine. Légende dorée. — In: Voragine, J. de. Цит. съч., p. 459.

утвърждаване[60]. С други думи, има случаи, при които народна култура (под формата на амбивалентно изградени образи) е несъмнено отклонение от канона, тъй като вкарва в текста народно виждане, и в същото време то не влиза в конфликт с църковната култура, тъй като се е превърнало в нейно традиционно, народно възприемане.

По отношение на тенденцията за материализиране народната култура като че ли застава редом с клерикалната. Материалистическият възглед, който се прокрадва зад нейните прояви, оспорва със самото си присъствие единствеността на християнския идеалистически мироглед, но не влиза в спор с него.

Не можем обаче да кажем същото по отношение на представите за светеца. Тук народните схващания влизат в конфликт с църковните норми.

Вижда се, че от допира на народното и християнското в тъканта на житийното произведение се ражда сложна и най-често еклектична сплав, в която нерядко е трудно да се разграничи едното от другото. Народната култура има сложен и различен по своето значение статут в религиозната творба, а оттук и поражда различни последици от идейно и художествено естество.

Това, което отразява житието, е един свят-образец, една метадействителност, изградена от християнския идеал. „Важен не опыт, а образ, и канон предписывает, конечно, не конкретность отображения реальной жизни (что непредписываемо), но характер воплощения идеи, „Эйдоса“ святости. Поэтому и становится допустима сама каноничность, предустановленность жития.“[61] Затова и означаемите на художествения език на житието са представи, части, аспекти от този свят на идеи, подчинени на християнския идеал. Пропускането на каноничността в този език води до нови означаеми, т. е. до пробив в християнския мироглед.

Така при първото отбелязано участие на народна култура (само на ниво образност и стилистика) църквата загребва от обективната действителност, за да отведе по-лесно читателя до своята метадействителност. При народното участие, което е отклонение от канона, народната култура прониква в този свят-образец.

Народните елементи от първия тип не взимат никакво участие в посланието, тяхната функция е само да го направят по-разбираемо за народа. Следователно тук народната мисъл играе, от една страна, ролята на резервоар за обогатяване на изразните възможности на парадигматично ниво, а, от друга — на адресат.

Активното участие на народната култура в семантиката на посланието означава действително присъствие на определени аспекти от народните възгледи. В този случай народът е не само адресат, но и адресант, наред с църквата.

От всичко казано дотук следва, че официалната литература в лицето на агиографията се оказва парадоксално преносител на две култури (макар и в различна степен) — на тази, която я е породила, но и на народната, която се промъква независимо от затворените врати на строгата каноничност.

В предговора към Житието на свети Ремигий на Хинкмар Рейнски[62] авторът говори за два структурни пласта в житието, което според Гуревич е валидно за житийния жанр въобще: един пласт, предназначен за образованите, и един, достъпен за неграмотните. Бихме добавили, че този втори пласт за простолюдието е бил разбиран от образованите, но има в някои текстове и един пласт, разбиран само от народа, който често не достигал до представителите на църковната култура. Както Жак Льогоф изтъква, често отхвърлянето на народната култура е продиктувано от нейното неразбиране от официалната прослойка[63]. Но въпреки това тя е пробивала своя път.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

[60] Гуревич, А. Цит. съч., с. 326.
[61] Берман, Б. И. Цит. съч., с. 168.
[62] Хинкмар Рейнски. Житие на св. Ремигий. Цит. по: Гуревич, А. Цит. съч., с. 50.
[63] Le Goff, J. Цит. съч., с. 232.

ТИПОЛОГИЯ НА КУЛТУРНИТЕ ПЛАСТОВЕ В БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ. ПРОДУКТИВНОСТ И ПЕРСПЕКТИВИ

Камен Михайлов

„Всяка национална литература се създава и развива на базата на етническа общност и *осмислено* културно наследство“[1] (к. а. — К. М.) — нека да тръгнем в разсъжденията си от тази достатъчно сбита и обобщаваща формулировка. Въпросът е какво следва да разбираме под „културно наследство“; как се е схващало тогава, как се осмисля днес. Фактът, че „редица литературни процеси започват във фолклора, а други, фолклорни, завършват в литературата“, подтикна някои автори да преразгледат „самата представа за органичност и континуитет в естетическото развитие“[2]. Други поеха същата посока, макар от различаващи се по отношение на изказаната позиции. На възгледа за прекъснатост в българския литературен процес категорично се противопоставиха редица трудове, някои от които изследваха конкретните начини за продължаване на традицията. Те всъщност развиха перспективното в идеите на Б. Цонев и Ив. Д. Шишманов, изтъкнали ролята на езика и сборниците със смесено съдържание за приемствеността. Макар и малко на брой, но се появиха липсващите „междинни звена“ в общата верига, схващани като комплекс от фактори: единство на някои стилови и композиционни похвати, патриотичен патос, тематична приемственост[3]. Обединяващото всички тези трудове е търсенето на приемствеността в посока на писмената традиция[4].

Б. Ничев издигна ролята и значението на устната традиция в една от проявите ѝ — фолклора. В тази посока би трябвало да се включи и официалната религиозна култура, послужила за основа на трансформационни процеси в народната култура. Трябва да се включат и всички нефолклорни явления на устната традиция, които, колкото и трудни за изследване поради твърде ограниченото количество съхранени паметници и данни, трябва да бъдат взети под внимание и изучени, за да се изгради адекватна културно-ценностна структура на интересуващия ни развой. Както отбелязват редица учени медиевисти (Х. Яус, А. Гуревич[5], А. Жолес), същността на проблема не е в оскъдните данни, а в методите на тяхното разкодиране, изследване, обяснение. Това още повече е необходимо поради силното въздействие от страна на художествено-естетическата система на устната традиция върху другите елементи в общия литературен процес. Тази система не е теоретично обоснована, а е

---

[1] Динеков, П. Литература и култура. С., 1981, с. 56.

[2] Ничев, Б. Увод в южнославянския реализъм. С., 1971, с. 139.

[3] Такива трудове са: Ангелов, Б. Ст. Съвременници на Паисий. Т. 1. С., 1963; Т. 2. С., 1964; Георгиев, Е. Българската литература в общоевропейското литературно развитие. С., 1972; Динеков, П. Литература и култура. С., 1981; Леков, Д. Литература, общество, култура. С., 1982; Петканова, Д. Дамаскините в българската литература. С., 1965.

[4] Изключение прави П. Динеков, който постави проблемите на устната традиция, разглеждайки такива явления като фолклора на средата, форми на популярната литература и пр., които се определят като „трета литература“, извън фолклора и „учената литература“.

[5] Вж. Гуревич, А. Я. Проблемы средневековой культуры. М., 1981, с. 13.

имплицитна, практически осъществена и действуваща тенденция. Необходимо е също така заради преодоляването на инерцията, създадена от един научен метод, довел до канонизирането на филологическия идеал в мисленето[6].

Отговорите на поставените въпроси трябва да започнат с преразглеждане на отношението между старата и новата литература. Освен „търсене на идейни контакти" и „преосмисляне на големите традиции на миналото"[7] съществува ли и пряка приемственост, макар и в определени конкретни направления? И още: как като актуализиране на художествено-естетическия опит на старата църковно-религиозна литература?

Многократно изтъквана е връзката между религиозната и фолклорната култура. Трябва да се отбележи, че взаимопроникването започва много рано — още с „онародняването" и включването на езически елементи в битието на християнството. Низовата християнска литература трябва да се схваща като отражение на този процес. Той започва с превръщането на езически празници в християнски чрез подмяна на честуваните патрони. В тази посока се развива голямо словотворчество, свързано с порицание на идолопоклонничеството, списъци на престъпните суеверия и езически обреди, проповеди срещу светотатствата. Проява на своеобразна контаминация са стигналите до нас фолклорни песни с религиозно-християнска тематика. Впоследствие процесът на християнска асимилация на народните обичаи добива обратна посока — контекстът на християнството се „онародява" чрез редица нови форми, наложени от живота на масите. Разрастването на култа към светиите през средновековието, непознат за ранното християнство[8], и противоцърковните му форми лъжепророчество и псевдомесианство намират отражение в небивалия разцвет на агиографското творчество, при това в България канонизираните светци чрез заслугите към вярата имат и ярко изявена културна и народностна роля (от Кирил и Методий до Георги и Никола Нови). Тенденцията особено се задълбочава, когато в сборниците със смесено съдържание и в литературата на българите католици (дори в печатаната под егидата на Propaganda Fide) намират място редица апокрифни текстове, както и елементи от народния живот и култура: гадания, магии, различни обреди, свързани с рождество, годеж, плодородие, смърт, традиционни празници, любовта като плътско чувство[9], отношене към лечението, яденето, пиенето, обреди, свързани с хода на времето, с неговата смяна (суша, дъжд). Тъй като всички тези елементи подробно се разработват във фолклора, имаме основание да отбележим явлението като взаимообвързване и наслагване на белези от двата обособени художествено-естетически пласта — църковно-религиозния и фолклорния.

Анализирайки западноевропейската средновековна култура, А. Я. Гуревич изтъква, че макар официалното поведение на хората да е християнско, терминът съвсем не е в състояние да изчерпи техния духовен живот, тъй като „вулгаризираният, а нерядко и изопачен народен католицизъм включвал мощен пласт вярвания, стереотипи на поведение, представи за света и начини на мислене, малко общи с това, на което свещениците учели своето паство"[10]. Този именно пласт А. Я. Гуревич определя като „магическо съзнание". Струва ми се, че с пълно основание наблюдението може да се отнесе и за България — страна не само достатъчно дълго

---

[6] „Филологическият идеал приравнява литературната традиция с написаното и отпечатано наследство и затова не е могъл да види съществуването на една некнижна продукция, непредназначена за възприемане чрез четене, а почти изключително чрез слушане" — изтъква Х. Яус в „Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur" (München, 1977).

[7] Динеков, П. Цит. съч., с. 16.

[8] Вж. по въпроса Гуревич, А. Я. Цит. съч., с. 128.

[9] Става дума за представяне на любовта чрез конкретно-телесни елементи на женската хубост. В тази посока древна основа е старозаветната „Песен на песните". Въпреки вчуствуване в чисто християнски абстрактен дух, разкодиран от духовните пастири, подобни текстове с конкретните си детайли са разколебавали еднопосочното значение на религиозната дума любов, разколебавали са традиционните образи, давани в описанията. От стилистично гледище интересно е, че възвишеното чувство към бога и ближния е изразявано посредством познатите любовни отношения между мъжа и жената.

[10] Гуревич, А. Я. Цит. съч., с. 154.

съпротивлявала се на християнската религия, но и страна с толкова много „бродници и самовили, лъжепророци и антихристи", както твърди Йосиф Брадати.

Това „магическо съзнание" не е застинало — то се развива, влиза в активно взаимодействие и съпротива с християнството, което е нов начин за възприемане на света. Монотеистичната християнска религия е съществена крачка към преминаване в нова, надредна по качество семиотична система. Докато магическото съзнание се основава на пряката връзка между реалия и божество (култ към дървета, камъни, извори), човекът е бил принуден да се съобразява със стотици табу, които поради елементарния семиотизъм са го следвали на всяка крачка в ежедневния му живот. Християнството раздалечава връзката между реалия и божество по два начина. Първо — що се отнася до бита, връзката бива премахната чрез борбата със суеверията; второ — повишава се „знаковият" характер на тази връзка посредством въвеждането на специални означения за божеството (икони, реликви, символи). Вниманието на обикновения човек се съсредоточава върху разбирането на знаците като абстрактни категории, а не като реалии от действителността. С други думи, християнството практически, а впоследствие и теоретически класифицира[11] и разделя знаците, с които си е служило човешкото общество. За широките народни маси чрез страха от наказания (например подлагани на епитимия били тези, които пишат името на врага си и го заравят, за да предизвикат смъртта му) религията утвърждава новата семантика на знаковата система — ново разбиране за връзките между употребяваните знаци, хората и действителния свят. Тук проличава семантичната сложност на знаковата система — църквата не преследвала за творчество и разпространение на песни, легенди, приказки, а единствено за самото извършване на обреда[12]. По такъв начин тя имала двойствено отношение към фолклора: прокарва се граница между думата (схващана като носител на „художествено" значение) и обреда (схващан като действие, пряко насочено срещу църквата). Следователно в християнския мироглед думата е възприемана като ирационално съществуваща наред с ирационалните ѝ семантични функции (да изразява божественото). Така църквата играе огромна роля (посредством религиозното възпитание и практическите забрани) за раздвояване на съзнанието и създаване на умонастройка, насочена към „художествено"-ирационално възприемане на факти и явления. В този процес на „охудожествяване" важна насока е развиването на стилистично-семантична система. Тя се осъществява чрез взаимодействието между религията и магията. Както посочва А. Я. Гуревич[13], религията е форма на очовечаване на действителността, докато магията е процес на оприродяване на човека. Като го поставя в системата на природните явления и предмети, магията принуждава човека да се чувствува част от цялото, причинно-следствено свързан с него. И двете са метафоризации, развитие на тропичното мислене и изразяване, специфична стилистика, която, макар и не частнолитературна, играе огромна роля за развитие на литературно-художественото мислене като част от общокултурното. Именно засрещането на тези два пласта посредством различните им прояви в религиозните и фолклорните текстове създава двусмислицата, разколебава еднозначното възприемане на творбата, което е в основата на художествеността на новото, възрожденското изкуство.

Отношението на християнството към думата не се изчерпва само с посочения семиотичен план. Както изтъква Д. Лихачов — в средните векове църквата е единствената институция, която разработва „рецептивна" естетика, има специална насоченост към публиката. По отношение на словото тя е пряк продължител на античната реторика. Целта е максимално въздействие (в християнско-нравствен план) върху възприемателя. Тя подготвя старателно мястото на въздействието — църковната сграда с всичките ѝ необичайни за бита елементи (архитектурни, живописни, приложно-изобразителни); тя разработва система от структурни, логически, граматически, интонационни и пр. правила, чийто резултат е твърде

---

[11] Свидетелство за наличие на елементарен семантизъм и теоретична борба срещу него са споровете с иконоборците, свързвали непосредствено иконното изображение с човешкото (греховно) лице. Вж. напр. Йоан Дамаскин. Три защитни слова против отхвърлящите светите икони. — В: Паметници на световната естетическа мисъл. Т. 1. С., 1966, 318—319.

[12] Гуревич, А. Я. Цит. съч., с. 162.

[13] Пак там, с. 163.

съществен: думата не просто се предава-приема в акта на общуването, а се *представя* и *разиграва*. Църквата литературизира простите комуникативни системи, употребявани ежедневно в бита. На основата на разговора се изграждат диалогичните по същност беседа, проповед, тълкуване (коментар на случилото се), структурата въпрос — отговор.

Разбира се, всички тези жанрове християнството използува наготово от разработените антични реторични образци.

На ново равнище е поставено съзнанието, целящо структурна организация на всички произведения на изкуството и в частност на словесните творби, поради философско-естетическата основа на религиозното творчество. В тази връзка заслужава да се отбележат Ареопагитиките[14], широко разпространени не само в източното православие, но и на Запад, в които божествената красота се представя за източник на всяка друга красота и оттук канонизираното изискване за съвършена форма на творенията: „също както формата представлява доброкачественост (bonitas) на всяко нещо в степента, в която тя представлява съвършенството, съставящо предмета на желанието на усъвършенстването, също така същата форма представлява и красотата (pulchritudo) на всяко нещо в степента, в която тя благодарение на своето формално благородство се уподобява според думите на Дионисий на светлината..."[15] В духа на т. нар. светлинна метафизика прекрасното (speciosum) етимологически се извежда от species (вид, форма), а безобразното се нарича *безформено*.

Що се отнася до популярността и влиянието, което публичното говорене е оказвало на индивидуалното и общественото съзнание (като усвояване на определен художествено-естетически опит), достатъчно е да припомним библейските примери за обръщане в правата вяра на езичниците след речта на апостола. В случая интерес представлява нарушаването по официално-религиозен път на основни нравствени норми на християнството, като анонимността и скромността. Патриарх Фотий в „Амфилохий" дава забележителни практически съвети на апостолите за разговорност, естественост, отбягване от „дълбокоучеността" и дори за усмивка[16].

Подобни предписания към проповедниците на вярата са ценен документ за характера на диалогичност на религиозната книжовна и устна традиция. Непосредственото обръщение към събеседника в почти всички жанрове на средновековната литература, при това не само в „ниските", но и във „високите", страстната защита на позицията, осъществявана по всички правила на еристиката, пряко кореспондират с последвалото развитие във възрожденската епоха. Именно тази особеност, схваната неправилно като публицистичност, послужи като основа на тезата за литературните моноформи през Българското възраждане. Всъщност основните й функции са насочени към фактическо утвърждаване на структурата на устния комуникативен акт, при който събеседникът е реален, целта и посоката на разгръщане — предварително известни и конвенционални. Що се отнася до писмения тип общуване, за протичането му е необходимо симулативното възпроизвеждане на устната комуникативна ситуация с писмено посочване (или насочване) границите и целите й, разгръщането на експликацията, изграждане на понятие за мислим възприемател.

Основната насоченост на християнската естетика е към получаване на емоционално и рационално удоволствие от *познатото* в противоположност на съвременното разбиране. Философската му основа е строгото спазване местата на всички елементи в системата на мировъзприятието[17]. Прякото следствие на принципа е приоритетното изграждане на творбите посредством клишета и формули. Въвежданата нова информация се представя чрез познати вече образи и ситуации: определения от типа „нов Мойсей", „нов пророк", „Юдово предателство"; семантични ядра като „незаходима светлина", „боговдъхновен дух", „път на доброто" и пр. Тези особености наподобяват фолклорната традиция и заедно

---

[14] Приписвани през средните векове на Дионисий Ареопагит, после на Псевдо-Дионисий Ареопагит, а в последно време на Петър Ивер.

[15] Цитатът е от последователя на Дионисий Ареопагит Улрих Страсбургски (Сборник на благото, книга II, трактат III. — В: Паметници на световната естетическа мисъл, с. 273).

[16] Вж. Паметници на световната естетическа мисъл, с. 321.

[17] Тази тенденция стига до наши дни, изявена в „психологията на повторното преживяване".

изграждат съвместен културен контекст. Х. Яус изтъква, че средновековният текст няма характер на самостоятелно и отделно произведение, а на текстов вариант на позната вече схема[18]. Това значи предимство на конвенционалното пред свободата на израза, осъществявана чрез утвърден код на символично възприемане и алегоричност на представяното. Тази разработена и изградена стилистика (като метод, не като семантична структура) достига до новата литература: нека припомним само свързаната употреба и възприемане на двучлена „светлина — мрак", равен на „свобода — робство" през целия период на Възраждането (Чинтулов, Раковски, Славейков, Каравелов).

Съществен принос в художествено-естетическата система, направен от старата литература, е анализът на текста. Явлението е особено типично за контекста на християнската култура и съдържа специфични черти в сравнение с анализа в устното народно творчество. Преди всичко във фолклора той е имплицитен, подлежи на разкодиране и е пряко свързан със ситуацията, с действието. Това е анализ-гатанка, който днес изключително трудно може да се възпроизведе, бидейки обусловен от образа на мировия модел в съзнанието, което се стреми да предложи престижни репрезентативни формули по отношение на самия миров модел. Както стана дума — в това съзнание значителен пласт представлява магическото възприемане на причинно-следствените връзки.

Прякото знаково съответствие между означаемо и реалия предизвиква снемане в съзнанието на възприемащия на разликата между дума и действие. Описаните признаци представят неограничен по начини на осъществяване комуникативен процес. Нека си припомним прословутия пример за разговор, когато пратениците сложили в краката на царя мишка, птица, риба и стрела[19]. Важен е механизмът на общуването, в което: а) действието заменя думата; б) думата (информацията) се разиграва; в) значението подлежи на разкодиране. Нека съпоставим произволно избрана народна песен:

На брег стои Киро добър юнак,
на рамо му пиле соколево,
пърсти кърши, та го месо рани,
сълзи рони, та го вода пои.
Отговаря пиле соколево...[20],

или

Разболя ми се млад Стоян
навръх на Стара планина,
никаква рода при него,
завили му се два орла.
Стоян на орли думаше...[21]

И в двата случая разговорът започва с *действие*. В първия от тях то предизвиква словесно продължение (*отговаря* пиле соколево); във втория — последвалата реплика е отново действие (*завили* му се два орла) и чак след това се преминава към слово. Тези особености възпроизвеждат равностойността на вербални и невербални средства в единния комуникативен акт през Възраждането. При това и двата израза, въвеждащи диалога, носят дълбоко художествени внушения в структурата на песните, което всъщност не липсва и в посланическите знаци. Тази особеност на народната култура е в дълбока, генетична връзка с ролята и значението на паралингвистиката в комуникативния акт от подобен тип[22]. В противовес

---

[18] Jauß, H. R. Op. cit., p. 16.

[19] Тълкуването било: „Ако не се скриете като мишки в земята, като птици в небето и като риби във водата, ще ви убием!"

[20] Собствен запис от с. Церово, Пазарджишко, на Надежда Трифонова Чолова, 71-годишна, основно образование.

[21] Стоин, В. Народни песни от Средна Северна България. С., 1931, с. 270.

[22] Що се отнася до типа комуникация, влиянието му е толкова силно, че преминава като модел и в християнската култура, за което може да се съди от честата библейска формула „и като говореше, рече". Противопоставянето на говоренето (общуването) със словото показва, че изразяването посредством думи е само един от възможните начини на разговор.

християнството развива анализа на текст, като продължава тенденцията на експликация чрез вещното. Но докато в народната култура тази експликация има изобразителна функция, в старата литература функцията е изразителна (изразява чрез пример абстрактната идея). Разсъждението става основа на средновековната християнска литература — то е структурообединяващ център в почти всички нейни жанрове, присъщо е на „високата" и на „ниската" религиозна литература: трактата, поучението, проповедта, тълкуването, беседата, притчата. Разбира се, разсъждението цели утвърждаване на християнски морал, има нормативен характер и дидактичен израз. Същото, но в измеренията на гражданско-социалния кодекс важи за баснята, която се развива успоредно с религиозната тенденция[23]. Дидактичното, от друга страна, е изява на поетическото, но вече като чист израз. Чудно ли е, че това именно е контекстът, в който се появяват дидактичните училищни стихове?

Разсъждението има и друг принос — освен анализ на текста това е и анализ на човешкото поведение посредством откриване мястото на индивида сред останалите хора. Тази линия е индивидуалистична. Нейното начало се корени в изповедта. Тя поставя ударение върху преценката на изминатия път, на извършеното (действието) и неизвършеното (греха чрез помисъл) и което е особено важно — не просто преценка, а *самопреценка*. Развива се парадигма на психологичното, което е съвсем непознато в тогавашната действителност. Някои изследователи свързват процеса и с психологизирането в самия канон, документиран в конкретни апокалиптични текстове: преход от колективния съд над душата в деня на Второто пришествие към индивидуален съд в деня на смъртта на човека.

Представяната картина няма да бъде вярна без подхода към интересуващите ни процеси от гледна точка на фолклора — безспорно най-обособеното направление на народната култура. В общоевропейски контекст автори като В. Я. Проп, М. Бахтин, О. Фрейденберг, М. Пери, А. Жолес и др. потърсиха корените на литературните явления в народния опит, в световъзприемането и отражението на действителността посредством активното участие на фолклорната култура. Подобни са общите теоретични изводи и у нас — „използването на фолклора като художествен модел"[24] при формирането на новите балкански литератури или разгърнатата тенденция от Б. Ничев[25], чрез която фолклорът възстановява единството на българския художествено-естетически развой.

В посочения аспект един от съществените проблеми е съзнателното отношение на твореца, който едновременно е и възприемател, към жанровите схеми. Въпросът е част от общата теза за художествено-жанрова кодификация във фолклора и оттук следва връзката между фолклорния обществено утвърден код с кода на художествената литература. За разглеждането му е необходимо изясняването на категорията ситуационност, която е в пряка връзка с признака жанровост.

Исторически ситуационността е свързана с обредността: изпълнение на определени, различно структурно организирани текстове в дадени ситуации — молитви, баяния, тъжачки, залъгалки, коледуване, лазаруване, сватбени песни и пр. При това съществено е, че ситуационността не е само практически, но и теоретично осмислена — тясната връзка между нея и фолклорния текст намира израз в разпоредбата на материала в различните сборници с народно творчество, като се започне с Миладиновия, та до ръкописния на Е. Каранов. Традицията продължава и в наши дни. Тази разпоредба се основава именно върху ситуацията, в която се изпълняват творбите. Трябва изрично да се отбележи, че ситуационността обвързва определен тематико-сюжетен момент. С други думи — определена тематична наличност плюс организация на материала имат пряка връзка с жанровостта.

Известно е например, че жътварските песни съдържат в себе си мотива за незачитането на майчиното право (продажба на майката или лишаването ѝ от дял при делба); трапезните — юнашките подвизи, състезанието в най-общ вид и т. н. Тази изборност — при какъв случай какво да се прави (приказва, пее), която има връзка с обичаите на народа — седенки, сборове и пр., а не само с езическата и след това с християнската обредност, изгражда и налага определен структурообразуващ модел

---

[23] Разгърнати наблюдения върху разсъждението и мястото му във възрожденската култура прави Г. Гачев в „Ускореното развитие на културата" (С., 1979, 74—86).

[24] Динеков, П. Цит. съч., с. 193.

[25] Има се предвид трудът „Увод в южнославянския реализъм" на Б. Ничев.

въз основа на необходимостта от повторение, в чиято пък основа лежи тематичният център, схематизиран в някои случаи до фолклорната формула, до мотива. Ситуационната изборност определя освен комуникативната цел (какво трябва да се каже при даден случай) и начина на изразяване[26]. С други думи — изправени сме пред съзнателен избор и съподчиняване на елементи от различни равнища в процеса на създаване и възприемане на фолклора. При това резултатът не буди съмнение в художествено-естетическо отношение за редица фолклорни жанрове[27].

В представената система на обредност (ситуационност) фолклорните текстове показват и друга типологична връзка с новата литература. В науката тя е известна като проблем за самостойността. Съществуването на устното народно творчество чрез вариантите и възприемането му чрез тях изгражда определен модел, подобен на литературния. Отделната епическа песен (например юнашката) осъществява комуникативен акт, поражда художествено-естетическо мислене посредством начина на изображение и жанровия модел, не на последно място — цели „извънлитературно действие“[28]. Проблемът за вариантното възприемане на фолклора поставя отделната творба в широка система, обвързвайки я с макроконтекста на вариантите. А това не са просто варианти на една песен, но и варианти на една тема, на един мотив, на един сюжетен гръбнак. Пък защо да не заключим, че в определена част от текстове това са и варианти на една жанрова схема! Така сюжетната вариантност на фолклора има типологическо сходство с художествената литература: сравни с парадигмите на такива мотиви като Прометей, Фауст, Едип. При това връзката в литературните текстове е по-непосредствена въпреки хронологичната им отдаленост, тъй като характерът им е сходен — всички те са създадени като варианти на един мотив. Докато във фолклорните варианти „могат да се открият различни пластове“, понеже той обединява не само „различни епохи и различни идейни и художествени влияния“, но и „засилва белезите на единство в развитието на културата“[29]. Може да се каже, че самият фолклор се превръща в сюжетен гръбнак на художествената литература — бретански цикъл, Райнер лисицата, Фауст, Гаргантюа и Пантагрюел и т. н., а у нас — мотивите за вграждането, за мъртвия брат, за осъществената следсмъртна любов и пр. Не може обаче да се пренебрегва фактът, че много варианти във фолклора са вторично получени чрез подмяна на героите, наслагване на мотивите и т. н. Вариантното възприемане е характерно за художествената литература в толкова голяма степен, че някои автори градят върху това своята „рецептивна“ поетика[30]. Наистина у тях проблемът е изложен като йерархична структура на контекста и по този начин вариантът е частен случай в подобна структура. Такова схващане все повече се осъществява в практическите критически разбори, например при изследването на типологичната двойка господар — слуга, която е мотивен гръбнак на произведения като „Дон Кихот“, „Гаргантюа и Пантагрюел“, „Фауст“, „Дон Жуан“, „Посмъртните записки на клуба Пикуик“, „Приключенията на храбрия войник Швейк“, „Дванадесетте стола“ и пр. От съвременна гледна точка вариантността на литературната творба, както доказаха работите на редица изследвачи, не трябва да се търси единствено в посока на темата, сюжета и пр., но и на по-абстрактни равнища — например жанрова структура, схващана чрез някои характеристики на литературния текст като полифоничност, монологичност, езиково-речеви структури и др.[31]

---

[26] В случая разглеждам като разгърнат начин на изразяване допълнителната експликация на тематичния елемент: образ, мотив, временно-пространствени единици и т. н.

[27] „Народната песен смело използува възможностите на художествената условност и не само смело, но и дълбоко своеобразно, защото кръстосва крайно неправдоподобното с крайно правдоподобното, познатото, битовото“ — пише Н. Георгиев в „Българската народна песен“ (С., 1976, с. 320).

[28] Повдига националното чувство, става образец за поведение, защищава определени гражданско-нравствени категории, напр. достойно държане пред поробителя дори и при смъртно наказание. Утвърждава се типът: „ризата да ми се белее, перчемът да ми се ветрей“, който е нов идеен момент в контекста на тогавашното житейско съзнание.

[29] Динеков, П. Цит. съч., с. 22.

[30] Вж. напр.: Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976; Эткинд, Э. Разгавор о стихах. М., 1970.

[31] Според Цв. Тодоров (Поэтика. — В: Структурализм „за“ и „против“. М., 1973, с. 41) всяко произведение е само една от възможните реализации на някаква по-абстрактна структура, в чиято основа лежи начинът на изказване.

Ако се отчетат всички аспекти на взаимните връзки, трябва да се посочи, че фолклорът през Българското възраждане осъществява, макар и своеобразно, и литературна комуникация: задоволява нуждите от литературно-художествено възприемане; задоволява нуждите от творческо пресъздаване на действителността; поддържа и развива у възприемателя художествено-естетически понятия и отношения към заобикалящия го свят. Само благодарение на него като културно-„литературен“ пласт, едновременно съществуващ с този на новата възрожденска литература, стават възможни пулсациите и последвалите процеси на трансформация в посока от свободната импровизация към предварителната и окончателната обмисленост. От канона на вариантите в българската литература се върви към канона на окончателния и „единствен“ (невариантен) по характер текст. Този факт води след себе си коренна промяна в поетиките на видовете литература. От поетиката на формулата, на която разчита импровизаторът, от поетиката на клишето (като среден структурен елемент), от спазване на традицията[32] се преминава към новата възрожденска поетика, в която своеобразно контаминират линейният фолклорен и кръговият литературен тип изграждане. Преминава се към изграждане на нов литературен контекст с нови клиширани формули за представяне пред възприемателя на литературнозначимите ситуации и герои.

[32] Напр. употребата на стилистичните средства не заради усложняване на семантичната структура, а заради причисляването на творбата към определен тип творчество и жанров модел. Така М. Пери(Parry, M. The Making of Homeric Verse. Oxford, 1971) установява структурна еднаквост между сръбските епически песни и поемите на Омир, подвеждайки и едните, и другите под общия род на „устната народна литература“.

ЧОВЕКЪТ И ИЗКУСТВОТО У КУПРИН И ТОЛСТОЙ

(РАЗКАЗИТЕ „ГАМБРИНУС“ И „ЛЮЦЕРН“)

Емилия Алексиева

Темата за ролята на изкуството в живота на човека винаги е вълнувала руските писатели и едновременно с това е служила за мярка на тяхната социална активност. В този смисъл отношението човек — изкуство прераства в човек — изкуство — общество.

Проблемът, който ни интересува, е намерил своята художествена реализация и в творчеството на Лев Толстой и Александър Куприн. Двамата са съвременници, неравностойни като литературни величини, намиращи се в позицията на учител и ученик. Всъщност една подобна съпоставка предполага не само откриване на традицията, но и творческото ѝ усвояване, т. е. проследяване на всичко онова, което обединява писателите, без да се пренебрегва тяхната индивидуалност.

Куприн не се е познавал лично с Лев Толстой. Той обаче е следял много внимателно творческото му развитие и е давал оценки за неговите произведения. Големият авторитет на Лев Толстой е може би една от причините, поради която Куприн се е отнасял към него със страхопочитание, не се е решавал да го посети в Ясна поляна независимо от поканите за гостуване. В кабинета му е стоял портрет на Толстой, подарен на Куприн чрез Сергеенко, с поздрав и съвет: „Пишете посвоему.“ В разговор за съвременните писатели Толстой казва на В. Г. Чертков: „Куприн е истински художник, огромен талант. Повдига въпроси на живота по-дълбоки, отколкото неговите събратя — Андреев, Арцибашев и останалите.“[1] В лицето на Куприн Лев Толстой открива един великолепен познавач на действителността, човек с богат житейски опит. През януари 1902 г. Чехов съобщава на Куприн, че Толстой е прочел неговия разказ „В цирка“ и той много му е харесал. В своите спомени Л. С. Врангел отбелязва: „Хората, които познаваха отблизо Толстой и Куприн, намираха нещо много общо в самия характер на тяхното възприемане на света: те и двамата бяха надарени с особен усет за живота.“[2] Съвременниците на Куприн подчертават, че е изпитвал „нежна любов към Лев Толстой“. А от своя страна той често и с желание е четял произведенията на Куприн, с въодушевление е говорил за техния автор. От ранните работи на своя „ученик“ Толстой е отделял „Нощна смяна“, „Allez!“, „Самота“ и др., а от по-късните — „В казармата“, „Спокойни старини“, „Гамбринус“, „Дуел“. Всъщност високите оценки на Лев Толстой са се отнасяли не само до проблематиката на произведенията, но и до техния език и стил. Така например „Allez!“ е наречен „прелестен разказ“, отбелязва се, че в „Нощна смяна“ „езикът и общият тон са много добри“, а „Вечерен гост“ „напомня Мопасан с тънкото предаване на тайнственото“[3]. Въобще, обобщавайки впечатленията си,

---

[1] Толстой, Л. Н. Размисли. С., 1974.

[2] Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. М., 1978, с. 589.

[3] Вж. Корецкая, И. В. Куприн и Лев Толстой. — В: К. Н. Батюшков, Ф. Д. Батюшков, А. И. Куприн. Вологда, 1968 (Материалы Всероссийской научной конференции в Устюжине о жизни и творчестве Батюшковых и А. Куприна — 28—29. IX. 1966 года).

той отбелязва, че Куприн „пише на прекрасен език и много образно. Не би пропуснал нищо, което би направило впечатление на читателя." Би било погрешно по-млад съвременник. Напротив, той е имал резерви по отношение на доста негови произведения. Като пример могат да се посочат разказите „Конекрадци", където селският свят е враждебен към свободолюбивия герой; за „Олеся" той не дава оценка; отзивът му за „Демир Кая" е отрицателен и т. н. Ние нямаме възможност да се спираме по-подробно на този въпрос, а и той излиза извън рамките на темата. Може да се добави, че отрицателните оценки, които Толстой дава за творбите на Куприн, са най-пряко свързани със съществени различия в мирогледа на двамата писатели, в отношението им към света и към мястото на човека в него. Както отбелязва Корецка в цитираната вече статия: „За разлика от Г. Успенски и Лесков, Гаршин и Бунин Куприн остава недокоснат от нравствено-философското учение на Толстой" (с. 53). Ако темата за „естествения" човек у Куприн води своето начало от повестта „Казаци" и присъствува осезателно в произведения като „Юнкери", „Анатема" и в „Олеся", то той не приема Толстоевата апология на патриархалното село, отхвърля идеализацията му. И двамата творци се обявяват против цивилизацията и нейните „завоевания", които водят до обедняване на хората, а хуманизмът им защитава човека от всичко, което унижава неговото достойнство. Куприн не приема идеалистическото разбиране за света и смята, че религията е измислица. Изцяло е против теорията на Толстой за „непротивене на злото с насилие". Що се отнася до социалните слоеве, които изобразяват в творчеството си, може да се отбележи следното. И двамата писатели търсят героите си сред народа — това е общото помежду им, но Толстой спира вниманието си и на аристокрацията, на „висшия" свят, докато Куприн само по изключение насочва перото си към него. В този смисъл той е по-близо до Чехов и е по-демократичен. Индивидуалистичната философия на Назански — герой от „Дуел" на Куприн, е чужда на Лев Толстой. Това е една от причините за двойствената оценка на великия писател за повестта. Не може да се каже, че Толстой не пише за еснафството и не търси неговите пагубни последствия в живота на човека, но не в степента, в която се открива в творчеството на Куприн. Толстой и Куприн се доближават не само в проблематиката, но и в психологизма си. „Диалектиката на душата", търсенето на промените в човешката психика, вътрешните монолози на героите са много добре усвоени от Куприн.

Когато говорим за творческата близост на писатели като Лев Толстой и Александър Куприн, е необходимо да имаме предвид, че Куприн започва да твори по време, когато социалните противоречия в Русия са много изострени, откъдето идва и повишената критичност в произведенията му. Освен това, докато Толстой напълно отрича града, а буржоазните нрави определя като ненормални, Куприн е подчертано „градски" писател. Куприн наследява много неща от Толстоевия маниер на писане, но се стреми да изгради свой индивидуален почерк. Така можем да си обясним и онази доминираща роля на сюжета, онази динамичност и острота на ситуациите, които създават неповторимата Купринова атмосфера.

Вече изяснихме отношението на Толстой към Куприн, но ще подчертаем, че и неговият талантлив ученик оставя в руската литература няколко статии, изпълнени с дълбоко познаване на художника и човека Лев Толстой. И нещо, което се среща изключително рядко: създава художествена творба, в която Толстой присъствува с една от най-хубавите си повести — „Казаци". Присъствува незримо, с мощта на своя талант, за да разкрепости човешкото съзнание, силата на духа, за да вдъхнови един обикновен свещеник за подвиг. Е. Каранфилов пише по повод разказа на Куприн „Анатема": „Хвалили са го силни творци със стихове и песни, със светлина и бои, с музика и длето. Но възхвалата на тоя дякон е по-друга. Един човек е пожертвувал своето минало и своето бъдеще, разбунтувал се е, извършил е подвиг благодарение силата на художника Толстой. Няма по-хубава възхвала от тази."[4]

Отбелязването на общото и различното в мирогледа на двамата големи руски писатели, допирните точки в проблематиката на творчеството им и повишеното внимание, което са проявявали един към друг, са онези фактори — необходима

[4] Каранфилов, Е. Куприн и Толстой в разказа „Анатема". — Лит. мисъл, 1963, № 6, с. 97.

основа, върху която може да се изгради съпоставката на разказите „Гамбринус“ и „Люцерн“ и да израсне голямата тема за човека и изкуството.

Е. Бабаев подчертава: „Мислите на Толстой за изкуството са били оригинални, както и самото му изкуство. Много неща той е решавал поновому.“[5] Критиците единодушно определят естетиката на Толстой (и по неговите собствени думи) като „тенденциозна теория за изкуството“, противоположна на идеята за чистото изкуство. Може да се добави, че във Франция изкуството на Толстой се е възприемало като отрицание на натурализма[6]. Толстой отрича декадентството. В тези точки трябва да се търси и общото в естетиката на двамата писатели, но с една уговорка. Става въпрос за присъствието на елементи на натурализъм в романа „Яма“ на Куприн (това произведение е било подложено на критика от страна на Толстой заради психологическия фалш на някои сцени, за излишния натурализъм и неопределената авторова позиция), както и в разказа „Морска болест“ — отрицателно оценен от Горки. Необходимо е да се отбележи, че тези примери са изключение от демократичното, хуманно и здраво свързано с живота творчество на Куприн.

Ние няма да се спираме върху теоретичните разбирания, ако можем да се изразим така, за изкуството и на Толстой, и на Куприн. Все пак трябва да кажем, че докато Лев Толстой ни оставя своите мисли за изкуството и написва трактата „Що е изкуство“, Куприн открито заявява, че не обича да дава рецепти. Въпреки това и той написва своите „десет заповеди към писателя реалист“. Според Толстой доброто и злото са само материали, от които израства красотата. Но красотата той е смятал за нещо относително, неподдаващо се на определение. В основата на разбиранията му за изкуството е идеята за добротата, за нравствения идеал и „религиозното съзнание“. Бабаев обяснява: „Толстой не просто отхвърля понятието прекрасно, а разменя местата на всички основни понятия. На първо място се издига доброто, след него идва истината. Що се отнася до красотата, тя се оказва на последно място като нещо недостатъчно определено.“[7] Разбирането на Толстой за изкуството е противоречиво, както и творчеството му като цяло. Той търси нравственото начало в красивото, т. е. неговата естетика има своята дълбока етична основа. Онова, което е негативно в разбирането му, е търсенето на религиозното, на „Всемирния Дух“ като изход от противоречията в действителността.

Както посочихме вече, Куприн не приема идеалистическото разбиране за света, отрича мистиката и религията, макар че вярва и в случайността, и в загадките на битието. Той възприема словесното изкуство като едно от най-трудните; както посочва О. Михайлов, творчество, в което са вложени много сили, нерви, страст и упорита работа над всяка дума. Големият руски писател съветва младите литератори:

„1) Ако искаш да изобразиш нещо, първо си го представи съвсем ясно...

2) При описанията помни, че т. нар. „природни картини“ в разказа са видени от действуващото лице: дете, старец, войник, обущар. И всеки от тях ги вижда по-своему...

3) Премахни шаблонните изрази... Винаги рисувай, а не води полицейски протокол...

4) Ярките сравнения трябва да бъдат точни... Нищо излишно.

5) Предавайки чуждата реч, схващай характерното в нея...

6) Не се страхувай от старите сюжети, но подхождай към тях съвършено поновому, неочаквано. Показвай хората и предметите посвоему, ти си писател...

7) Никога не изказвай в разказа намеренията си в самото начало...

8) Обмисляй материала: какво ще покажеш отначало и какво по-късно...

9) Знай какво собствено искаш да кажеш, какво обичаш и какво ненавиждаш...

10) Работи!...“[8]

---

[5] Бабаев, Э. Г. Толстой об искусстве. Тула, 1966, с. 5.

[6] Пак там.

[7] Бабаев, Э. Г. Эстетический эксперимент Толстого. — Вопросы литературы, 1978, № 8, с. 62.

[8] Цит. по: Михайлов, О. Куприн. М., 1981, 158—160.

Това е най-важното, най-съществено от своеобразния „творчески кодекс“ на Куприн. В никакъв случай той няма характер на стройна естетическа програма, на теоретична основа, върху която се гради творчеството. По-скоро може да се определи като резултат от натрупан голям житейски и писателски опит. Все пак става ясно как един творец реалист като Куприн създава своите произведения и кое според него има стойност и в изкуството, и в живота. Едновременно с това се изяснява и разликата в това отношение между него и Лев Толстой. Творчеството на Куприн не си поставя за задача да разгадава „сложните въпроси на битието“, нито пък писателят търси философското разрешение на всеки проблем. Затова, ако можем така да се изразим, естетиката на Куприн има по-скоро *практически характер*. А за Толстой може да се каже: „Той е мъдрец и моралист, търсещ цял живот истината за живота и за хората, истината за изкуството и за смисъла на човешкото съществование.“[9]

Каквато и да е естетическата програма на един писател, тя придобива смисъл и съдържание само когато се въплъти в художествени образи и идеи. Всъщност и задачата на тази статия е да открие потвърждение на естетическите принципи в разказа „Гамбринус“ на А. И. Куприн и „Люцерн“ на Л. Н. Толстой.

Първото нещо, което има съществено значение за намиране на ключ към интересуващия ни проблем, е въпросът за връзката на литературните произведения с живота. Най-важното в случая не е наличието на прототипове от действителността, а реалистичността на ситуацията. И Толстой, и Куприн не измислят нищо. Това е една от причините, поради която читателят вярва и съпреживява описаното.

Разказът на Толстой „Люцерн“ е написан под въздействието на впечатленията от пътуването му до Швейцария. След като посещава редица градове във Франция и Италия, той пристига в курортния град Люцерн и отсяда в хотел „Швейцерхоф“. Ето как писателят описва преживяното от него: „...През нощта времето беше мрачно — луната от време на време се показва иззад облаците, чуват се няколко прекрасни гласове, две камбанарии на широката улица, един мъничък човек пее тиролски песни на китара, и то отлично. Аз му дадох пари и го поканих да пее пред „Швейцерхоф“ — нищо; той си тръгна срамежливо, като бърбореше нещо, тълпата, смеейки се, го последва. А преди това и на балкона се трупаха и мълчаха. Аз го настигнах, поканих го в „Швейцерхоф“ да пием. Заведоха ни в друг салон. Артистът е прост човек, но трогателен. Ние пихме, лакеят се засмя и портиерът седна. Това ме възмути — наругах ги и ужасно се развълнувах.“[10] Позволихме си този по-дълъг цитат, защото е много важен за навлизане в идеята, в общото настроение на разказа. Той е показателен и в друго отношение. От частния случай, от лично преживяното се ражда обобщението, патосът на произведението. „Люцерн“ е разказ, насочен срещу антихуманната същност на буржоазната държава, на западната цивилизация. Според Толстой тя унищожава непосредствеността в човешката натура, а това е източникът на любовта към изкуството. Втората причина за отричането на цивилизацията в класовото общество е във фалшивото познание за живота, което тя дава на човека. Оттук идва и осъждането на човешкия разум, на който се противопоставя вярата. Б. Бурсов отбелязва, че „основният проблем в разказа „Люцерн“ е изкуство — общество“, и уточнява, че е насочен „срещу връзката между изкуството и политиката“[11]. Писателят отстоява правото на съществуване на онова изкуство, което със своята сила би обединило хората. Всъщност от идеята за равенство между хората писателят достига до друга идея — за „Вечния Дух“, сама по себе си свързана най-тясно и произтичаща от „толстовщината“. По този повод Ленин пише следното: „...Песимизмът, непротивенето, апелът към „Духа“ е идеология, която неизбежно се появява в такава епоха, когато целият стар строй „се е преобърнал“ и когато масата, възпитана в този стар строй, всмукала с майчиното мляко принципите, привичките, традициите, вярванията на този строй,

---

[9] Цветков, И. Мислите и афоризмите на Толстой. — В: Лев Толстой. Размисли, с. 5.
[10] Цит. по: Толстой, Л. Н. Събр. съч. в 14 т. Т. 3. С., 1956, с. 511.
[11] Бурсов, Б. Лев Толстой. Идейные искания и творческий метод. 1847—1862. М., 1960, с. 272.

не вижда и не може да види какъв е „установяващият се“ нов строй...“[12] Всъщност ограниченията в мирогледа на писателя се отразяват в творчеството му, включително и в разбирането за изкуството. Както отбелязва Е. Маймин, в разказа „Люцерн“ е отразено отношението на Толстой към историята: „въпросът за това, как живее човекът, добре ли му е, не го ли обиждат — това е за Толстой истински исторически въпрос. Това не е външен, не е повърхностен въпрос..., а...вътрешен въпрос на историята.“[13] „Люцерн“ е произведение с много голяма вместимост, т.е. проблемите в него са сложни и разнообразни. От друга страна, Толстой защитава „прекрасното и в природата, и в изкуството... Пътят за спасение на красотата в света и на красотата на изкуството писателят вижда в проповедта за връщане към инстинктивните, първобитни, блажени потребности на човека. И това е била естетическата утопия на автора на „Люцерн“[14]. Именно по този начин би могло да се изясни съдържанието на ранното произведение на Толстой.

Вече отбелязахме, че и Куприн е написал разказа „Гамбринус“ под непосредствените си впечатления от живота. К. Паустовски си спомня, че „през 1921 г. в одеските вестници се появява съобщение за смъртта на никому неизвестния Арон Холдщайн. В годините на революцията, глада и веселието никой не би обърнал внимание на това обявление, ако отдолу, под фамилията Холдщайн, не е било написано в скоби „Сашка Музиканта от „Гамбринус“[15]. Писателят разказва за погребението на музиканта, за скръбта на обикновените хора от народа. Старият репортер Ловенгард припомня, че той е завел Куприн в „Гамбринус“, запознал го е с посетителите на кръчмичката. Ето и неговите думи: „Аз пръв доведох Александър Иванович Куприн в „Гамбринус“. Той седеше, пушеше, пиеше бира и се смееше — и изведнъж след година излезе този разказ! Аз плаках над него, млади човече. Това е шедьовър на любовта към хората, бисер сред житейската мръсотия.“[16] Както в разказа на Толстой „Люцерн“, така и в този случай животът и изкуството се сливат в едно неразривно цяло. Това е една от допирните точки между двете произведения. Но докато Толстой отрича антихуманната същност на капиталистическия свят и посочва, че ценностите на западната цивилизация са всъщност зле замаскиран фалш, то Куприн си поставя по-други задачи. Не бива да забравяме, че времето, в което той твори, има нови изисквания към твореца. В разказа на Куприн също се чувствува присъдата над жестокия и несправедлив свят, показва се истинската същност на хората, верни на царския режим и отделени от народа с пропаст. Главното е обаче в утвърждаващия патос, в търсенето на добродетелите на обикновения човек, в източниците на неговата нравствена сила и мъжество. Л. Крутикова отбелязва: „Не са прави тези изследователи, които свеждат разказа ту към апотеоз на изкуството, ту към апотеоз на малкия човек, ту към опоетизиране на трудовия народ.“[17] Авторката е абсолютно права, защото тези подтеми се чувствуват отчетливо в разказа, но не би трябвало рязко да се обособяват. Животът е много сложен и многообразен. Но докато Толстой поставя не само социални, а и нравствено-философски проблеми, Куприн не усложнява голкова своите задачи, той е някак по-директен във внушенията си. Най-добре проблемът за връзката на човека с изкуството се вижда при непосредствената съпоставка на ситуациите и образите, в изследването на поетиката на двата разказа.

Като Толстой и Куприн отделя голямо внимание на описанието на бирарията „Гамбринус“ — мястото, където се развива действието в разказа: „...Нямаше никаква фирма. Направо от тротоара се влизаше в тясна, винаги отворена врата. От нея водеше надолу също такава тясна стълба с двадесет каменни стъпала, изпочупени и изкривени от много милиони тежки ботуши. Над края на стълбата, на стената, между две врати биеше на очи орелефното изображение на славния

---

[12] Ленин, В. И. Толстой и неговата епоха. — В: В. И. Ленин за литературата и изкуството. С., 1973, с. 275.
[13] Маймин, Е. А. Лев Толстой. Путь писателя. М., 1978, с. 73.
[14] Ломунов, К. Эстетика Льва Толстого. М., 1972, с. 73.
[15] Паустовский, К. Поток жизни. — В: Лавровый венок. М., 1985, с. 352.
[16] Пак там, с. 354.
[17] Крутикова, Л. В. А. И. Куприн. Л., 1971, с. 75.

покровител на биреното дело крал Гамбринус, висок горе-долу два човешки боя."[18] Ние няма да посочваме цялото описание, но и това е достатъчно, за да създаде представа за атмосферата, в която прекарват времето си героите. Интересно е наблюдението на Ф. И. Кулешов: „Големият пристанищен южен град, където се развива действието, е даден сякаш във вертикален разрез."[19] На върха са красивите, винаги празнични квартали, къщи с огледални стъкла, сияние на електричество, паметници, асфалтирани тротоари, алеи с бели акации. Този град с показната му чистота изхвърля в морето „всичките си отпадъци, всичко гнило, мръсно и порочно, като заразяваше с него яките мускулести тела и простите души". Както посочва Кулешов, Куприн се интересува само от тази най-ниска част на града, от бедняшките квартали, където „порядъчните" хора никога не стъпват. Това е и мястото, където идва и Сашка, за да весели с музиката си своите приятели. Демократизмът на Куприн личи дори още от експозицията на разказа. Героят е в привична за него среда, там, в старата бирария, той се чувствува свободен и щастлив. Съвсем друга, макар и свързана с идеята на Толстой, е експозицията на разказа „Люцерн". Писателят описва така мястото на действието: „Люцерн, старинен кантонален град, разположен върху брега на езерото на четирите кантона... е едно от най-романтичните места в Швейцария", и по-нататък: „Великолепната пететажна сграда на „Швейцерхоф" е построена неотдавна на крайбрежната улица, над самото езеро, на същото онова място, където някога е имало дървен, покрит, лъкатушен мост, с кули по ъглите и икони по гредите на покрива." Интересното е, че и Куприн, и Толстой не изграждат в разказите си експозиции само за да посочат мястото на действието. И бирарията „Гамбринус", и луксозният хотел „Швейцерхоф" са неделима част от произведенията. Те не са фон, а създават специфичната атмосфера, в която героите се проявяват: в единия случай съзвучна, а в другия — контрастна. Чрез мястото на действието Куприн реализира в разказа си идеята за сплотяващата сила на изкуството — народно, демократично, достъпно. Толстой има друга задача: да заклейми буржоазния строй и неговия фалш, престъпното безразличие към съдбата на човека.

Куприн и Толстой анализират най-задълбочено влиянието на музиката върху хората, ролята ѝ за приобщаването им към света на изкуството. Публиката в „Гамбринус" е шумна, весела, искрена. Това са моряци, хамали, работници, бедняци, хора от всякакви националности, но обединени от социалния си произход, представляващи дъното на обществото. В „Гамбринус" те идват, за да си починат след тежкия ден, идват, за да се почувствуват свободни хора, чрез музиката на техния Сашка да изживеят няколко щастливи мига. Всеки един от тях е доволен, когато може да почерпи цигуларя, когато му дава по някоя монета, за да чуе своята любима песен. Не бива да се забравя, че публиката в „Гамбринус" е бедна. Но въпреки това никой не се скъпи за парите. Те се дават доброволно, от сърце. Сашка няма музикално образование. Той е самоук. Свири различни мелодии, както пише Куприн: „навярно нямаше песен, която да не знае наизуст." Както Толстой, така и Куприн не анализират качеството на музикалното изпълнение, а само въздействието на музиката върху хората. Посочва се външната реакция на публиката, а въз основа на нея могат да се направят изводи за психологизма на писателите. Куприн пише в разказа си: „Всички ги обземаше желание да пеят. Разнежил се от бирата, от собствената си доброта и от грубата радост, която музиката му доставяше на другите, Сашка беше готов да свири каквото му поискат. И под звуците на неговата цигулка прегракналите хора ревяха в един тон с нестройни дървени гласове, като се гледаха с безсмислена сериозност в очите." Това е външната реакция на хората. Ясно е само едно: в момента на общуването с музиката на цигуларя Сашка те са щастливи, действително по доста примитивен начин, който обаче показва искреността на човешката реакция и връзката на изкуството с живота. Песните на Сашка са нужни на трудовите хора не само за отмора, те са израз на техния духовен живот. Едва ли героите на Куприн съзнават това. По-важно за писателя е да покаже неудържимата като стихия радост на отхвърлените от обществото хора.

[18] Цитатите се дават по: Куприн, А. И. Избрани произведения в 2 т. Т. 2. С., 1956.
[19] Кулешов, Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна. Минск, 1983, с. 328.

Психологизмът на Куприн е изчистен от вътрешна сложност. Неговите герои са съвсем обикновени, реакциите им са спонтанни. Вече изяснихме, че творческите задачи на писателя са били по-други в сравнение с тези на Лев Толстой. Именно така може да се обясни и опростената психологическа структура на образите в разказа „Гамбринус". И все пак Куприн е показал най-главното — умението на музиканта с деликатност и усет да проникне в чувствата и мислите на всички посетители на „Гамбринус". За всекиго той намира добра дума, свири любимите песни и не мисли никога за отплата, но открива верния път до сърцата на своите приятели. Това е и една от причините за връзката на Сашка с неговата публика. За крадците той свири „апашки песни", а рибарите весели с „рибарски песни, провлечени, прости и страшни като шума на морето". Куприн пише за техния тежък живот, за труда, изпълнен с напрежение и риск, със смъртна опасност. Много от приятелите на Сашка остават на морското дъно, а през пролетта вълните изхвърлят на някой „чужд бряг труповете на смелите рибари". След големи трудности идва и богатият улов. Тогава, връщайки се благополучно на сушата, ги обзема жаждата за живот. Те изпиват всичките спечелени пари, устройват големи скандали, за да се върнат после разкаяни, съсипани при своя „мил и проклет, тежък и увлекателен занаят". За тези силни, храбри мъже Сашка е „като Орфей", а той, познавайки тежкия им живот, свири и чувствува „в душата си някаква почтителна тъга". В тази насока трябва да се търсят източниците на психологизма в разказа. Той е в тихата, неафиширана, но дълбока връзка между хората от народа. Сашка обича да свири и за английските моряци от търговските кораби. Във веселите им усмихнати сини очи се чете и приветливост, и добродушие. Те също обичат дребничкия цигулар, защото чрез музиката ги връща в родината, а „съзнанието, че се намират в страна, смазана от вечно робство", придава тържественост на „химна на английската свобода". Много от посетителите свалят шапки в знак на уважение към тях. Англичаните танцуват „джига", грузинците — „лезгинка", италианците — „тарантела", а „Гамбринус" се превръща във втори дом за бедняците, в тяхно убежище, макар и за кратко, от жестокостите на живота. Зад „простите диви нрави" се чувствува уважението на обикновените хора към таланта на Сашка. А той е готов винаги да помогне на приятелите си, когато са затруднени парично. Те никога не връщат своите дългове „не от зла умисъл, а от разсеяност", а когато се веселят, те богато възнаграждават музиканта за неговото изкуство. Взаимоотношенията между Сашка и публиката му са взаимоотношения на дружба, доверие, уважение. А Куприн великолепно показва в своя разказ, че музиката може не само да радва, но и да обединява хората. Тук се открива и една от най-съществените разлики между разказите „Гамбринус" и „Люцерн", чувствува се отдалечаването на Куприн от традицията.

Той използува принципа на контраста като Толстой, постигайки по този начин не толкова философското, колкото социалното звучене на творбата. Този контраст присъствува, ако може така да се каже, на две нива. Първото противопоставяне е между Сашка, посетителите на „Гамбринус" и професора от Музикалното училище, дошъл, за да чуе самоукия цигулар. Присъствието на непознатия човек кара музиканта да свири фалшиво. Професорът надменно подхвърля „клоунство" и си отива, оставил недопитата си чаша, сподирян от смеха на хората. Какво е целял Куприн с тази сцена в разказа си? Тя безспорно е щрих към характера на Сашка — една предпоставка за неговото по-нататъшно изграждане и подготовка за големия човешки подвиг на един беден и наглед невзрачен музикант. Като ученик на Толстой Куприн великолепно използува детайла, за да обрисува своя герой. Епизодът, за който стана дума, изпълнява именно такава функция. Както вече споменахме, разказът на Толстой „Люцерн" е произведение с голяма вътрешна вместимост, а това е особено характерно и за творбата на Куприн. Нека да видим как тази особеност се разкрива в споменатата кратка сцена. На пръв поглед поведението на Сашка в присъствието на професора е необяснимо. Всъщност то има своя дълбока логика. Този човек е от друга класа, чужд е на обикновените хора, които идват в „Гамбринус", за да се повеселят. Очевидно по доста показен начин той демонстрира своето презрение към хората от народа. Сашка много добре разбира това и реагира по начин, доказващ човешката му гордост и самочувствие на самобитен творец. В този смисъл се откриват различията с разказа на Толстой „Люцерн". Може би не

директно, а само като подтекст Куприн поставя важния въпрос за мястото на интелигенцията в живота на народа, а оттук се прави изводът, че не е възможно да се проникне в същността на народното изкуство, ако съдбата на обикновените хора остава встрани от вниманието. Професорът би могъл, ако желанието му да помогне на музиканта е искрено и непринудено, да остане незабелязан за хората, да се смеси с тълпата и тихо да слуша изпълнението на Сашка. Реакцията на посетителите на „Гамбринус“ е показателна с оглед на една от най-важните идеи в разказа: народното изкуство може да бъде оценено само от хора, близки до народа. Такава е функцията на подобно противопоставяне или, както се изразихме, на първото ниво, което е и по-ниско, тъй като социалният заряд в този случай е по-малък. Второто ниво на противопоставяне като средство за характеристика на героя е пряко свързано със събитията след революцията, с дните на терор и безчинства на черносотниците. Това са продажни хора, завинаги скъсали нишката, която ги свързва с народа. За тях музиката не е изкуство, а средство, с което се изразяват верноподанически чувства. На заповедта да се свири химн „за прослава на царя“ Сашка решително и гордо отговаря: „Никакви химни!“ Той предпочита да счупи своята цигулка, но не и да служи на реакцията. По тази причина е арестуван, а лявата му ръка е осакатена. Така Куприн не само доказва социалната активност на своя герой, неговата смелост и доблест, но и показва как истинското изкуство може да служи на свободата. В разказа „Гамбринус“ музиката следва хода на историческите събития, отразява ги на своя специфичен език. Ф. Кулешов отбелязва, че „по силата на обстоятелствата Сашка е поставен в центъра на най-значителните обществени събития“[20]. Той свири на своята цигулка „Бурския марш“, „Марсилезата“. Но ето че Сашка отива войник. Опустява бирарията, а малкото посетители не желаят да слушат изпълненията на музикантите, дошли, за да заместят Сашка. В. Воровски отбелязва: „Сред плеядата писатели, започнали да пишат през 90-те години, А. И. Куприн е може би единственият, който не се увлича от политическите въпроси, оставайки чистопробен художник.“[21] Тази констатация е много пресилена. Действително Куприн не изобразява в произведенията си новия герой на епохата — революционера, но това не означава, че макар и косвено, той не показва онези сили, които са призвани да променят живота. Критикът болшевик преценява творчеството на Куприн от гледна точка на перспективите на общественото развитие, а такава позиция води до едностранчивост в изводите, клонейки към груб социологизъм. Той посочва, че писателят не може „да се слее органически с една или друга обществена група, с нейните помисли, с нейните интереси“[22]. Големият авторитет на Воровски до известна степен налага в литературната критика мнението, че Куприн е писател с неопределен мироглед. Ние няма да се спираме на други негови произведения, но дори само разказът „Гамбринус“ доказва, че творчеството на Куприн по много своеобразен начин отразява проблемите на времето. Позицията на автора е ясна и категорична — той е изцяло на страната на угнетените маси. В анализираното от нас произведение добре личи връзката на героя с политическите събития, неговото социалноактивно съзнание. Музиката в разказа „Гамбринус“ е барометър на промените, извършващи се в обществото. В книгата си „Поетика на руския реализъм“ Г. М. Фридлендер посочва, че една от причините за повишеното внимание на поетиката към проблемите на времето „в литературата на XX век в сравнение с XIX век е засиленият интерес към вътрешните субективно-психологически форми на неговото възприемане и преживяване“[23]. Пред нас възниква и друг немаловажен въпрос, а именно за това, че музиката в произведението на Куприн е не само отражение на една революционна епоха, а и неделима част от вътрешната същност на човека. В този смисъл реакцията на Сашка е съвсем естествена. Във войната той укрепва душевно, страхът му изчезва, самочувствието му се повишава — оттук идва и съзнанието, че ако се подчини на заповедта и свири химн в прослава на царя, това би означавало да предаде своите приятели, а и себе си.

---

[20] Кулешов, Ф. И. Цит. съч., с. 330.
[21] Воровский, В. Статьи о русской литературе. М., 1986, с. 294.
[22] Пак там, 302—303.
[23] Фридлендер, Г. М. Поэтика русского реализма. Л., 1971, с. 126.

Социалната му позиция е осъзната дотолкова, доколкото Сашка разбира, че неговото изкуство е народно и може да служи само на народа. За разказа „Гамбринус“ е характерна връзката на човека с времето, взаимното им проникване чрез музиката. В тази насока трябва да се търси и връзката между Куприн и Толстой, но и тяхното отдалечаване.

В разказа „Люцерн“ също се използува принципът на контраста. На първо място, Толстой противопоставя природата с нейната властна естествена красота на фалша в човешките отношения. „Беше към седем часът вечерта. През целия ден бе валял дъжд и сега времето се прояснаваше. Синьото като горяща сяра езеро, с малките като точки лодки и техните чезнещи следи, неподвижно, гладко, като че изпъкнало, се разстилаше пред прозорците между разнообразните зелени брегове, губеше се в далечината...“ „Навсякъде движение, несиметричност, чудатост, безкрайна смес и разнообразие от сенки и линии и във всичко се чувствува спокойствие, нежност, единство и неизбежна красота.“ Толстой великолепно владее пейзажната живопис. При него природата винаги се съизмерва с човешкото битие, става съдник на човешките добродетели и е повод за философските размисли на писателя. Дори още в този ранен разказ се чувствува епичният размах на Толстой, по-късно задълбочен и доразвит във „Война и мир“. Перспективата в пейзажа се открива чрез последователността, през която картините се сменят пред очите на читателя. Езерото се губи някъде в далечината, виждат се скалисти издатини, мяркат се планини, облаци, ледници. На преден план са влажните светлозелени брегове, развалини на замъци, а зад тях — бяло-лилава планина с матовобели върхове, и всичко това — залято с прозрачната синева на въздуха, осветено от горещите лъчи на залеза. Природата предизвиква не само възторг, а и мъчително чувство при самотното ѝ съзерцаване. Затова всичко, „сътворено“ от човека, постройките, крайбрежната улица, зелените пейки изглеждат глупави, нереални и съвършено ненужни. Те не се разтварят в красотата на природата, а са извън нейните закони, извън хармонията ѝ, „грубо ѝ противоречат“. В разказа на Куприн липсва описание на природата. Знаем, че той е един от големите пейзажисти в руската литература, но не бива да забравяме, че задачите, които си поставя, са по-различни от тези на Лев Толстой. Куприн съсредоточава действието в разказа си в бирарията „Гамбринус“, която сякаш обединява хората. В този смисъл стесняването на пространството има своето дълбоко основание. Липсата на пейзаж може да се обясни и чрез изместването на философските от социално-историческите проблеми, а също така и с позицията на разказвача. Автобиографичният елемент в разказа „Люцерн“ е много силен, а събитията са предадени през призмата на лично преживяното. Коментарът е необходим, за да се разкрият разбиранията за човека, изкуството и буржоазната цивилизация. В разказа на Толстой авторът има свой собствен глас, от който героите се изместват на по-заден план. В творбата на Куприн разказвачът само поднася фактите на своя читател, но не се превръща в техен тълкувател. Причината е в активната позиция на персонажите. Затова и природната картина, която е най-тясно свързана със задълбоченото проникване в мислите и чувствата на героите, липсва в разказа „Гамбринус“.

Както при Куприн, така и при Толстой най-важните проблеми се разглеждат на няколко нива, като се спазва принципът на градация. М. Б. Храпченко пише: „У Толстой се заражда съмнение в цивилизацията, в нейните блага, когато се сблъсква с реалните противоречия на буржоазната цивилизация от XIX век. Като я подлага на сурова критика, писателят се насочва към първобитните, инстинктивните потребности за добро, към вечните начала на нравствеността.“[24] От съпоставката на природата и „творенията“ на буржоазната цивилизация той преминава в сферата на човешките взаимоотношения. Атмосферата, която цари в скъпия швейцарски хотел, няма нищо общо с красотата на природата, с нейната естественост и хармоничност. Келнерите вежливо обслужват богатите гости, разговаря се тихо, едва чуто. Каква разлика с шумния, весел „Гамбринус“! Толстой показва как цивилизацията постепенно руши едно от най-човешките качества у човека — способността за

[24] Храпченко, М. Б. Лев Толстой като художник. С., 1978, с. 50.

общуване. Наредените маси, безупречната чистота не създават уют, а отблъскват със своята показност. Там се спазват всички закони на приличието, на добрия тон, разговаря се за ястията или за времето. Хората са избрали такова поведение не от гордост, а от липса на необходимост за близост. Ето това е един от най-важните проблеми, поставени от Толстой в разказа „Люцерн“ — за отчуждението в буржоазното общество. Всъщност този проблем е изключително актуален и намира своето отражение в съвременната литература. Безжизнени лица и предвзети маниери, доброволно лишаване от пълноценно общуване — това са „завоеванията“ на цивилизацията. Разказвачът изпитва тягостно чувство на самота, „както понякога се случва без видима причина при преминаване на ново място“. Така се подготвя почвата за конфликта между буржоазното общество и човека на изкуството. „Разпознах ясно далечните, сладко люлеещи се във вечерния въздух пълни акорди на китара и няколко гласа, които, изпреварвайки се един друг, не пееха мелодията, а тук-там, изпявайки най-характерните места, позволяваха тя да се чувствува [...] Това не беше песен, а лек, майсторски ескиз на песен. Не можех да разбера какво е това, но то беше прекрасно.“ Така разказвачът от „Люцерн“ предава впечатлението си от изпълнението на бедния уличен певец. Отново се появява природната картина, вече осмислена по нов начин. Тъмното езеро, луната, която просветва над върховете, черните тополи в градината — всичко изглежда странно, нереално, „но неизразимо прекрасно“. Княз Нехлюдов, който разказва случилото се, започва да възприема света по друг начин. Умората, равнодушието, скуката изчезват безследно. Сърцето му се изпълва с обич, с радост от живота. Причината за това ново чувство е песента на бедния тиролец. В този смисъл се открива връзката между разказа „Люцерн“ и „Гамбринус“ на Куприн. Изкуството свързва човека с живота, с природата — то е мост между тях и затова е неунищожимо. В своите записки Д. Маковицки отбелязва: „Лев Николаевич казваше приблизително следното: че музиката предизвиква увереност и надежда... Тя е най-висшето изкуство — неясно и неопределено.“[25] Съвсем ясно се вижда, че в голяма степен героят на Толстой е носител на неговите мисли, чувства и разбирания. В този разказ въпросът за връзката на човека с изкуството, за неговото възприемане е значително по-усложнен. Не е правилно да се смята, че тук най-важният проблем е за неразбирането на бедния музикант от буржоазното общество, макар че и този конфликт съществува в произведението. Ето как музиката се възприема от богатите гости на модния курорт: „В тълпата и горе, в „Швейцерхоф“, и долу, на булеварда, се чуваше често одобрителен шепот и цареше почтително мълчание. По балконите и прозорците се трупаха все повече и повече наконтени, облакътени живописно в светлините на хотела мъже и жени... Готвачът чувствуваше силно прелестта на музиката...“ Изкуството, музиката въздействуват безотказно на всички, достъпни са и вълнуват, макар и в различна степен. Трагичното неразбиране на бедния музикант е следствие от отчуждението, типично за буржоазното общество. Човекът е вътрешно раздвоен, за него изкуството е нещо външно по отношение на живота и съществуването му. П. Громов пише: „Художникът, певецът става чужд, непонятен и ненужен за своите слушатели веднага щом свършва изпълнението си и се обръща към тях за пари. Тогава всички се отвръщат от него, макар че са били завладени от изкуството му, изпитали са подема на жизнените си сили и са живели с най-хубавото у себе си. Най-хубавото у тези слушатели е съвършено обезценено, те смятат изкуството, пробудило това най-хубаво, за нещо временно, за развлечение, за забава, но не и за живот.“[26] В това е и една от най-съществените разлики между двата разказа. Героите на Куприн живеят с музиката, която им носи радост, те търсят общуването с нея, а Сашка е творец на това очарование. Тук възниква и друг проблем — дали тази отчужденост на хората не се корени в социалното им положение. Но ето че възмутен от бездушието на тълпата, княз Нехлюдов решава да заведе бедния уличен музикант в ресторанта на хотела, за да го почерпи. Там

---

[25] Маковицкий, Д. П. У Толстого. 1904—1910 (Из Яснополянских записок). — Вопросы литературы, 1978, № 8, с. 172.

[26] Громов, П. О стиле Льва Толстого (Становление „диалектики души“). Л., 1971, с. 323.

лакеите и прислужниците се държат обидно и пренебрежително с него. Следователно и на това по-ниско социално ниво реакцията е същата. Никакви опити не са в състояние да изравнят музиканта с другите хора. За Толстой пагубното въздействие на буржоазната цивилизация има „универсален характер“[27]. „Попитайте когото искате от всички тия обитатели на „Швейцерхоф“: кое е най-хубавото благо на света? И всички или деветдесет и девет на сто с жлъчен израз на лицето ще ви кажат, че най-хубавото благо на света са парите. Може би тази мисъл не ви харесва и не хармонира с вашите възвишени идеи — ще каже той, — но какво да се прави, щом човешкият живот е тъй устроен, че само парите създават щастието на човека.“ Според Толстой изкуството, музиката са в състояние да съберат хората на едно място, да ги заставят да слушат, парите нямат тази сила и въпреки това никой не желае да възнагради певеца за радостта, която им е доставил. Срещата на тези хора с музиката не е търсена, а е случайна, временна. Така може да се обясни и безразличието им към певеца. След като завършва изпълнението му, те престават да се интересуват от него. Този случай предизвиква у разказвача горчиви размисли за същността на един антихуманен свят, „за историята на прогреса и цивилизацията“. Толстой пише: „Ето събитие, което историците на нашето време трябва да запишат с огнени, незаличими букви. Това събитие е по-значително, по-сериозно и има по-дълбок смисъл от фактите, които се записват във вестниците и историите.“

Връзката на двата разказа в тази насока е очевидна. И Куприн, и Толстой търсят мястото на музиката в живота на хората, но докато в „Гамбринус“ тя е своеобразна мярка на промените в историята и функцията ѝ е активна, то в „Люцерн“ нещата не стоят така. Изпълнението на уличния певец е само повод за размишленията на писателя и има важна, но все пак по-спомагателна роля в развоя на действието. Това е съвсем естествено, като се има предвид и по-голямата психологическа натовареност на произведението, неговата философска уплътненост. Музиката в разказа „Люцерн“ е по-скоро проверка на нравствените ценности у хората, а оттук и отправна точка за разсъжденията на автора. Общото в двете произведения е търсенето на връзката между изкуството и неговия носител — музиканта. Куприн следва традицията на Толстой, но и съществено се отдалечава от нея. „Гамбринус“ се превръща в химн на човешката солидарност, музиката и животът се сливат в единно цяло, а Сашка е не просто един цигулар, а човек с достойнство, със съзнание за стойността на таланта си, с активно социално поведение. Той, както и героят на Толстой, е беден, без дом, без семейство и е принуден да изкарва прехраната си, като свири в бирарията. Наглед във външността и на двамата музиканти има нещо жалко, унизено, безпомощно. Дори в поведението им се чувствува една неловкост, боязливост и учтивост, характерни за по-деликатните и чувствителни хора. Но докато при Сашка това поведение се преодолява и след завръщането му от войната съвсем изчезва, при музиканта от разказа „Люцерн“ то се оказва трайна черта на характера му. Той обяснява, че поради болест трябва да свири пред богатата публика с надеждата за парче хляб, но отказът да му се дадат пари за труда нито го изненадва, нито предизвиква някаква реакия у него. Същото поведение той има и по отношение на лакеите в хотела — хора, които по социално положение са по-близо до него, а в нравствено отношение са неизмеримо по-ниско. Все пак активната личност е не той, а разказвачът. Въпреки това твърдението на Б. Бурсов, че в „Люцерн“ съдбата на певеца сравнително малко интересува Толстой[28], ни се струва пресилено. Действително в сравнение с героя на Куприн той изглежда по-схематичен, до известна степен е лишен от индивидуалност и неговият образ не притежава психологическа уплътненост, но и Толстой не ги е търсил. За него е било по-важно да покаже типичността на ситуацията, а драмата на уличния певец става отправна точка за изобличителния патос на разказа „Люцерн“. От друга страна, Бурсов отбелязва, че в творчеството на Толстой „зависимостта между мярата на духовното и мярата на типичното е обратна“[29]. Колкото духовният живот е по-беден или отсъствува, толкова героите са по-типични

[27] Пак там, с. 325.
[28] Бурсов, Б. Цит. съч., с. 273.
[29] Бурсов, Б. Национальное своеобразие русской литературы. М.—Л., 1964, с. 281.

представители на обществото. Този извод е много съществен и се отнася за романите на Толстой, но според нас той би могъл да се приложи и по отношение на разказа „Люцерн“. Очевидно е, че създаването на типична картина на буржоазното общество, на неговия събирателен образ е във връзка с проблема за изолацията на човека, с липсата на вътрешен живот. Все пак и в това произведение присъствува темата за „малкия“ човек, за неговия голям и самобитен талант, откъдето идва и хуманизмът на разказа. Ние вече отбелязахме, че Толстой е постигнал голяма вътрешна вместимост на творбата си. В този смисъл певецът, който няма дори собствено име и не притежава чувство за лично достойнство, става носител на темата за съдбата на бедния човек в буржоазното общество. Несгодите на живота не го активизират като Сашка, напротив, засилват неговата пасивност и вътрешна убеденост, че съдбата му едва ли може да се промени с нещо.

Княз Нехлюдов, разказвачът от „Люцерн“, повежда разговор с певеца за явната несправедливост към него, за проявената студенина от страна на богатите курортисти, стараейки се да предизвика човешката му гордост, но тя не се появява. В този смисъл, ако хуманизмът на Куприн и Толстой ги обединява, то перспективите, които се откриват в техните творби, ги отдалечават един от друг. Осакатеният Сашка продължава да свири за своите приятели, да носи радост на хората с изкуството си, съхранявайки човешкото си достойнство. Със своя мъничък подвиг, малък само в сравнение с мащабите на революцията, той доказва, че у народа има много неподозирани сили. Разказът на Куприн е химн на човешката солидарност, за това, че изкуството е нужно на обикновените хора, защото е изстрадано и е преминало през сърцата им. Героят на Толстой е трагичен не само с това, че песните му не достигат до публиката, за която са предназначени, но и със самотата, в която живее, неосъзнавайки собствената си трагичност. „Люцерн“ не е от шедьоврите на писателя, дори, както посочва Б. Бурсов, „е крачка назад от художествените завоевания на Лев Толстой“. Авторът се обръща към „Всемирния Дух“, който може да достигне до хората и да разгадае тайните им, да проникне в мислите им. Както се вижда, перспективата е свързана с мистиката. Все пак онова, което обединява Куприн и Толстой в темата за човека и изкуството, е вярата в силата на музиката, вярата, че тя може да направи хората по-добри и по-щастливи. Много съществено за разбирането на общото в творческия маниер на двамата писатели е изказването на Толстой за Куприн, че при него „всичко е правилно, няма нищо излишно, нищо фалшиво, а подробностите са точни“. Според Толстой „в изкуството най-главното е чувството за мярка“[30]. Тя обединява писателите, а има и още нещо, което ги сближава — хуманизмът, откриването на самобитния талант сред обикновените хора от народа. Трябва обаче да се отбележи, че при направената съпоставка особено ярко проличава отдалечаването на Куприн от традицията на Толстой и се откроява своеобразието в творческия му маниер. Реализмът на Куприн по своя характер е стихийнодемократичен, като в него не се открива етичната и философската усложненост, типична за творчеството на Лев Толстой. Революционното време, в което Куприн живее и създава своите произведения, поставя нови изисквания към третираните в творчеството му проблеми, към героите, които са действени, активни личности. В тази насока влиянието на Горки е по-силно и се чувствува осезателно. Що се отнася до уроците на Толстой, те трябва да се търсят в повишеното внимание на писателя към преживяванията на героя, в откриване двигателя на неговите постъпки, в използуване принципа на контраста като художествено средство. Анализът, който направихме, показва по безспорен начин, че творчеството на Куприн е съзвучно с епохата, притежава силна демократична насоченост и в никакъв случай не може да се говори за безидейност или липса на мироглед у писателя. Доразвивайки, обогатявайки традицията на Толстой, Куприн доказва, че и голямата тема за изкуството и човека изисква нов, творчески подход, като я подчинява на писателската си индивидуалност.

---

[30] Маковицкий, Д. П. Яснополянские записки. 1904—1910 г. Книга первая, 68—69 и Книга вторая, 519—520.

СЪВРЕМЕННО МИТОТВОРЧЕСТВО И РАЗВЕНЧАВАНЕ НА МИТОВЕ В АМЕРИКАНСКИЯ РОМАН ЗА ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА И ЗА ВИЕТНАМ

Йонка Кръстева

Древна или не, митологията може да има само историческа основа, защото митът е вид реч, избрана от историята, а не от естествената природа на нещата.

Р. Барт

Пътят на военния роман е тясно свързан с пътя на американското общество след Втората световна война, отразяващ редуването на периоди на социален оптимизъм с разочарование и резигнация. „Новият" военен роман бележи важни промени в съвременното мислене на американеца, в отношението му към действителността, света, човека и обществото, особено след Виетнам. В характера на войната по най-непосредствен начин се отразява спецификата на обществените процеси и на историческото развитие. Като основна тема на американската военна проза след 60-те години може да се определи разобличаването на мита за спасителната, „кръстоносна" мисия на американската армия и унищожаването на представата за нейните войници като „галантни рицари". С произведения като „Голите и мъртвите" на Мейлър, „Параграф 22" на Хелър и „Кланица 5" на Вонегът нахлу една мощна протестна вълна, която преобърна всички традиционни представи за „великата мисия" на американската армия, за нейния висок боен дух и превъзходство. Третирайки условно събитията от Втората световна война, те всъщност отразяват смутните настроения на 60-те години и търсят в миналото зародиша на тенденциите, които дават облик на настоящето. Тези творби оформиха една нова тенденция в съвременния американски роман — да се изследва механизмът на дадена институция, зад който прозира дейността на самата буржоазна система. Използвайки техниката на микрокосмоса, означаващ макрокосмос, авторите постигат условност от нов тип, изразяваща универсалността на конфликта между човека и системата в конкретния социално-исторически момент. А това доведе до тематично, структурно и мирогледно новаторство. Фактът се обяснява и с промененото и сложно отношение към военщината изобщо, към армията като институция и накрая към самата система, чиято специфика на функциониране допуска отклонения от нормите на естественото и смислено човешко съществуване.

В много отношения художествената проза за виетнамския конфликт продължава тази основна тенденция в традицията на своите предшественици за Втората световна война („Голите и мъртвите", „Параграф 22", „Кланица 5") — преди всичко в стремежа си да изследва сегашни и минали процеси в обществото, довели до конфликта, поставяйки на преден план негативната и унищожителна роля на американската масова култура и на официалните буржоазни митове, превръщащи младите хора в убийци. „Някъде всички митични пътеки се пресичаха. От най-долнопробната Джонуейнова еротична фантазия до най-болезненото бълнуване на войника на пост... Те бяха безумни, но не войната ги беше направила такива... Не спирам да мисля за всички тези деца, които на седемнадесет години бяха вече унищожени от военните филми, преди още да дойдат във Виетнам, за да бъдат

унищожени завинаги“[1] — разсъждава М. Хер в най-известния автобиографичен роман за това историческо събитие. Именно идеята за неразривна връзка между мит и история, за непрекъснатото им преливане един в друг в американската култура пронизва тъканта на „новия“ военен роман.

В литературата на САЩ митологизацията на историческото минало се явява естествен и психологически обоснован процес по силата на „първичността“ на експеримента при заселването на новия континент, който в очите на Стария свят се е покривал с обещаната в Библията и в други древни писания „обетована земя“. „Великото начало“, „митичното време“ на изграждането на Новия свят са вдъхновили не един автор в неговия стремеж да улови духа на тези „правремена“, което неизменно води до прибягване към поетиката на мита. Тя се използва по коренно различен начин от древния мит, който според Маркс е „несъзнателна художествена преработка на действителността“. Както посочват редица критици, „неомитологичната вълна“ през XX в. е съвсем разнородна по интерпретация на митични фабули и по начините на боравене с поетиката на мита. От една страна, това са писателите, които в надсоциалната, общочовешка, митична реалност виждат спасение от кошмарите на историята (Джойс) или бягат в ирационалното и интуитивното (Лорънс), а, от друга, тези, които чрез митопоетиката са открили начин за изследване структурите на историческото битие.

Можем да твърдим — в американската литература съществува съвременно митотворчество наред с използването на класически митове като художествени паралели за сюжетна организация. Първоначалната представа за Америка се изгражда върху два противоположни по смисъл и естетическо значение мита — „мита за градината“ и „мита за дивата горска пустош“[2]. Идеята за хаоса, за първичното състояние на света е заложена в мита за „девствената горска пустиня“, която е непристъпна, населена с духове, враждебна към заселника пионер. Този митичен прадед е преди всичко воин мисионер, призван да отвоюва от силите на мрака тази дива, езическа земя и да я превърне в „земен рай“. Следователно и тук се срещаме с митологичната опозиция хаос — космос и с културния герой родоначалник, който по силата на основополагащата функция и първичност на своите действия се превръща в универсален модел за поведение. Още тук, в самото начало, можем да забележим как митът се превръща в история. Преселниците пионери не символизират Христовите войници, те са Христовите войници, за тях е типично митологичното възприемане и разбиране на действителността, вдъхновено от предаността към религиозния култ. Но забелязваме и един интересен момент — родоначалникът пионер всъщност иззема функциите на бога-демиург, десакрализира основния мит, защото „раят“ е по силите само на истинския бог-творец. Имайки предвид това, можем да предвидим, че митът за „новия Адам“, отърсен от греховете на Стария свят, е предварително обречен на фиаско, защото е извършен друг смъртен грях — този на гордостта. Още тук можем да открием проекцията на качества, които по общо мнение характеризират американския войник във Виетнам[3] — арогантност, самонадеяност и невежество. Американският критик Лео Маркс отбелязва, че „... американският войник въобще не е християнин; той има много общи черти и с другия спътник на калвинистичната алегория на Бъниън — невежеството“[4]. Оказва се, че пътят, по който е тръгнал, вместо в рая, го отвежда в ада. Митът за „градината“ постепенно се заменя с мита за „пустинната земя“ (Елиът), за „градината от пепелища“ (Фитцджералд).

Други типично американски митове са тези за каубоя, за Американския запад и границата, за благородния дивак. Всички те представят модела на влизане на героя във взаимоотношения с несъществуващ за него до този момент свят, изпълнен с непознати елементи. Първичността, началността на този формиращ се свят са елементите, определящи митичните му характеристики. Каубоят и покорителят на

---

[1] Herr, M. Dispatches. London, 1977.

[2] Вж. Smith, H. N. Virgin Land. The American West As Symbol and Myth. Cambridge, Massachusetts, 1950.

[3] Вж. Wilson, J. C. Vietnam in Prose and Film. New York, London, 1982.

[4] Marx, L. The Machine in the Garden. London, New York, 1964, p. 27.

девствените земи стават културни герои, чието поведение и стереотип са образец за масово подражание. През XX в. с настъпването на икономическата депресия и духовната криза дойде и крахът на американската мечта. Появи се необходимостта от нови, бляскави митове, подменящи духовните ценности с материални, издигащи „култа на успеха", за да отклонят вниманието на масите от язвите на обществото. Гигантът митотворец през тези години беше Холивуд, създател на помпозните митове за „самоукия финансов крал", за „американския начин на живот". В областта на романния жанр също бе предложен идеал — „Мъжът в сивия фланелен костюм" (1955) на Слоу Уилсън, засягащ тематика от Втората световна война. Творбата според Мулярчик представлява „ново възраждане на „деловия роман", при който конформизмът означава съзнателно, целенасочено и в последна сметка пропагандно натрапване на читателя на идеологически норми и щампи с официален произход"[5]. Заедно с комерсиалното масово изкуство, утвърждаващо общоприетия модел на поведение в светоотношение, процъфтява и една жизнена традиция на демитологизация, на подриване на валидността и убедителността на тези митове като модел за лично и социално поведение. Пародията и иронията се превръщат в новата норма на това изкуство, те са по думите на Мелетински „цената, която трябва да се плати за прибягването до мита"[6]. В киното антитезата на холивудския мит за преуспелия човек са филмите на Чаплин за малкия човек неудачник; в литературата силни демитологизиращи фактори са Драйзър, Фитцджералд, а покъсно Хелър, Мейлър и др. Много често можем да открием и двете тенденции в творчеството на даден автор, какъвто е случаят с Вонегът. Развенчавайки митовете на консуматорското общество като остарели художествени форми, изопачаващи конкретния социално-исторически момент, той твори митовете на човека от космическата ера. Интересни са разсъжденията на Р. Барт по проблема за съзнателния творец митолог, защитаващ демократичните устои на обществото. Той първо трябва да се отграничи от консуматорите на митове, за да прозре същността на деформацията, която те нанасят на историята. „Когато един мит обхване цялото общество, писателят митолог трябва да се отчужди именно от него, ако иска да освободи мита. Всеки мит с някаква доза общовалидност е всъщност амбивалентен, защото представя човешките качества на тези, които, нямащи нищо в себе си, са заели нещо."[7] Процесите на развенчаване на митове и на митотворчество вървят успоредно и са обусловени един от друг именно поради изменящите се социални и исторически условия. Едновременно с осъзнаването на неадекватността на даден мит, на неговата остарялост се поражда и необходимостта от нов, по-точен модел за функциониране на обществото.

Символизмът и етиологизмът са основните характеристики на мита, оттам и високата условност на това творчество, където прозира и опитът да се обясни дадено явление, да се „огoли" неговата структура. Прибягването до принципите на митотворчеството, осъзнатата необходимост от съществуването на система, модел, схема с ценностно значение, в която отчужденият от социума индивид да се „вмести", необходимостта за съвременния човек да се „идентифицира" с нещо помащабно, смислено и хармонично са израз на крещящата нужда на самотника за приобщаване, за връщане към истинската човешка същност, която се реализира само в общуването с другите. Това е и един повик за връщане към колективно съжителство (естествено на едно по-високо интелектуално стъпало, след като е бил осмислен историческият и социалният опит, разкрити и овладени процесите на развитие), стремеж за организиране на настъпилия хаос в съвременното общество в един разумен „космос". Такава в действителност е била и функцията на древния мит, особено на космогонните митове, наред с функцията на регулатор на обществените процеси, като от самото начало понятието „космос" е имало и ценностно-естетически смисъл. Както подчертава и Леви Брюл, митотворчеството създава една „колективна представа за единството на света", но в съвременното митотворчество тази представа се осъществява чрез нови принципи на сцепление, в

[5] Проблемы американистики. М., 1983, с. 291.
[6] Мелетинский, М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 321.
[7] Barthes, R. Mythologies. London, 1973, p. 157.

нея откриваме нови елементи. Неведнократно е обръщано внимание на типичния за митологичното мислене стремеж към обобщения и анализи[8]. Съвременното „оживяване“ и метаморфози на митопоетиката можем да приемем като стремеж за анализ и обобщения на съвременното общество, на търсене на нови модели и регулатори на индивидуалното и общественото поведение на човека в условията на една безпрецедентна в развитието на човечеството обстановка. Неслучайно в митотворчеството на Вонегът централно място заема идеята за „разширеното семейство“ (неговото собствено е илюстрация на такова — шест деца, от които три са осиновени) като по-естествен начин на живот, идеята, че всеки човек би трябвало да се чувства като необходима част на едно хармонично цяло („Бог да Ви благослови, мистър Роузуотър“). Йосарян, главният герой на „Параграф 22“ на Хелър, си представя живота в Швеция като идеализирано съществуване в едно общество, приличащо на голямо семейство.

И при Хелър, и при Вонегът фантастиката на мита се трансформира за целите на сатирата, използва се като лавров и тематичен модел. Поетиката на мита тук съвсем естествено се допълва от мениповата сатира поради някои сходства в тях[9]. Както посочва Б. Богданов, при нея, „макар че е насочена към социалната съдба на човека, трактовката е в един условен, нелишен от митични черти план“[10]. Главният герой е един от основните типове културни герои в митовете — мошеникът трикстер, който чрез карнавализираната литература се запазва като жизнен и способен на непрекъснати метаморфози литературен тип. Нему амбивалентността е, така да се каже, „генетически“ присъща, тъй като „свойствата, които в немитологичния текст се явяват като контрастни и самоизключващи се, въплътени в отрицателни персонажи, в мита могат да се отъждествят в един амбивалентен образ“[11]. И двамата автори се облягат на богатата традиция на митологията на Северна Америка, която дава класически примери на митологичния пикаро. Фантастичното и чудесното присъстват едновременно и в двата жанра, като интелектуалната нагласа на мениповата сатира се съчетава чудесно с интелектуализма на съвременното митотворчество, породено от стремежа към авторефлексия и самоописание. Съвременните писатели, обърнали се към мита като към жанров модел и код, сякаш споделят идеята на Вагнер за „митологическото изкуство като изкуство на бъдещето — на революционното бъдеще, преодоляващо негативността на буржоазния бит и дух“[12]. Основните принципи на мениповата сатира — пародията и иронията, проникват в неомитологизма, превръщат се в необходима предпоставка на модернистичното митологизиране. По силата на това при този тип произведения се наложи антиутопичният, фантастичен модел с явни катастрофически настроения, третиращ социални катаклизми. И Хелър, и Вонегът пародират карнавално-сатирично обичайния реквизит на развлекателната фантастика и на популярното булевардно четиво. Традиционната военна тема се трансформира в темата за „звездните войни“. Заедно с голямата тема за Космоса и неговото завоюване се поражда и митологемата за човека от космическата ера, завоевателя на Космоса. Научната фантастика поставя началото на една нова, съвременна митология, на която предстои завоюването на нов свят, изграждането на нов тип отношения. Наблюдава се и един нов момент — обърнати към миналото, авторите всъщност се стремят да конструират бъдещето. В „Параграф 22“ и „Кланица 5“ травестията на мита служи за сатирично изобличение на военните, империалистическите „богове“ и придава общочовешки смисъл на жизнените колизии в съвременното буржоазно общество, използвайки обобщен тип герой и посредством способа на обозначаване на общото чрез единичното.

Идеята за конструиране в мита на символен свят (Касирер) в сюжетния план на творбите се осъществява чрез конструирана, а не хронологична последователност на събитията, а също и чрез лайтмотива като организационен принцип, което определя

---

[8] Levi-Straus, C. Myth and Meaning. New York, 1981, p. 17.
[9] Вж. Два антивоенни романа. — Лит. мисъл, 1983, № 2.
[10] Богданов, Б. Предговор. — В: Петроний. Сатирикон. С., 1981.
[11] Мелетинский, М. Цит. съч., с. 188.
[12] Мифы народов мира. Т. 2. М., 1982, с. 162.

и поетиката на повторяемостта. В „Параграф 22“ вариантно-повторителният похват е основен при сюжетното разполагане на материала, което внушава идеята за повторяемост, а оттам и типичност на излаганите факти и явления. В романите за Виетнам, както ще видим и по-нататък, всички епизоди са изоморфни на един общ вариант, те са вариации на тема за ужасяващата среща на американския войник с природата враг.

При Вонегът всяка война на човечеството се приема като рецидив на хаоса, а връщането към мирния период обозначава организирането му в космос. И при Хелър, и при Вонегът цикличността, ако не явно, то имплицитно предполага обновление и връщане към живота. „Кланица 5“ завършва с описанието на пролетна картина, което традиционно се възприема като възраждане, процес на обновление, внасяне на ред в хаоса. Йосарян също се отправя към един предполагаем по-смислен живот, което е също ново начало. Парадигмата за „началото“ има значението на важен принцип. Тя се съотнася и с някои ритуално-митологични мотиви — за отвличането, за инициацията. И двете произведения използват типичната митологема смърт — възкресение — обновление. Показателна е сцената, представяща връчването на авиаторския кръст за храброст на Йосарян, който генерал Дрийдъл няма къде да закачи, понеже Йосарян е съвсем гол в строя. Възможността за ново раждане е загатната в символичната голота на героя, митична препратка, свързана с кръщението и невинността. Откриваме политеизъм, контаминация на митове, синтез между християнско и езическо митотворчество. Поради това персонажът започва да изпълнява различни роли: Йосарян поражда асоциации с Орфей в ада, търсещ своята Евридика, и с невинния агнец, и с „новия Адам“. Били Пилгрим, главният герой на „Кланица 5“, е скитникът между звездите, Одисей, спасителят пророк и т.н. Размитостта и неяснотата на персонажите и сюжетите допринася за открояване на тематичните и композиционните лайтмотиви.

Мотивът на изпитанието е от особено значение за сюжетната организация на „Параграф 22“. Героят успешно издържа съблазните, на които е подложен от „боговете“ на Пианоза. За него инициацията се осъществява чрез акта на прозрението за самостойността на човешкия живот. Ала това е инициация, различна от традиционната, при която имаме откъсване от социума, последвано от успешно преминаване на изпитанията и „узряването“ на героя, чийто резултат е неговото окончателно интегриране в социума. В нашия случай парадигмата е травестирана, което води до сюжетно и мирогледно новаторство. Изпитаният и посветен в тайните на живота човек не се връща в социума, а го отхвърля, отстоявайки един нравствено по-висок идеал. Същото се отнася и за Били, който в момент на прозрение отхвърля американския начин на живот и се посвещава на по-висша цел. Това е и новото начало в неговия живот. Той издържа и на съблазънта, предложена му от жителите на планетата Тралфамадор — утопично и безоблачно съществуване в обятията на Монтана Уайлдхек. Това всъщност е новата, съвременна интерпретация на мотива за инициацията от древните митове, който в една по-късна епоха служи и като естествена основа на буржоазния „роман на възпитанието“. И двамата герои (Йосарян и Били Пилгрим) представят мирогледна еволюция на типа на авантюрния скиталец, променяща жизнените им стойности.

Символиката на „царството на мъртвите“ присъства и в двете творби. В „Кланица 5“ земният ад, където са изгорени живи телата на ученичките, заглавието на романа асоциират със символиката на преизподнята. В „Параграф 22“ слизането на Йосарян в Рим в търсене на сестричката (оттук и паралелът с Орфей в ада) го сблъсква с бързо следващи като на филмова лента сюрреалистични сцени на ужас и садизъм. Той тръгва по „мрачната, подобна на гробница улица“, открива, че „нищо нелогично не изглеждаше чудато в тази странна, изкривена обстановка... Нощта беше изпълнена с ужаси и му се струваше, че разбира как се е чувствувал Христос, когато е ходел между хората като психиатър в болнично отделение, пълно с луди, или като жертва в затвор, пълен с разбойници. Каква желана гледка трябва да е бил един прокажен! На следния ъгъл един човек биеше зверски малко момче, заобиколен от неподвижна тълпа възрастни зрители, които не се и опитваха да се намесят. Йосарян се отдръпна назад с някакво гадно чувство, че вижда нещо познато. Сигурен бе, че някога преди е бил свидетел на същата отвратителна сцена. Déjà vu?

Зловещото съвпадение го разтърси и изпълни със съмнение и страх. Беше същата сцена, която бе видял един блок по-долу, макар че всичко в нея изглеждаше различно. Какво става, дявол да го вземе.“[13] Пребиваването в „ада“ донася на Йосарян ново прозрение — за смисъла на параграф 22, за начина, по който той действа: „Той бе уверен, че „параграф 22“ не съществуваше, но това нямаше значение. Това, което имаше значение, бе, че всички мислеха, че съществува, и то бе много по-лошо, защото липсваше предмет или текст, който можеш да опровергаеш, да обвиниш, да критикуваш, да оплюеш, да разкъсаш на късове, да стъпчеш или изгориш.“[14] Параграф 22 се превръща в „обективен корелатив“ на емоцията, макар че в този случай се използва абстрактно понятие със значението на валидност и предметност. Както в древния мит, и тук събитията и приключенията на героите се оказват език, посредством който се моделира социалното устройство на света.

В „Кланица 5“ се срещаме със своеобразна травестия на мотива на отвличането, който е вплетен в класическия сюжет на съвременната научна фантастика — Били е отвлечен от летяща чиния и е посветен в тайните на другия свят. Това е и литературна версия на „бродещ“ фолклорен мотив — знанията, които земният жител придобива в непознатата страна. И при Били Пилгрим инициацията е негативна, ценностите на странния свят не съответстват на природата на човека.

Вонегът подлага на демитологизация и „космогонните митове“ за сътворението на света, за модела на живота. Пародира се и „американския космос“ чрез един гротесков образ на „дървото, което ражда пари. Вместо листа на него растели десетдоларови банкноти. Цветовете му били правителствени бонове. А плодовете му — диаманти. То привличало човешките същества, които се избивали едно друго около него и му ставали добър тор.“[15] Образът е в действителност горчива пародия на един основен мит — за световното космично дърво, за дървото на живота, което за митологичното съзнание въплъщава универсалната концепция за света. Космосът влиза в бинарна опозиция с хаоса и съхранява представата за космична цялост, противопоставена на космичната дезинтеграция и ентропичните тенденции за „износване“ на света. Световното дърво е сакралният център на Вселената, то символизира най-висшите духовни и нравствени ценности. Във всички негови разновидности откриваме изображението на идола, обозначаващ висшите ценности на обществото, което го почита. В центъра на модела на космичното дърво у Вонегът откриваме не Бога, не духовните ценности, а култа към материалното, тленното, преходното. Стремежът не е към духовно извисяване на човека, а към материален успех. Подмяната на реалните, традиционни духовни ценности с фалшиви внушава идеята за дезинтеграция на човешката природа и общество. Дървото на живота се превръща в дърво на смъртта, защото при митологичното светоусещане човек се включва в космичните цикли и става хомогенна част от вечността, докато при Вонегът смъртта се превръща в двигател на същия абсурден, самоубийствен цикъл, от който няма изход. Внушава се идеята както за един безсмислен, затворен кръг на човешкото съществуване без реални ценности, така и за невежеството и слепотата на членовете на това общество по отношение на абсурдността на тяхното съществуване. Чрез изпразването на един основен мит от първоначалното му съдържание отново се натрапва идеята за преобръщане на ценностната система на човека. Своеобразната интерпретация на класически митове и библейски сюжети, третиращи основни моменти в живота на човека, засилва условността и иносказателността на тези творби.

Фантастичното, което е основна канава на мита, все по-често придобива научно-технически характер, а романистиката за Виетнам използва и „магическия реализъм“ („След Качато“ на Т. О'Брайън). Съхранявайки и в новия социално-технически контекст исторически видоизменени психичните основи и функции на древния мит (например стремежа на човека да овладее природата с помощта на въображението), научната фантастика влива свежа струя в съвременното митотвор-

---

[13] Хелър, Дж. Параграф 22. С., 1977, 490—499.
[14] Пак там, с. 491.
[15] Вонегът, К. Кланица 5. С., 1979, с. 121.

чество. Съвременното прибягване до мита отхвърля неговия древен, номинативен характер и го превръща в своеобразен код и език, шифроващ модела на авторовия свят и посланията му до читателя. И Хелър, и Вонегът прибягват до поетиката на антиутопичната фантастика, съответстваща на антивоенната насоченост на тяхната проза. Те съзнателно подриват официални митове, разобличават демагогията и ревизирането на културни и исторически понятия и представи, които изграждат американската психика. В стремежа си да възродят и отново да изпълнят със значимо съдържание понятия като „нация със специална мисия" дори и държавните ръководители прибягват до реториката на мита, което недвусмислено подчертава неговия идеологически характер[16]. За да оправдае своята програма за „звездни войни" и да получи подкрепата на нацията, Роналд Рейгън се позовава на скъпи на всеки американец фрази и понятия. Той използва и знаменитите и дълбокосмислени стихове на Джон Уинтън (1630 г.):

We shall be as a city upon a hill
The eyes of the whole world will be upon us.

(Ще бъдем като град на висок хълм.
И очите на целия свят — вперени в нас.)

Тези думи синтезират духовната и моралната мисия на първите заселници. Традиционните ценностни представи се заменят с нови понятия. Американският запад, неусвоената територия (The Frontier), предназначена за „земен рай", вече е Виетнам или самият Космос. Войните се представят като продължение на грандиозното минало на Основателите Бащи (The Founding Fathers), на митичните предци, без да се вземат предвид конкретните исторически условия. По този начин се оправдава необходимостта от насилието и войната, подчертава се универсалната валидност на американския начин на живот. Това е и един начин да се забрави неуспехът на „американския експеримент", да се оправдае идеологически и психологически експанзията, ескалацията на военните конфликти. Подобни представи осъществяват вътрешния контакт между митичното предвреме и съвремието, най-често елиминирайки обективните закони на историческо развитие. Със своето творчество Вонегът пародира и дискредитира обосноваността на идеята за „звездни войни", разкрива механизма на злоупотреба и превратно тълкуване на ценностни понятия и представи, съставляващи основна част от културата и психиката на нацията. Този механизъм е основен обект на изследване и от прозата за Виетнам. В процеса на раждането на този тип творчество се появяват нови митологеми и сюжети, съответстващи на съвременното научно-философско мислене на човека. Елементите на научната фантастика са интегрирани в новите митологеми (другите от Космоса, въстаналия срещу своето творение човек) заедно по-скоро с едно пренареждане на образите, отколкото с тяхното сътворяване, което и превръща съвременния мит в кодова система за дешифриране на съдържанието на една моделираща система. Ако, както твърдят някои критици, „прогнозите за бъдещето на романа предричат до края на века основното течение на прозата (mainstream fiction) да се съедини с научната фантастика"[17], Вонегът с основание може да се приеме за предвестник на тази тенденция, чийто типичен представител е „Кланица 5". И научната фантастика, и митологизирането са плод на стремежа към лирическа синтетичност. Митологичното присъства и като жанров модел, а и като философска ориентираност на съвременния тип митологична образност. Желаейки да посредничат между човека и неговия космос и да конструират модела на съвременния живот с неговата посока на развитие, авторите създават нова митология. В основата си тяхното виждане е антиутопично и антиканонично, определено е от идеята, че войните са плод на научно-технически прогрес, и от страха, че следващата стъпка в тази насока може би ще бъде последната.

Апокалиптични, катастрофични настроения характеризират изцяло художествената проза за Виетнам — видян като „митологията на долната земя", на деструкцията, като едно модернизирано, технически напреднало царство на Хадес.

---

[16] Slotkin, R. The Fatal Environment. New York, 1985, 21—47.
[17] Warrick, P. The Cybernetic Imagination in SF. 1980, p. 39.

Необходимостта да се осмисли, асимилира и преживее „явлението Виетнам“ се превръща в типична характеристика на сериозната американска романистика заедно с признанието, че войната е променила своята същност, превърнала се е в един безкраен, кошмарен лабиринт и загадка, че човек вече не е в състояние да дефинира това, което става край него. Всички представителни произведения — „Дописки“ на М. Хер, „Мълва за война“ на Ф. Канюто, „Без фанфари и барабани“ на Дърдън, „Редови войници“ на Р. Стоун, „След Качато“ на Т. О'Брайън, са пронизани както от идеята за откриване на смисъла на това събитие, така и от тази за невъзможността на съществуващите жанрови системи да го пресъздадат адекватно. Обикновено въображението на романиста не описва само една реалност, а изследва възможните реалности на действителността — типичен пример са „След Качато“, „Редови войници“ и „Размисли в зелено“ на С. Райт. Симптоматичен за новия тип военна литература бе романът на Н. Мейлър „Защо сме във Виетнам“ (1967), който на пръв поглед няма нищо общо с Виетнам, но убедително сочи как дадени тенденции в националния живот, формиращи националната психика, неотменно водят до подобен военен конфликт. Не е случаен и фактът, че Виетнам беше предречен от една „смешна“ книга като „Параграф 22“ (1961). Писатели и критици са единодушни в мнението си, че новият военен контекст надминава и най-абсурдните фантазии на Хелър.

Романите за Виетнамската война са сложно изследване на внушителен обем от национални представи, вярвания, убеждения. В основна повествователна ситуация се превръща придвижването на американските войници през джунглата сред невидимия враг към „сърцето на мрака“, където откриват ужасяващи истини за себе си. Иносказателната фантастика се използва като важен метод за художествен анализ в произведенията, които нямат документален характер — „След Качато“, „Редови войници“, „Размисли в зелено“ и др. В основен конфликт се превръща борбата между американския войник и невидимия враг — джунглата, населена с духове — един по същество митичен сюжет. Произведението, което най-пълно пресъздава тази митологична ситуация, е един от най-новите романи на тази тематика — „Размисли в зелено“ на Стивън Райт. Творбата конструира модела за съдбата на американския нашественик, чийто образ илюстрира деградацията на мита за „усвоителя на нови територии“, всъщност „усвоен“ от чуждата земя, или, както казва М. Хер: „Аз отидох да опиша войната, а тя изписа мен.“ Съдбата на главния герой Грифин е представена метафизично чрез един типично митологичен сюжет — превръщането на „светеца с оръжие“ (сполучливо определение на Лорънс) в растение от злата вълшебница — джунглата. Навсякъде тя е представена като враждебен, непознат свят, „долната земя“. Показателно е и заглавието на книгата на известния гръцки писател Менелаос Лудемис — „Затворът на долната земя“ (1964). Осквернителите на това омагьосано царство заплащат или с живота си, или по още по-ужасен начин — загубват своята човешка и се сдобиват с „растителна психика“. Героят носи семантичния ореол на този, който прекрачва граници, като скрито се посочва невъзможността за връщане назад. Неслучайно един от героите е наречен Мутантът. Романът не описва военни действия, а постепенното унищожаване на разузнавателната част 1096 от невидимия враг, кошмарното пътуване към царството на черната магия. Чрез сцени с неповторима яркост и поетичност се пресъздават отделните етапи на сюжета-приказка, като същевременно се търси националното и културното значение на този процес, изследва се неговата значимост на важен съвременен определител за националната психика. Още на първата страница е показана крайната фаза на зловещата метаморфоза. „Ето ме тук, на прозореца, тази незабележима главица, наклонена към слънцето, чакаща да бъде напоена. С помощта на силен бинокъл бихте могли да различите цвета на моя лист (млечнозелен), на моя цвят (пурпурен и бял) и жалките контури на прекъснатия ми растеж. Навън, на открито, с достатъчно простор за моите корени мога да стигна до четири фута... Ето какво означава да си изтръгнат от родната почва, заточен в глинена саксия, пет етажа вертикално, миля и половина хоризонтално от най-близката нециментирана земя. Чувствам се стар.“[18] Звучи трагичната тема за

[18] Right, S. Meditations in Green. New York, 1983, p. 1.

пълното унищожаване на човешката душевност, за подмяната ѝ с едно безпомощно вегетиране при неблагоприятни условия, за изцяло прахосани човешки възможности, за парализирани стремежи и мечти. Още в самото начало разказвачът като че се обръща към читателя със своя настойчив зов: „Помощ! Стъблото ми започва да увяхва!“ Какво трябва да разбираме тук под „изтръгнат от родната земя“, „заточен в саксия“? С разгръщането на повествованието става ясно, че героят до такава степен е възприел царството на джунглата като своя среда, че откаран обратно в „нормалния“ живот, се усеща изтръгнат от естествената си среда. На всеки американски войник във Виетнам е известна легендата за неговия сънародник, отвлечен от джунглата, който започва да се бие срещу своите съотечественици. В романа се срещаме с няколко такива „омагьосани“ войника. Един от тях, намерен след дълго отсъствие, иска само да разказва „с нестихващия делириум на избягал луд“ за езика на джунглата, за това, което е научил от нея. Друг герой, Клейпул, също става нейна жертва: „Гъсталакът изригна с шум и движение. Клейпул не помръдваше, той просто остана да седи там в плетеницата от растения и чакаше това, което щеше да изплува и да направи с него това, което трябваше да направи.“ Именно този вид трансформация — приобщаване на героя към растителното царство, е представена като образец, който следва съдбата на всеки американски войник. Повторяемостта и типичността на явленията, съставляващи този модел, му придават и митичните характеристики. Като във всеки мит и тук откриваме мотива за инициацията и изпитанието, също и мотива за отвличането (трансформиран в мотива за изоставянето) заедно с мотива за слизането в царството на мъртвите.

Обикновено митичният герой тръгва по пътя на своите перипетии с някакви ценностни понятия и представи, чиято валидност и стойностно съдържание трябва да отстои чрез своето поведение, а също да утвърди и ценността на собствената си личност като техен носител. Каква е ценностната мотивация, с която главният герой се отправя да воюва в непознатата, чудна страна? Той получава първата си информация за нея от инструктажа на офицера в Кентъки: „Това, което наблюдаваме, разбира се, е нагъл опит от страна на комунистите диктатори в Ханой да свалят чрез военна агресия демократичния режим в Сайгон... Какво става, ако не лекуваме една инфекция? Бактериите се размножават, хранейки се със здравите тъкани, и накрая индивидът умира. По силата на морална клетва лекарите не могат да пренебрегнат съществуването на болестта... Една рана върху кожата на дадено демократично управление застрашава здравето на всички останали... Разбира се, ние не търсим лична изгода, ние просто вкарваме непрекъснато пеницилин.“ Това е официалната позиция на САЩ пред света и пред войниците. Отново те са спасителите, лекарите на язвите на цивилизацията, отново е издигнат дискредитираният неведнократно лозунг: „Да спасим демокрацията.“ Разсъждавайки върху мотивите си за участие във войната в своя автобиографичен роман „Мълва за война“, Ф. Канюто пише: „Предполагам, че вярвахме в своята популярност — азиатските партизани нямаха никакъв шанс пред мариниите на САЩ — така, както вярвахме във всички митове, сътворени от най-сладкодумния и изящен митотворец — Джон Кенеди. Ако той беше принцът на Камелот, то ние бяхме неговите рицари и Виетнам беше целта на нашия кръстоносен поход.“[19] Заедно с възраждането на легендата за крал Артур се пробужда и мисионерският идеализъм на американеца, който винаги го е подтиквал към действие. При Артуровите легенди митологемата за владетеля на света, за деградацията и фаталната гибел на неговото царство е неразривно свързана с представата за неокончателния характер на неговата гибел и за последвалото я триумфално завръщане на героя. Тази митологема „става поле за органично сливане на различни традиции“[20] и появата ѝ в американската култура не е учудваща. Поколението на 60-те години е възприемало епохата на Кенеди като „епоха на връщането на принца на Камелот“. Именно за този механизъм на действие на древните митове в нашето съвремие говори Р. Барт в „Митологии“, като подчертава, че пренебрегването на законите на историческото

[19] Canuto, Ph. A Rumour of War. New York, 1977, p. 66.
[20] Мифы народов мира. Т. 2, с. 109.

развитие, „убиването на историята“ в умишлено възродените на принципа на привидна аналогия митове води до деформиране на масовото съзнание, създава предпоставка за манипулация и служи на определени политически цели.

Виетнам по един гротесков начин повтаря историческото минало — избиването на индианците. Един от офицерите в „Дописки“ на М. Хер подканя подчинените си: „Хайде, ще ви изведем да играете на каубои и индианци.“[21] Местното население е било наричано „индианците“. Митичната идентификация с културните герои от близкото и далечното минало е представена като особеност на съзнанието на съвременния американец. Героите мислят и се държат така, сякаш че живеят в архаично, а не в конкретно-историческо време, повтаряйки архетипни действия на своите предци. Във внушаването на идеята за съществуването на „мисия“ и през XX в. се съдържа и идеологическата сила на мита като образец за лично и социално действие. Под влиянието на тези национални митове съзнанието се деформира и възприема изкривено и действителността: „Пълзях между буйна растителност, взирах се през бинокъл. Индианци. Навсякъде Кадилаци. Индианци задръстваха тротоарите... Съзнанието беше самотна торба, хвърлена в сметта на шумотевицата, и когато всички образи изчезнаха, изчезнах и аз“ — споделя Грифин. Той живее в една конструирана от действителни явления, но и от исторически и митични представи действителност, далеч по-реални за него от това, което всъщност го заобикаля. В целия роман повествователната техника се стреми да изобрази съзнанието на човек, намиращ се под въздействието на опиат, т. е. на съзнание, което борави само с ярки образи, свързани по някаква сюрреалистична логика, капризно и причудливо съединяваща представи, предмети, отделни техни части от реални и от фантастични светове.

Неадекватното и нереално възприемане на света се обуславя и от типично съвременни фактори в американската култура, целящи точно този ефект. Векът на компютъра създаде и своето божество-чудовище — електронната игра, която по един привидно невинен начин подготвя бъдещите човекоубийци. В някои моменти Грифин е неспособен да различи приумиците на електронната игра от сюрреалистичните ужаси и злокобната фантастичност на реалните събития и изпада в състояния, близки до шизофренията: „Белите стени се разтвориха и през стаята ми премина парадът на безмълвни, несвързани предмети: резе, брава, месингова шпионка, черна буква U, стоманена скара, стъкло от прозорец, редица от дървени подпори, дискове жълта светлина, въртящи се дървета, части от автомобил, от няколко автомобила, батальон от автомобили, конвой в мъгла. Пъргаво, мършаво куче пробяга, лаейки...

Пейзажът рязко се разтвори към широк бряг. Червен пясък се носеше на преспи по пътя. Планини се гушеха в мъглата като сини животни. На завоя вятърът отнесе шапката на лейтенант Шерберт. Надвесихме се над дългия завой, въртяща се крива от бодлива тел, канавка със застояла вода, боклук от пикник, изцъклено око...“ Пред очите на героя продължават да се нижат нелепите сцени от едно пътуване до Грийнландтаун, преметнатите през мрежата трупове му изглеждат като „три плашила“ (както обикновено ги представят електронните игри), последвани от изцъклени очи на убити с разпилени вътрешности, пожълтелите им, оголени зъби, кискащия се лейтенант, летящия джип. „Така се нижеха сцена след сцена, все по-напрегнати, втурващи се с дезориентираща внезапност. Разбира се, и аз бях там, но бях игран от някой друг.“ Персонажът гледа на себе си „отстрани“, сякаш е фигура в електронна игра и някой прави ход с него, манипулира го, превръща го във вещ, в послушно оръдие. В следващия миг: „Компютърът се обади с весела, напевна интерпретация на „Чопстикс“. На екрана започнаха да се движат от ляво на дясно храсти на гроздове. Сграбчих пластмасовата дръжка на моята оръжейна система... Компютърът сигнализира „стреляй“. Сега се появиха дървета, след тях фигури. Пометох три, ей така...

Всичко полетя във въздуха. „Жълтата роза на Тексас“ — пееше компютърът... Паниката ми стихна до тръпки на безлично очарование. Това бе само игра. Колкото повече наблюдавах, толкова по-малко чувствах.“

---

[21] Herr, M. Цит. съч., с. 55.

Процесът на трансформация на човешкото по посоката на бездушното, безчувственото и безличното започва много преди срещата с Виетнам. Откриваме и нова митологема — борбата на човека с изкуствения интелект. Ако при Хелър буржоазните институти олицетворяват бюрократични сили, изплъзнали се от контрола на човека, тук се срещаме с изплъзнал се от контрола на човека бездушен, механичен разум, сеещ смърт, с един свят, ситуиран изцяло от НТР. Компютърът е представен като един от злите духове, под чието въздействие съзнанието започва да се разпада и не е в състояние да отдели реалното от измисленото. Всичко започва да се възприема по пошлите стандарти на електронната игра. По този повод американският критик Бедлър отбелязва: „Често „истинският" Виетнам прилича до такава степен на нелепа измислица — и то не като измислиците на Самуел Бекет, на Луис Борхес или на Джозеф Хелър, а по-скоро на значително по-баналните версии на карикатурата, комикстриповете, на долнопробната мелодрама."[22] И тук моментът на презрение е равностоен на процеса на инициацията на мита. Оцелелият и „прогледнал" герой не се връща пълноценен в социума, той е едновременно в него, но и извън него, той просто съществува, вегетира.

Централно място в романа е патрулът за издирване на свалените хеликоптер и неговия екипаж, в който Грифин участва по собствено желание. При развитието на тази сюжетна линия откриваме мотива на отвличането. Джунглата е един неизчерпаем извор за учудване, стъписване и забвение. За американския войник тя се превръща в злата магьосница, която го наказва за дързостта му, превръщайки го от човек в растение. „Аз преминавам през чужд свят", говори героят. „Прекрачих бариера. Земята отдолу бе топла и мека, сякаш вървиш по човешка плът... Гръбначният ми мозък започна да предава кодирани съобщения на калта, а калта отговаряше с тайни сигнали. Листата въздишаха. Чувствах как бавно се изпразвам, тръстиката, мехурите, докато станах кух като каменен Буда със следите на времето, оплетен в лиани, потъващ в непроходимите дебри на някакъв забравен храм." Персонажите се чувстват като осквернители на мирния храм на древно и незнайно божество, а не като спасители на унищожавана от варварите комунисти цивилизация. Природата добива метафоричен характер, тя олицетворява суровия и справедлив морал. Тя олицетворява и ценностите на Виетнам, непобедима, внушителна и прекрасна в своето спокойствие, монолитност и хармония. Борбата между нея и американския войник е по същество един митичен сюжет, като борбата на митичен герой със зъл великан или с чудовище. В тази и фантастична, и реална среща са противопоставени по оригинален начин две ценностни системи с ярко открояващия се контраст между тях. Това е конфликт между два свята, така различни и несравними, като планети от различни галактики. Ето как героят възприема Виетнам: „На това ниво съществуваше вселена, в която Виетнам беше в действителност планета, цял глобус, странен, неизчерпаем, технически напреднал, самоуверен и безцеремонен свят, изстрелващ оръжия във всички посоки, бомбардиращ звездите, отварящ граници..." В този свят той се усеща като „шпионин в лагера на противника, заключен в затвора на тия, които е осъдил". Описанието на пейзажа е както при митологичното съзнание, той е одухотворен и обожествен, но и амбивалентен, символизиращ и хаотичното състояние на вселената, и гениална архитектурна постройка, един съвършен космос. Изнурителното и кошмарно пътуване към зловещото място на свалените хеликоптер с обесените по перките му осквернители (мотивът за слизането в царството на мъртвите) се превръща и в пътуване из чуден замък, из една „архитектурна джунгла". „Готическа украса, нарастваща геометрично във всяка посока, а долу, кой можеше да каже какво кипеше и цвъртеше долу в тази крипта...

Разрухата и раждането ставаха в един и същ момент."

Със самия си дъх джунглата разяжда, разлага човешкото съзнание, довежда докрай започналия вече процес на разграждане на личността. Наблюдаваме разпадането на антропоморфното под въздействието на неговата най-висша изява — мисълта, която чрез познатите логични закони не може да осмисли, да

[22] Beidler, Ph. American Literature and the experience of Vietnam. Athens, 1982, p. 33.

асимилира и „очовечи“ средата и се разтваря в нея. Както казва и самият герой, човек изоставя своето съзнание, живее в едно растително блаженство, в зависимост от другите, без желания и амбиции, без памет, без спомен за себе си. Звучи темата за насилственото отнемане на личностното у човека, за трагичната безпомощност при възстановяване на тъждеството със самия себе си. На този етап метаморфозата е окончателен и необратим процес. Заимстван е мотивът на фантастичното превръщане от фолклорно-митологичната поетика. Но докато във фолклора този процес е само момент, отделен епизод в перипетиите на героя (например потапянето на момичето в златната река), то тук превращението се издига до основна повествователна ситуация и патос на творбата. Метаморфозата тук не означава принадлежност към дадена родова група, както е в тотемните митове, а е знак за отграничение и отчуждение. Ситуацията на човека е представена като неравна борба с неидентифициран, могъщ, праисторически, чуждоземен звяр, борба, предварително обречена на неуспех. В същото време тя е представена и като война между две планети от различни галактики. Почерпан е сюжет от научната фантастика — борбата на земните жители с агресивна, технически напреднала, непозната цивилизация. Доминираща е темата за възмездието, настигнало нашествениците. Служилите заедно с Грифин изчезват един след друг, погълнати от чудовището, така както левиатанът поглъща Йов, така както Моби Дик поглъща всички моряци и оставя един, който да разкаже за постигналото ги възмездие заради тяхната безумна дързост.

В края на романа оставяме героя в неговото растително царство: „Аз съм някъде тук, зад тази гора от листа... През нощта аз дялкам лули на мира от клоните на стари кипариси“, сам с единствения си приятел — едно „скромно цвете“. Както всяка друга война, и тази има своето „изгубено поколение“, по-травмирано от предишното, със скършени надежди, с потъпкан човешки облик, напълно изолирано от всекидневието на своите сънародници. По-силно от всякога звучи темата за неспособността на ветераните да се завърнат към нормалния живот, техният ужас от неспособността си да прогонят злия дух на войната, който са извикали в своя свят. По този повод войникът повествовател в „Мълва за война“ пише: „Аз бях щастлив като осъден, на когото са отменили присъдата, но след година ме обзе носталгията по войната.“ Характерният за тази проза главен герой е травмираният американски воин, психически болен, физически осакатен, застинал в поза на недоумение и съзерцание. Той остава завинаги пленник на духа на войната, на планетата, която е осквернил, на греха, за който не е поискал прошка.

Това, което Бедлър казва за „Зелените барети“ на Мур, се отнася и за „Размисли в зелено“, а и за всички произведения на тази тематика: „Виетнам се превръща в комбинация от супергероизма на герои карикатури, действуващи лица в някаква посредствена драма на абсурда, в страна, превърната изцяло в поле на партизанска война с живи муниции, едно ново прозрение в чудни, чужди земи за един стар, роден непросветен, но убеден в правата си американец, ненаситен, едновременно чудноват и ужасяващ, какъвто винаги е бил.“[23] Неволно си спомняме за „Тихият американец“ на Греъм Грийн, първият автор, достигнал до най-дълбокото и вярно прозрение за американския агресор — „здраво брониран с добрите си намерения и с невежеството си“. Подобно на Ахав от „Моби Дик“ и на Крофт от „Голите и мъртвите“, и техният последовател, ненаситен в апетитите си, узнава границата на своя глад и на своите възможности.

Анализът дотук недвусмислено показва важното място на мита в културата на дадена нация, разкрива го като идеографична система. Служейки за установяване модела на живот в дадено общество, той облича във форма някаква представа. В нашия случай това е „американската демокрация“, предлагана като универсален световен модел. Целта на митовете на „масовото, консуматорско общество“ е да натурализират представата, да я изпразнят от конкретно-историческо съдържание, придавайки ѝ по този начин общовалиден и вечен характер[24]. Войната срещу Виетнам

[23] Beidler, Ph. Цит. съч., с. 35.

[24] За характеристика на „масовото общество“ вж. Howe, I. Mass Society and Post Modern Fiction. — In: Recent American Fiction. Boston, 1963.

трябва да се приеме като нещо така естествено, както и войните срещу индианците, а създаването на американска звездна империя така неизбежно, както и провъзгласяването на Съединените американски щати. В своята книга „След катаклизма" Ноам Чомски отбелязва, че и интелектуалци, и обществени служители полагат усилия да „реконструират близката история", опитвайки се да спасят „една зле пострадала империалистическа идеология"[25]. В основата на този механизъм е отричането на историята, на стогодишната война на Виетнам срещу империалистическите посегателства на Франция, Япония, САЩ, пренебрегването на факта, че САЩ влезе във войната през 1950 г. като съюзник на Франция в нейния опит да си възвърне загубените позиции. Вместо това злините, сполетели Индокитай, се приписват на комунистите.

Дистанцирайки се от официалните митове, авторите, които оформят една социалнокритическа позиция, всъщност създават и нов тип творчество, изразител на антидогматичния дух на антиканоничната литература. Съвременният романен синтез се стреми към деавтоматизиране и освобождаване на художественото мислене от традиционните норми, подхожда към жанра и литературния процес като към отворена система от естетически стойности, която непрекъснато се развива, стремейки се да реконструира непрекъснато променящите се форми на самия живот.

От особено важно значение е повишеното самосъзнание на тези творби като факт на действителността, като форма и съдържание, предназначени да влязат в конфликт с масовата, канонична литература, размиваща социалните противоречия, притъпяваща сетивността и бдителността на човека, принизяваща ролята на изкуството и на твореца като съвест на нацията. Заклеймявайки по един нетрадиционен начин империалистическата война, писателите настойчиво изследват жизнения път на човечеството, за да открият непреходните ценности, които то трябва да понесе със себе си в своето пълно с надежда и опасности бъдеще.

---

[25] Chomsky, N. After the Cataclysm. Boston, 1979, p. X.

ВРЕМЕ И ПРОСТРАНСТВО В „ХАТИНСКА ПОВЕСТ“ И „ИДИ И ВИЖ!“

Димитрина Михайлова

Единственото изразно средство в литературата е словото. Основното изразно средство в киното е видимият образ. Превръщането на една словесна художествена творба в нейната кинематографична еквивалентност се проявява в различни форми, сред които най-ценна се оказа екранизацията, естетически равностойна на словесното произведение. Характерно за нея е, че тя освобождава литературното произведение от външната му форма и като извлича от него отделни елементи, включва ги в нова комбинация, запазваща жизнените сокове на първоизточника. Основна предпоставка за екранизацията на литературното произведение е неговата кинематографичност, т. е. възможността за намиране на зрими съотношения на словесната образна система. В този аспект всепризнато е значението на пластическите моменти, чрез които кинематографичният образ поглъща, продължава и допълва литературния образ. Но наличието на елементи от физическата реалност не е в състояние да определи естетическата пълноценност на филма. Главното, от което зависи успехът на една екранизация, е наличието в нея на конгениална на литературната творба задача (идея) или, както пише известният съветски режисьор Сергей Юткевич — „на съответствуваща идейна концепция и стилистика“[1]. Важен момент в екранизацията на словесни произведения е изборът на конкретна литературна творба. Изборът, режисьорският замисъл е свидетелство за отношение към литературното произведение, за неговото съвременно осмисляне и естетическо натоварване. Защото във филма зрителите на дадено време търсят не само идентичността на литературния първоизточник, но и истината за своето време.

През 1972 г. излезе от печат едно интересно произведение — творбата на белоруския съветски писател Алес Адамович „Хатинска повест“. Включвайки пряко литературата към народното съзнание, чрез повестта авторът възражда емоционалната памет за изгореното заедно с жителите белоруско село Хатин и за унищожените по този начин още няколко стотици белоруски села. Философската интелектуалност и яркото художествено чувство илюстрират чрез поразителна образна структура яростната борба за запазване на живота и чрез най-дълбоките тайни на личността, поставена в екстремална ситуация, някои непознати пластове на отминалите драматични години. „Художнически „Хатинска повест“ ми се струва едно от най-силните изобличения на фашизма в нашата литература от последните години“ — споделя Даниил Гранин[2]. За „Хатинска повест“ Алес Адамович получи Държавната награда на Белорусия „Якуб Колас“ за 1976 г.

По „Хатинска повест“ А. Адамович съвместно с режисьора Елем Климов написа сценарий и през 1985 г. на XIV московски кинофестивал бе прожектиран

---

[1] Юткевич, С. Контрапункт режиссера. М., 1960, с. 120.
[2] Гранин, Д. Кольцевой бой. — Дружба народов, 1972, № 9, с. 278.

филмът „Иди и виж!“. Производство на киностудии „Беларусфилм“ и „Мосфилм“, той бе удостоен с най-високото звание — Златната награда на фестивала. В шествието си по европейските екрани и срещите си със зрителите този филм предизвика горещи спорове и дори породи противоречиви мнения, но не остави никого равнодушен. Защото произведе силно емоционално впечатление, докосна се до универсални архетипове на човешкото съзнание, а информацията, която носеше, беше максимум киноинформация за реалния свят.

Времето и пространството са основополагащи аспекти на всяка значима художествена творба. За да реализира художествената си идея, творецът организира времето, пространството и персонажите съобразно законите на изкуството, което създава. Като обективна даденост на битието и като мирогледен проблем времето и пространството трябва, от една страна, да бъдат показани, а, от друга — да изразяват определена авторска концепция[3]. Затова нашите размисли върху „Хатинска повест“ и „Иди и виж!“ ще бъдат насочени към това, каква е картината на времето и пространството в тези две произведения от два вида изкуство.

За литературното произведение е по-характерна временната определеност и организация, защото е тясно свързана с композицията и архитектониката. „Хатинска повест“ има два времеви пласта: миналото (антифашистката партизанска борба в Белорусия през 1943 г.) и настоящето (бившите партизани и проблемите на живота от 70-те години на XX в.). Миналото е останало запечатано в зрителната памет на вече ослепелия бивш партизанин Флориан Петрович Гайшун — главен герой на повестта; настоящето е животът на хората от предишния партизански отряд след победата, живот, за който той е чувал; настоящето — това са и разговорите му с неговите студенти и аспиранта му Борис Бокий. Паметта за миналото, усетът за настоящето и разговорите за бъдещето свързват посоките на времето и представят течението му. В „Хатинска повест“ паметта на миналото не е само формален прийом, но и съдържание, което разказва за човека по време на война. Така миналото и настоящето имат своята художествена реализация в събития и образи. Но авторът набелязва и третото измерение на времето — бъдещето. Към него той тръгва от „четвъртото“ измерение — от човешката душа. Ето защо в „Хатинска повест“ има моменти, които смутиха някои критици, определили ги като „провали“[4]. Ставаше дума за онези места в творбата, които имат определено антивоенен характер. Без да анализираме подробностите, ще посочим, че „защитният механизъм“ на психиката, за който говори вече зрелият човек Фльора Гайшун — психолог, преподавател, кандидат на науките, са всъщност мислите му, насочени към бъдещето, чрез които той не оправдава никоя война. Те предвиждат времето, в което за човечеството ще стане ясно, че няма война, която да прави хората по-добри. Ето защо бъдещето в „Хатинска повест“ се характеризира с особен род „историческа достоверност“, тъй като то не е затворено в себе си и има връзка както с историческото минало, така и с реалното настояще и желаното бъдеще. Такива са параметрите на времето в „Хатинска повест“. Що се отнася до неговите намерения и интензивност, то тях трябва да ги търсим в причинно-следствената връзка на събитията. Може да се каже, че авторът като че ли се движи назад по времето, постепенно преминавайки от „биографичното“ време на главния герой във времето на епохата и в синхронен, и в диахронен план. По такъв начин се установява съотношение между историческия фон на събитията и биографията на централния персонаж. Според съветския учен С. Ю. Неклюдов „противопоставянето *дете—възрастен* е основно в системата на възрастовите характеристики на епоса“[5]. Събитията, които се изобразяват в „Хатинска повест“, са епизоди предимно от живота на полудетето партизанин Фльора и зрелия мъж Флориан Гайшун. В тях възрастово са определени и онези второстепенни персонажи, които имат най-голямо

---

[3] Гей, Н. К. Время и пространство в структуре произведения. — В: Контекст-74. М., 1975, с. 213.

[4] Иванова, Л. Хатынская трагедия. — Москва, 1973, № 5, 210—212.

[5] Неклюдов, С. Ю. Заметки об эпической временной системе. — Ученые записки Тартуского государственного университета, 1973, вып. 308 (Труды по знаковым системам, VI), с. 157.

място в биографията на главния герой (най-близките хора на Гайшун — майката, сестричките, съпругата Глаша, командирът Косач, партизаните Скороход, Рубеж и Стьопка Фокусника). Персонажите от „кратките срещи" съществуват само в онова време и в онази възраст, в която ги е срещнал Гайшун и в която са били те тогава (леля Маланка, чичкото от Преходи). Интересно е да се отбележи, че възрастовата характеристика на врага в „Хатинска повест" също може да бъде определена като присъща за епичното описание — врагът няма възраст. Адамович е постигнал това чрез отсъствието на възрастови определения (войниците от наказателния отряд, американският лейтенант Коли).

В „Хатинска повест" сюжетното време не се отличава с еднолинейност и еднонасоченост, тъй като по самата си същност това е монологично повествуване (спомените на Гайшун), в което има ретроспекция и „прогнозиране". По такъв начин обективната даденост на времето и авторската концепция за него дават отражение върху сюжетното време — то се отличава с временна прекъсваемост (но това не е равнозначно на разкъсаност) и става средство за забавяне на сюжетното действие. В повестта са фиксирани по-малки и по-големи времеви периоди, запълнени с различни събития. Налице е и ритмична временна последователност, съставена от нарастващи единици (ден и нощ, ден след ден, години след години). Този тип изображение на времевия поток, както и отсъствието на сезонна окраска (един от отличителните белези на руското летописно-билинно време) са също достатъчно характерни за епическата поетика и осезателно се улавят в „Хатинска повест".

Казаното дотук за времето в „Хатинска повест" ни насочва към временната система на епичния жанр. Но не трябва да забравяме сюжетната рамка, началото и финала, които вместват всички установени по-горе епични времеви характеристики в субективното време на героя Фльора Гайшун. Без да бъде изповед, повествуването в „Хатинска повест" не е напълно и разказ от името на героя. Може би то е най-близко до оня тип изложение, което преди това сме срещали в „Юноша" на Достоевски — субективно отношение към фактите, което иска да бъде обективно, да разкаже за преживяното време, за собствените спомени. Но събитията за миналото са толкова свежи в паметта на ослепелия човек, че възстановявайки ги, той не може да не ги преживее, а възроденатa страст разрушава търсената обективност[6]. Ето защо например героят е в състояние да „види" времето дори от онези мигове, които са били гранични за него. Фльора си спомня колко остро, с трагична напрегнатост са се разширявали очертанията на субективното време тогава, когато той е изпадал в екстремални ситуации — тогава съзнанието на момчето партизанин се е разлагало към пълно отсъствие или се е възвръщало към реалността. Така ритъмът и силата на психологическите изживявания и душевните движения се динамизират чрез едно непрекъснато включване на субективното време към обективното. Всичко това оформя динамиката на повестта като драматично ускоряваща се. Но, от друга страна, обективното време се включва и в друго субективно време — това на автора, който знае и разказва за всичко: за отминалата война и за случилото се с героя, и за живота на човечеството от 70-те години, и за това пътуване към Хатин. Така изображението на времето в „Хатинска повест" се осъществява спиралообразно. Спиралообразността на временната система преследва още една цел освен неразкъсаната нишка на времената — това е подход, с който Алес Адамович разглежда войната на нивото на философията на историята.

„Кинематографът моделира света. Към най-важните характеристики на света принадлежат пространството и времето. Отношението на пространствено-временната природа на модела в значителна степен определя и нейната същност, и нейната познавателна ценност."[7] Времето е такъв структурен фактор за екранното повествуване, който към пространствените измерения на зрителния образ прибавя още едно — времевото измерение. „Бидейки абсолютно обективна форма на всяко битие, независимо от човешкото възприятие, времето се възприема... крайно субективно, и при това на най-ниското ниво на сетивността."[8] Самият структуро-

[6] Катто, Ж. Время в романах Достоевского. — В: Достоевский. Материалы и исследования. Т. 3. Л., 1978, с. 47.

[7] Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, с. 100.

[8] Вайцман, Е. Очерки философии кино. М., 1978, с. 186.

образуващ принцип на киното — монтажът — включва в себе си времето. Екранният образ има само едно време — сегашното. Но когато става въпрос за образа на самото време, постиган чрез изразните средства на киното, такива художествени похвати като ретроспекцията, спомена и изпреварването могат да предадат минали и бъдещи състояния на времето.

Във филма „Иди и виж!“ разгърнато е използван само първият временен пласт на източника „Хатинска повест“ — отминалите трагични за Белорусия събития от 1943 г. Субективното време на героя Фльора Гайшун от „Хатинска повест“ става обективно време за сюжетното разгръщане на „Иди и виж!“. Във филма има само една ретроспекция — на документалните кадри за Хитлер. Те са образът на миналото време — една метафора за миналото, която възниква в оня момент, когато се решава бъдещето. Трябва ли да стане Фльора Гайшун във възмездието си убиец на детето Адолф Хитлер, трябва ли Фльора да наказва чрез онова, срещу което се бори — такъв е смисълът на тази ретроспекция-метафора. Така темата за образа на сегашното (събитийното) време е решена всепроникващо (и чрез поглед в бъдещето).

Осезаемият образ на времето е не само в неговото движение (смяна на кадрите), но и в такива зрими образи, които са станали едва ли не „архетипове“ на времето: пясъкът, който Фльора изравя, за да търси пушка, се сипе като в пясъчен часовник (т. е. този часовник връща към отминалите сражения, от които е останала пушката), водата, застояла в блатото, което момчето и Глаша трябва да прегазят, за да отидат при майката и сестричките на Фльора, не тече (т. е. времето не ги отнася към близките хора), огънят, в който изгарят жителите на село Переходи, унищожава, изгубва времето, в което тези хора са се срещнали с Фльора и Глаша, защото унищожава самите хора (т. е. времето умира с човешкото битие).

Вторият временен пласт на „Хатинска повест“ в непряк, снет вид също съществува във филма. В епизода, когато Фльора и Глаша попадат в родното село на момчето и се ослушват за признак на живот, когато се решава живо ли е тяхното човешко минало (майката и сестричките, съседите, всичко онова, което е обитавало селото), се появява образът на бъдещето-смърт (за което те научават по-късно от жителите на „острова“). А сега около тях жужат множество мухи — метафоричен образ на човешкото небитие. За човешкото съзнание тази метафора носи есхатологична информация. Така се възприема тя от зрителя и по отношение на конкретно-временната събитийност във филма, и по отношение на собствено-временната картина на реалния свят. Във филма има и още една метафора за възможното унищожение на човешкото бъдеще време — това е изгарянето на децата в хамбара на село Переходи. Историческа непрекъснатост и точност от главните, решаващи събития и проблеми до дребните детайли — такава е налагащата се особеност в образа на времето от филма „Иди и виж!“, с която отминалите трагични събития се осъзнават от позициите на философията на историята.

Като събитийно време времето във филма е претърпяло и някои промени в сравнение с времето на повестта. Преди всичко това е събитийното биографично време от един кратък период из живота на главния герой Фльора Гайшун. „Статичното време“ на епичната епоха“ (С. Ю. Неклюдов) не е самостоятелен компонент на филма и не върху неговия фон се проектират динамичните дни на личната трагедия на героите. По-скоро епичното време се ражда от съчетаването на биографичните времена на Фльора, Глаша, партизаните, жените и децата от „острова“, жителите на село Переходи, времена, които са подчинени на сюжетно-събитийната последователност и свързани с отношенията на героите помежду им. Временният интервал в „Иди и виж!“ е много по-малък (както вече подчертахме, той обхваща предимно първия временен пласт на повестта — партизанските борби в Белорусия през 1943 г.) от хронологията на „Хатинска повест“. Затова и не са възможни онези възрастови промени на героите, които наблюдаваме в книгата. Всичко по отношение на второстепенните персонажи във филма е напълно подчинено на биографичното събитийно време на един герой — Фльора, докато в „Хатинска повест“ има събития (например следвоенната съдба на съпартизаните които той е научил от разговорите при предишните срещи със съпартизаните. Във

филма има пълно покритие между обективното време на всяко събитие и субективното време на героите даже и тогава, когато „крупният план" акцентира и привлича вниманието на зрителя към важен детайл в душевните движения. Сцените на насилие и душевно напрежение (изгарянето в Преходи) камерата не проследява по-дълго от моментите на душевен отдих (животът в партизанския лагер, веселият танц на Глаша). Това е резултат от режисьорския стремеж към изобразителност на събитията и състоянията („Аз изповядвам образния кинематограф" — признава Е. Климов) по пътя на линейния монтаж, т. е. с естествения ход на времето. Защо тогава като ритъм, като филмова динамика „Иди и виж!" така силно и яростно разтърсва? Само спецификата в скоростта на възприемане на двата вида изкуство (четене и гледане) ли има значение? Да, и това! Но най-вече режисьорската ориентация, онова биографично време на героя, когато всеки миг е могъл да бъде последен в живота му, когато всеки миг е миг от границата между живота и смъртта. Защото по самата си същност пребиваването не само на Фльора, но и на жените, децата и партизаните на „острова" сред блатата и в горския партизански лагер по време на войната е граница — едно непрекъснато движение за всички между живота и смъртта, когато да убиваш и да бъдеш убиван е норма за съществуването на хората. Всички мигове от живота и на главния герой, и на второстепенните персонажи са запълнени с онова, което е било важно в миналото и има значение за бъдещето — живота, чийто двигател стават възможността и характерът на личния избор. Така епичната събитийност на статичното време на епохата се динамизира от нравствено-психологическия тонус, от непрекъснатото измерване на обективното развитие на събитията чрез субективните изживявания. Времето осезателно се ограничава, но забележимо се уплътнява. Полифонията, обобщаването и типизирането на множеството човешки преживявания, на „родовата" черта на тяхното съзнание до модел на социално поведение премахват границата между индивидуалната постъпка и масовото действие: всички са като един и единият е като всички. Полифонията прераства в епос. Историческото време, историческият процес не се демонстрира, а художествено се пресъздава и се проследява неговата диалектика. Времето в „Иди и виж!" е и обект, и субект, и средство за изобразяване.

Като цяло във филма и в първия временен пласт на повестта има елемент на митологично осмисляне на времето по отношение на есхатологията, тъй като финалът на кулминационното събитие — изгарянето в Преходи — не означава биологичен край за героя, т. е. „смъртта... е разположена в средата на повествуването, а не го завършва"[9]. Ето защо времето на смъртта се тълкува като форма на преход от едно състояние в друго, по-висше по отношение душевните и нравствено-етичните прояви на персонажа. Това показва, че сюжетното развитие на времето в „Иди и виж!" е построено също така по схемата на епоса: край на детството, белязан с множество срещи със смъртта и скъсвания на връзките, които съединяват героя със света (смъртта на майката и сестричките близначки, на партизаните, с които Фльора отива за храна, на останалите на „острова" жители, на селяните от Преходи) — възвръщане към живота (размисли над портрета на Хитлер и финална сцена — Фльора крачи в сливащите се партизански колони).

Не по-малко интересна от временната е и пространствената картина на света, пресъздадена в „Хатинска повест" и „Иди и виж!". В повестта сюжетната двуплановост разчленява пространството на две равнища, които са характерни и за двата временни пласта, тъй като са взаимносвързани и взаимнопроникващи се — пространството на битовите събития и пространството на идеологическите конфликти. Макар че в „Иди и виж!" е използван само първият временен пласт, и тук са запазени нивата на пространствените характеристики от повестта. Да се опитаме да вникнем в начина, по който в повестта и във филма са овладени и представени пространствените елементи и определители.

На първо място — на езика на пространственото моделиране сюжетното събитие има „свое" (вътрешно) и „чуждо" (външно) пространство. Например в „Хатинска

[9] Лотман, Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 21.

повест“ такова вътрешно, „свое“ пространство е родното село на момчето, където живеят майка му и сестричките му, или „гравийката“, отсам която лежат трите партизани и Фльора, или „островът“ сред блатата, където са жените, децата и ранените. Като външни, „чужди“ едно на друго в първия времев пласт на повестта остават пространствата на двете социални групи — на белоруския народ и на немските окупатори. В сюжетната линия на 70-те години идеологическите спорове между Гайшун и неговия аспирант Борис Бокий имат за цел да илюстрират външно и вътрешно пространство, като докажат, че човечеството е навлязло в етап, когато различията между социалните пространства не трябва да преминават моралното право на живот за всеки човек.

Но причинно-следствената обусловеност на събитията е такава, че два вида пространствени определености в „свое — чуждо“ могат понякога да преминават един в друг. Например колко е свое и някак друго онова, което е останало от селото на Фльора, когато те идват с Глаша! Как се стреми да избяга, да се отдалечи, да направи чужд за сетивата и съзнанието си Фльора Гайшун същия този „остров“, на който го посрещат трескавите от гладна смърт очи на жената след самотното му завръщане от неуспешната акция за храна! Героите на Адамович — всички партизани „косачевци“ — установяват един неписан закон, според който с избора си трябва сам да решиш мига на своята смърт, т. е. „да изземеш инициативата от врага и „външното“ пространство да превърнеш във „вътрешно“.

Сценарият на „Иди и виж!“ е изменил много от сюжетните детайли на първия временен пласт на „Хатинска повест“, но е запазил смисъла на пространствената опозиция „външно — вътрешно“, „свое — чуждо“. Във филма селото на Фльора не е изгорено, но двамата партизани Фльора и Глаша не виждат никого, не чуват нищо. В нетрепващата тишина за миг ги спира острото жужене на големи зелени мухи. Прислушвайки се и отпъждайки мислите си, момчето се втурва вкъщи: всичко е на мястото си, ето дори гърнето с топлото ядене е още в пещта. Майка му, сестричките му са тук наблизо, те скоро ще се върнат, а дотогава Фльора и Глаша ще си похапнат. Но нещо спира залъка в устата на гледащата към отворената врата на стаята Глаша. Фльора проследява с поглед очите ѝ: на пода в стаята той вижда не захвърлените, нито оставени настрана, а именно наредени, прибрани завинаги и положени като мъртви хора една до друга кукли на сестричките близначки. Мълчанието е пронизано от дебнещата мисъл за смъртта, но Фльора я отблъсква, защото за него тя все още е невидима, далечна, чужда и несвоя. И отново се втурва да ги търси — този път към гората. Бяга и не се оглежда. А тичащата след него Глаша е хвърлила поглед встрани и е видяла, че там, зад хамбара, има купчина от мъртви тела, че там, зад хамбара, лежи смъртта, която вече не е нещо чуждо, а част от нея, вече е станала нещо вътрешно за Фльора, но той още не знае за него. Глаша тича и вика, и сочи назад, но Фльора се бори с връхлитащата го мисъл, яростно блъска и разравя с ръце и гърди лепкавата плът на блатото, защото иска, виждайки хората отсреща, да се увери, че смъртта е далече от неговите близки, че те са живи. Затова Фльора не се учудва на странния човек, който ги измъква от блатото (а това е Тихон Рубеж, който знае за случилото се и все пак обикаля около блатото: та нали може някой да се е спасил и да очаква помощ). Но след няколко мига мократа и студена земя на „острова“ не може да угаси огъня в главата на момчето, запален от страшната вест за края на любимите му хора, на съседите, на цялото село. Чуждата смърт се е приближила, преминала е рамките на собствения живот на Фльора и се е докоснала с огнени езици до него. Тя не е вече само чужда, в нея има и нещо свое — това е животът на майката и сестричките.

Пример за срещане, сближаване и взаимопроникване на две пространства може да наблюдаваме и в епизода, когато Фльора попада в село Переходи. В предутринната мъгла момчето партизанин се сепва от шума на събиращия сено селянин. И „чичкото“ трепва, когато вижда пред себе си човек с пушка. Пространствата на две съзнания се срещат в едно неспокойно време. И докато те набързо се изучават едно друго, изведнъж в мъглата се очертават удължените фигури на приближаващите се към селото немци. Така се появява ново — трето — пространство, което има по-висока степен на „външност“ от първите две. Затова те започват да се сближават, да проникват едно в друго: набързо скриват счупената пушка в сеното и хукват към

селото. Напред ситно подтичва „чичкото“ и поучава Фльора какво трябва да знае, за да го представят за член от семейството на „чичкото“. Затова Фльора трябва да научи имената на всички в голямото семейство на „чичкото“. И „чичкото“ назовава, назовава имена и всяко от тях вече не е чуждо за Фльора, защото е име от новото му семейство. Ето Фльора е вече в голямата стая сред неподвижното смълчано семейство. Никой не го пита свой ли е — достатъчно е, че той е влязъл с „чичкото“. Сега погледите на всички са насочени към вратата, където е застанало онова „външно и чуждо“, което всички те не могат да приемат — немският автоматчик. И макар че „чичкото“ се опитва да го посрещне „като свой“, „като гост“ (с хляб и сланина), немецът, а не Фльора е несвоят, чуждият, външният. А след няколко мига вън на улицата, когато семейството на „чичкото“, блъскано от немците, се слива с другите семейства, когато всички са тикани към хамбара, където ги очаква еднаква участ, всички изпитват еднакви чувства, същите чувства изпитва и Фльора — и той е като всички. Ето я полифонията на пространствата, слели се в едно, получило образен израз в сцената на затворените в хамбара хора. Така героите на „Иди и виж!“ олицетворяват пространството на света чрез рамките на своите преживявания и действия. Те познават и приемат за свое и вътрешно само онова пространство, което се свързва с мислите им, с живота им, което е станало пространство на техните чувства и действия.

На второ място, в пространството на повестта и филма са налице неподвижни и подвижни елементи. Най-силна опора на първите и в повестта, и във филма е направена чрез *детайла*. В „Хатинска повест“ детайлът е „главна особеност на творческия маниер на автора“[10]. Предметният и психологическият детайл изразително съчетават философските размисли с конкретните жизнени факти. С подбора и смислово-емоционалната натовареност на детайлите ясно и точно се дава художествена информация за явленията, която е насочена към генерализация на идеята на творбата. В пространственото моделиране на света в „Хатинска повест“ детайлът рисува битовото (обикновеното) в необикновените условия на войната (кравата, която Фльора иска да откара в партизанския лагер, и всичките грижи около нея са извечно мирни атрибути на селския живот), характеризира (кривогледите очи на Ведмед, които и възхваляват, и „гледат отвисоко“ на човека; очите на умиращите от гладна смърт дечица и жени от „острова“; сините очи на Глаша; чучелата, които прави Стьопка Фокусника; вечно босият крак на партизанина Скороход; чантата на аспиранта Борис Бокий) или изобличава персонажа (златните очила на интелектуалния убиец офицер, командващ изгарянето в Переходи; маймунката, която той ласкаво милва със същата ръка, с която дава командата за унищожаването на невинните хора), навява митологични аналогии (в изпитанията на войната Фльора преминава през всички стихии — въздуха („рамата“), огъня (изгарянето в Переходи) и водата (блатото); в светлината на проблясващите ракети Фльора вижда да се процеждат върху кървавото виме на убитата крава тънки бели струйки мляко; сред зрящите си съвременници (аспиранта Бокий, студентите, бившите съпартизани) един слепец — Гайшун, вижда най-добре и най-далече). Така детайлът в „Хатинска повест“ рисува определено географско, социално и морално пространство.

В „Иди и виж!“ режисьорът Елем Климов като че ли се е ръководил от разбирането на Юрий Тинянов, че при всяка творческа илюстрация на литературно произведение може да се отстрани детайл от фабулата[11]. Затова във филма са оставени онези детайли, чрез които се търси повторение на същностната цялост, стремеж да се подчертае, усили и задълбочи основното действие. Знае се, че изразителните възможности на детайла в киното се реализират чрез крупния (едрия) план, който е следствие от новото пространствено измерение в изкуството[12]. А това пространствено измерение съдържа в себе си преди всичко евристичен момент, то позволи „да се психологизира“ киното. Емоционална информация за същността на нещата, предадена по най-кратък път — ето какво е окрупненият детайл. Изборът на

---

[10] Коваленко, В. Счастье большого вдохновения. — В: Адамович, А. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. Минск, 1981, с. 16.

[11] Тинянов, Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 31.

[12] Ждан, В. Эстетика фильма. М., 1982, с. 27.

детайла показва творческата сила на художника, способността чрез частта да се внуши цялото като материална, социална или морална сфера.

Събитийната и идейната кулминация на филма представлява всъщност паралелен монтаж на детайли, които смислово представят каузалността на действията на немците и партизанския отряд на Косач. Ето какви „опорни" детайли се използват и как те са „разиграни". При идването на немците: 1) В ранната утрин немският отряд вкарва в село Переходи каруца с обесен на нея селянин, на чиито гърди виси табелка: „Днес сутринта аз обидЕх немски войник" („Сегодня утром я обидЕл немецкого солдата"). Именно така, неграмотно, са написали думата „обидените" от „некултурността", от „неспособността" на жертвите им да ги „разберат", наказателите немци. „Обидата" им е толкова „дълбока и непоправима", че им „дава право" да „накажат" жителите на селото, и намира израз и в мотива на песента, която кънти и заглушава писъка и плача на блъсканите към хамбара мъже, жени и деца: „*Пожалей*, моя зознобушка, молодецкого млеча." С това на жителите се внушава: виждате ли, в този страшен ад от милосърдие се нуждаят не тези, чиято е песента, а ония, които са пуснали грамофона „за утеха". 2) На рамото на старшия офицер се е свила маймунка, която той нежно милва с ръка. С тази ръка той дава знак за подпалване на хамбара, в който са хората. И когато започва „страшното", немската шапка закрива маймунката — да не гледат очите ѝ ужаса, да бъде пощадено животното от нещо, от което невинните хора не са пощадени. 3) Немски войник поема от ръцете на излизаща от хамбара млада девойка детето, закачливо го погъделичква и когато невинният младенец му се усмихва, той го хвърля в огъня. 4) После навива около ръката си дългата коса на момичето, нахвърлило се върху него, и го повлича настрани от хамбара. 5) Влачи я, смуква от цигарата си (така прави човек, който не е стреснат от ситуацията и същевременно е автоматизирал действията си) и пак продължава. 6) От едната му страна проблясват жълтите езици на огъня, а от другата — жълтият метал на златното пенсне на човека, дал заповед за този огън. 7) А в колата седи немска госпожица, която черви пред огледалце устните си. 8) На фона на пламъците немците се снимат „за спомен". Един от тях е хванал Фльора за косата и е насочил към слепоочието му дулото на пистолета си. Мигът, който за едни е спомен от живота им, за друг (за Фльора) може да се превърне в спомен за живота му. 9) Сред догарящите сгради прави последен кръг, дооглежда и доубива жертвите немски мотоциклетист, който ритва с крак нещо свито, с побеляла глава и без признаци на живот (това е Фльора). 10) Изтеглящите се немски войници оставят сред полето самотен креват, на който лежи болна, съсухрена старица — единственият жив човек от изгореното село. Тя неразбиращо се усмихва на техните цинични викове: „Живей, бабке! За разплод!"

След разгрома на немците от партизанския отряд на Косач: 1) По пътя се виждат преобърнати и разбити немски коли и мотоциклети. 2) В една от тях поема последни предсмъртни глътки въздух умиращата немска госпожица, чиято червенина на устните се е сляла с кръвта по лицето ѝ. 3) Маймунката ужасено пищи, насилвана от ръката на партизанин шегобиец. 4) В изпадналия от колите портрет (снимка) на Хитлер стреля Фльора. С всеки изстрел той връща в съзнанието си лентата на живота на Хитлер до оня момент, когато го „вижда" едногодишен младенец в ръцете на майка му. Трябва ли да бъде отдадено на смърт това нищо не знаещо за бъдещето си дете? Цевта на пушката остава наведена, защото децата не се раждат убийци и палачи.

Ето защо можем да отбележим, че в „Иди и виж!" възможностите на детайла като елемент на пространството се характеризират с „физиологичност" (по определението на Сергей Айзенщайн)[13], с участие в изграждането на сюжета (причинно-следствена връзка между събитията), с внушаване на търсен емоционално-естетически ефект (естетическа функция на цветовете и музиката), с включване в динамиката на екранното действие (насочва и организира вниманието на зрителя), с генерализация на художествената идея (монтаж).

От подвижните елементи на пространството най-съществен е пътят. Сюжетът е винаги път, траектория на преместване (движение) на даден обект (субект) в някое

[13] Эйзенштейн, С. Избранные произведения в 6-и томах. Т. 5. М., 1968, с. 526.

пространство и особено пресичането, преминаването през границите на това пространство. Като географска и духовно-културна функция пътят е присъщ най-вече за оня герой, който не е неподвижно закрепен към някакъв континуум, а се намира в движение и в търсене на отговор на въпроси.

В „Хатинска повест“ изначално е заложен мотивът за пътя. Най-напред това е блатото, което трябва да преминат Фльора и Глаша; после — пътят, по който се движат трите партизани и Фльора, търсейки храна за укрилите се жители; постепенно по този път Фльора остава сам; после недалеч от село Преходи по пътя момчето върви с „чичкото“; на излизане от Преходи (след изгарянето) Фльора трескаво бърза по пътя и очаква всеки миг партизанското възмездие; най-сетне това е „кръгът“, по който обикалят из блатата партизаните и немците, взаимно преследвайки се; а всичко това е „видяно“ от паметта на бившия партизанин Фльора тридесет години по-късно, когато пътува в автобуса към паметника в село Хатин. В „Хатинска повест“ пътят на Фльора Гайшун е със спираловидни очертания, където всеки отрязък има своята причина и поражда своите следствия: такава е смисловата основа на събитийните паралелни моменти от двата времеви пласта. Като съдържание тези паралелни моменти образуват няколко пространствени структури: географска, социална, морална. От друга страна, пътят на героя в „Хатинска повест“ представлява разрушаване на всяка от тези структури: географската — родното село, партизанската гора, „острова“ сред блатата, местата, където търси храна, чуждото село Преходи, горящите торфени блата, живота в града, пътуването към паметника в Хатин; социалната — Фльора се намира сред съселяни, сред съпартизани, станал е плячка на врага, общува с Бокий и студентите си; моралната — Фльора охранява заловения фашист, който само преди часове е командвал неговото унищожаване в Преходи, а сега Фльора може да „пробва личната си власт и сила“, така както с него са пробвали.

В „Иди и виж!“ тези пространствени структури са запазени, въпреки че се представят само събитията от войната. По този път прави впечатление една закономерност, която съществува и в „Хатинска повест“: щом партизанинът Фльора Гайшун поиска да се свърже с деца, този стремеж трагически се прекъсва в зародиша му (сестричките близначки, децата от „острова“, децата в хамбара на Преходи). Във филма, както и в повестта, е развита темата за ненужността на детското изтребление. Що се отнася до движението на героя през различните пространствени структури, то на него в „Иди и виж!“ е по-осезателно акцентувано, тъй като подвижността на персонажа е усилена по вариативен път — чрез образа на Глаша, която най-дълго съпътства Фльора и също става свидетел и жертва на вакханалията в Преходи. Ето защо пътят на главния герой в сюжетната основа на първия пласт представлява всъщност пътуване и докосване до задгробния живот с неговите кръгове на ада, и то ад, където характерът на наказанието е отражение на природата на греха. В повестта и във филма пътят на момчето партизанин е подчинен на тази схема, за което свидетелстват следните моменти: в повестта това е решението на партизанския командир Косач да накаже убийците чрез самоизбиване и прекъсването на тази страшна сцена от изстрелите на стария партизанин Преход; във филма това е епизодът, при който партизаните искат спрямо пленените наказатели да бъде използвана тяхната собствена мярка за наказание, но пушката на една партизанка съзнателно прекъсва мисълта за такъв вид възмездие. Философски и хуманистично тези епизоди внушават, че животът и адът на всеки човек могат да бъдат еднакво измерени с живота и ада на всеки друг човек. Интересно е, че в киното сюжетът — действие, което се разгръща в движещи се образи — илюстрира пътя на персонажа визуално-пространствено предимно в диагонално построеното движение в кадъра. Това движение също се явява едно от слагаемите на екранното пространство, доколкото към кадрите може да се подходи като към изобразително изкуство, а следователно да се види и обясни смисловото значение на изобразеното върху тях движение[14].

---

[14] Тарабукин, Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — Ученые записки Тартуского государственного университета, 1973, вып. 308 (Труды по знаковым системам, VI), 472—481.

В „Иди и виж!“ мотивът за пътя е разгърнат чрез метафоричния образ на блатото. Както блатото е неподвижно, черно, мъртво и задушаващо всичко живо, така по-нататък по пътя си Фльора се сблъсква непрекъснато с черната, задушаваща и сееща смърт идея на „свръхчовеците“ — врагове, които „преоценяват“ света според своята „ценностна“ система на „всепозволеността“.

Свързан с мотива за пътя е и мотивът за символичния водач. В самото начало на „Хатинска повест“ това са Глаша и Серьожа — жената и детето на слепия Флориан Гайшун. В първия времев пласт, в спомените на Фльора за партизанското време, най-напред изплува съседското момче Федка, което го е завело при гробовете в пясъците, за да си изрови пушка от убитите войници; след това в партизанския отряд водач е прославеният командир Косач; после водач е самият Фльора, който заедно с Глаша търси път към своите; след това от блатото до „острова“ ги води Тимох Рубеж; в акцията за храна водач отначало е „ленинградчанинът“, а след убийството му — Рубеж; около Преходи водач на момчето е „чичкото“ и т.н. В живота на ослепелия Гайшун от втория времев пласт често водач е аспирантът му Борис Бокий, който го съпровожда до института. Но и в „Хатинска повест“, и в „Иди и виж!“ главният герой има водачи, които не само физически го съпътстват. Съзнанието на Гайшун също е насочвано от водачи: водачи индивидуалности и водачи явления (събития). Когато са от първия тип, обикновено това са конкретни личности: водачът „стимулатор“ Косач и водачът „катализатор“ Бокий. „Водачите“ явления също проясняват (война, смърт, деца, народ, живот) или направляват (човечество, бъдеще) обобщенията на Гайшун.

Разрушаването на всяка пространствена структура на две различни части става в мястото на границата. В „Хатинска повест“ и в „Иди и виж!“ много широко се поставя въпросът за *границата*. Във военно време, във военните условия пребиваването на големи човешки маси на „острова“, сред блатата и в горския партизански лагер задълго става норма на живот. По самата си същност тази нова норма е граница: от една страна, тя е изразена чрез начина на живот и от съветските довоенни години, и от времето на немската окупация, а, от друга — възприемаме я като едно непрекъснато движение между живота и смъртта. Защото войната е живот, но на пределите на възможното, на границата на човешкото.

Като определител на непрекъснатостта „границата винаги принадлежи само на едно пространство — на вътрешното или на външното, и никога на двете едновременно“[15]. При създаването на гранична ситуация външното пространство се стреми да разруши вътрешното и да премине през границите му, а вътрешното пространство се старае да се запази и да укрепи границите си (немците обстрелват гората и искат да унищожат партизанския лагер — партизанският отряд на Косач разбива немското подразделение, което е изгорило Преходи). Но не тези отношения определят сюжетната колизия, която се характеризира с проникване през границите на двете пространства. Такова проникване е пътят на подвижния персонаж, на партизанина Фльора Гайшун (а в „Иди и виж!“ и на неговия „двойник“ — Глаша).

В образната система, в групата на персонажите, отнасящи се към едното или другото пространство отсам и отвъд границата, също има разграничение — наличието на индивидуализирани образи, като Рубеж, Скороход, Стьопка Фокусника или „главния враг“, „злия дребосък“, „с адамовата ябълка“. Единственият, който остава настрани от тези асиметрични пространства и им противодейства еднакво, е Косач. В „Хатинска повест“ неговият двойник Флориан Гайшун вижда в аспиранта си Борис Бокий човек, който му е „постоянен опонент“ и също като Косач не се слива с персонажите от никое пространство. За Гайшун и Косач, и Бокий са някакви персонифицирани пространства — първият „от войната“, а вторият — „от книгите, от библиотеката, от радиото и вестниците“[16]. Въплътено отношение на едно време към друго, на един свят към друг, техните образи придават

---

[15] Лотман, Ю. О метаязыке типологических описаний культуры. — Ученые записки Тартуского государственного университета 1969, вып. 236 (Труды по знаковым системам, IV), с. 470.

[16] Адамович, А. Хатинска повест. С., 1975, с. 207.

ориентираност на художествените пространства от първия и втория времев пласт. Няма да се спираме на въпроса за границата в природното пространство, тъй като това е момент, който сравнително бързо се разбира от читателя или зрителя (например „гравийката“ в „Хатинска повест“ или блатото в „Иди и виж!“). Тук ни се иска да подчертаем по-скоро нещо друго — това, че всяка граница в пространството обикновено става предвестник и за граница в душевните изживявания. Например след преминаване на блатото, което го разделя от спасилите се жители (а Фльора мисли, че сред тях се намират близките му), момчето узнава за смъртта на майка си и сестричките си. Пределното напрежение на душата му, потресът са толкова силни, че съзнанието на Фльора се губи в странен сън, където се преплитат реалното и несъществуващото, инстинктивното действие и себеизгубването. Във филма това е показано чрез кадрите, в които момчето, загубило усет за света, заравя главата си в калта и мъха на „острова“.

И в двете произведения е налице многообразието на граничните ситуации в духовното пространство на човека: границата като страх (непрекъснатият страх на Скороход и на срещаните белоруски селяни или страхът на пленените фашисти), границата като отвращение към чуждата власт над живота ти (в „Хатинска повест“ това е поведението на „чичкото“ и Фльора в плевнята преди пленяването, в „Иди и виж!“ това е решението на Фльора да излезе от обречения на огън хамбар дори ако това означава смърт от куршум), границата като изчезващо чувство за самооценка и самоконтрол (в повестта: старият партизанин Преход не издържа гледката на самоизбиването на пленените немци и разстрелвайки ги, смъртно ранява своя племенник партизанин; във филма: пред ужаса за нов огън, в който ще горят хора, макар и това да са заслужаващите възмездие наказатели от Преходи, една жена партизанка неочаквано и за самата себе си ги унищожава с облекчителен за всички автоматен откос), границата като усет за край на съзнанието (Фльора узнава за смъртта на близките си) или на битието (изгарянето на хората в хамбара или поведението на убийците преди наказанието им).

В нравствен аспект и в повестта, и във филма границата определя постъпката на човека в земния живот като морален факт едва след като тази постъпка съществува не сама за себе си, а е съединена с някакво съответствие от другата страна на живота до „смъртта“ — в „живота след смъртта“. В повестта такава граница, бележеща идейния връх на творбата, е сцената, в която Фльора трябва да измъкне падналия в блатото пленен „главен враг“ — офицера, който е командвал унищожаването на самия Фльора, — а сега момчето вижда пред себе си „безсмислено изплашените очи на стареца с калната глава“[17]. Във филма това е епизодът с „разстрела“ на портрета на Хитлер: сведеното пред снимката на детето Хитлер оръжие на партизанина Фльора въплъщава идеята за милосърдието като форма за защита на безсмъртието на децата, за силата, която трябва да има високоморалната душа. Тези два примера, освен че са израз на философския смисъл на двете творби, на „любимата мисъл“ на техните създатели, са и илюстрация на човека, който се задържа за мигове на самата граница: ето той се готви да престъпи някаква бариера, която пречи на действията му, и този момент е момент на силата.

Важно творческо постижение в „Хатинска повест“ и „Иди и виж!“ е изследването на „входните“ и „изходните“ моменти на границата: страх-страдание и избор. Нито Адамович, нито Климов възвеличават смъртта и страданието, защото знаят, че „към мисълта за смъртта и страданието човек „не може да привикне“, а може само да се научи да се управлява въпреки страха“[18]. Чувството на ужас, неочакваността на постъпките пред лицето на собствената или чуждата смърт бележат „влизането“ на човека в гранична ситуация; изборът е резултат от „излизането“ от такава ситуация (пример за това са вече посочените сцени: Фльора узнава за смъртта на близките си и Фльора решава да излезе от хамбара).

Повестта и филмът насочват вниманието ни и към отношението граница — смърт. Пътят на Фльора — това е пътят на самопознанието на човека. Този път непрекъснато е белязан от срещите с познати и непознати хора със сходна съдба. Ето

---

[17] Адамович, А. Пак там, с. 175.
[18] Адамович, А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. Минск, 1982, с. 614.

защо смъртта не е само физическата гибел на човека. Тя става някаква метафорична граница, която бележи пределите на реалното, а смъртта на децата е символ на границата на човешкото съществуване, символ на пределите на света.

В повестта и във филма осезателно са разгърнати два вида пространство — природното и духовно-културното. Определители на първото са множество ландшафтни, климатични и материално-културни елементи. Характерно е, че в „Хатинска повест" за екстраординарното събитие в човешкия живот — войната — авторът Алес Адамович не е потърсил мащабните пространства и изключителните природни състояния, а се е спрял на отличителното за конкретния географски регион (Белорусия), което внушава представата за гора, блато, еднообразност, равност, откритост.

Тази определеност е спазена и по отношение на климатично-метеорологичното пространство: мъгла, влажност. Прави впечатление, че в „Хатинска повест" като цяло преобладават отрицателните природни елементи (мъгла, дим, влага, киша, студено, мрачно, тъмно, воня, горещина, кал) пред положителните (слънце, зеленина, въздух). Тази авторска ориентация е насочена към това да се покаже колко изострен е на война усетът на човека към иначе лесно поносимите природни състояния. В „Иди и виж!" Климов не проявява такива предпочитания. Дори нещо повече — еднакво включва положителни и отрицателни природни състояния, като с това регулира темпа на екранното действие, разчупва рамките на конкретния регион и намеква за географска тоталност. Пример за такова равновесие може да бъде цветовата динамика на филма. Творческият колектив на „Иди и виж!" и особено художникът на филма Виктор Петров естетизират цветовата гама на творбата. „Иди и виж!" е не просто цветен филм, а филм, в който цветът изпълнява естетическа задача в картината на пространството. Смисълът на цветовете, в които е издържан филмът, внушава идеята за възможната преходност и фатална необратимост на земните цветове: зелено (гора — униформи), сиво (мъгла — полуизгорен човек), жълто-червено (пясък и слънце — огън и кръв).

Природното пространство в „Иди и виж!" е ограничено и максимално концентрирано предимно в двете точки дом и гора (или поле) — нещо, което също спомага за интензивното разгръщане на сюжета. Във вековните човешки представи домът е символ на най-защитеното, на „вътрешното" пространство за всеки човек. Обикновено домът се възприема като „женско" пространство, на което противостои гората като „мъжко" пространство. При това от женска гледна точка „външно" пространство е гората (полето), а от мъжка — домът. Тези моменти прозират в редица психически състояния и душевни движения на персонажите от повестта и филма (Фльора си спомня за собствения дом и майка си, импровизираните домове-колиби на Глаша и нейното поведение, къщите и техните стопани в изгорените села). Така Адамович в повестта и Климов във филма показват как войната обрича човешкото съществуване, тъй като превръща дома и гората противно на столетия оформилото се правило в асиметрични пространства, внушаващи вече обратни чувства: домът за опасност, а гората за сигурност. Така екстремалността на ситуациите способства за метаморфозата на пространствата едно в друго: гората става дом, а домът е мястото, където опасността най-сигурно улавя човека. Във филма последователността на събитията концентрично е развита именно чрез схемата влизане в затворено пространство (дом, хамбар) — излизане от него, а от своя страна тя винаги изразява опозицията смърт — спасение. В същата последователност са сменили мястото си и вещите и предметите от материално-културното пространство — гърнетата, кофата, велосипедът са останали под открито небе в изгореното село на Фльора, а покривът и постелята в гората са от смърчови клони.

Духовно-културното пространство на повестта и филма се изгражда от такива елементи като висши човешки ценности, фамилии, имена и числа, изрази за пределност, предикати, определители за вътрешно състояние, елементи на военно пространство, елементи на метаезик.

Един от лайтмотивите на повестта е идентификацията на героинята с дете. Тя започва от първите страници на произведението, когато се появява Глаша, водейки със себе си малкия Серьожа и помагайки на слепия Фльора да се настани в автобуса,

вижда се в онази странна, „отразена“ през Косач любов на момчето партизанин към момичето с големите сини очи и по детски повдигнатите слабички, остри раменца, продължава в техния съвместен път през гората, в нощувката, в която Фльора чувства до себе си „доверчиво кълбенце от човешка топлина“[19], свито като зародиш в майчина утроба, в детския ужас на Глаша от блатото и оставането ѝ сред чуждите деца на „острова“. По-късно в Преходи тази идентификация се свързва със слабичката височка девойка, която неистово се бори с наказателите, за да спаси подаденото ѝ от хамбара детенце. Минути след ада в изгореното село Фльора вижда същата тази девойка да върви по пътя с друго спасено момченце.

Във филма този лайтмотив е „по-изчистен“, тъй като той усилва основната идея — идеята за живота, но откъм друг аспект. Отначало възниква образът на мъртвите сестрички деца, след това в блатото Фльора помага на безпомощната като дете Глаша, после Глаша се намира сред децата от „острова“, където младата нераждала жена се грижи за чуждите деца (темата за нереализираното майчинство), следва епизодът, в който след топлия дъжд тя безгрижно танцува върху дървеното куфарче и признава пред смеещия се Фльора, че „иска да люби и да ражда“ („хочу любить, хочу рожать“), и най-после ключовият епизод на филма — сцената след Преходи: от една кола на разгромената немска колона излиза цялата в кръв и съвсем не като след любов, а като след животинско изяждане Глаша — виждайки я, Фльора си спомня думите ѝ и потресен, мълви „любить..., рожать...“

Без да се спираме поотделно, ще посочим, че като висши духовно-културни ценности и в двете творби се интерпретират такива понятия като живот, памет, спомен, детство, деца, вяра, слънце, бъдеще.

Пространството на образната система на повестта и филма се оформя и от персонажи двойници, чрез които се завързва интригата, комбинират се контрастни характери и се моделира вътрешна човешка сложност. Във филма женският образ на Глаша напълно представлява ипостас на основния герой. Адамович използва, а Климов избистря художествения прийом за създаване на идеологически двойници на героя, които изразяват и развиват различни аспекти на идеята. По такъв начин структурите на духовното пространство на повестта и на филма се очертават и от мотива за сблъсъците с двойниците. Във всеки един от тях Фльора се вглежда с цел да разгадае самия себе си и собствената си съдба. В партизанския времев пласт на „Хатинска повест“ и на „Иди и виж!“ чрез този сблъсък се изследва и темата за витаещата над главите на двойниците смърт. Негов апогей в повестта е описанието на неколкодневното взаимно преследване на партизаните и немците из горящите торфени блата. Двете колони кръжат и всяка от тях мисли, че другите са преследваните, а единствената им взаимна цел е унищожаването на другите. В повестта мотивът за мъжките сблъсъци е построен върху сложни притегляния и отблъсквания: Фльора — Рубеж, Фльора — „чичкото“, Фльора — Косач, Фльора — Бокий. Във филма са запазени и развити само някои от тях. Затова в повестта мъжките характери са по-добре разработени, по-силни са от женските, докато във филма мъжките характери са „уравновесени“ с женските. Това е похват, с който режисьорът Климов, като балансира човешките емоции в екранното действие, не толкова „смекчава“ остротата на мъжкия двубой, колкото го разширява. Светът на повестта принадлежи на мъжкото съзнание. Такъв е и вторият времев пласт — идеологическите спорове на Гайшун с Бокий и тяхната вечна опозиция. Във филма мотивът за сблъсъка на мъжете също се запазва като двойничество, съдба, смърт. Дори нещо повече — той се тълкува в духа на руските летописни текстове, където според израза на Владимир Мономах „войната е мъжка работа“. Чрез паралелен монтаж на два епизода — „работата“ на немците в Преходи и „работата“ на партизаните над пленените убийци — режисьорът Климов показва колко апокалиптично е онова мъжко двойничество, в което „работа“ е убийството, а и съдът над убийци не е лек за победителя съдник, когато той трябва да изпълни „работа“, която е чужда за неговата нравственост и морал[20].

---

[19] Адамович, А. Хатинска повест, с. 58.
[20] Искусство кино, 1984, № 6, с. 55.

Своеобразно продължение на двойничеството е и двоичността, паралелизмът в числената символика на редица образи и сцени в повестта и филма: две сестрички, двама влюбени в Косач (Глаша и Фльора), две крави за храна, двама партизани в огъня на Преходи (Фльора и Глаша). Сакралната и фолклорна цифра три може да бъде почувствана там, където каузалността или връзката имат космогоничен или чувствено-интимен характер: три смърти в семейството на Фльора, момчето тръгва с трима партизани (последователно убити) за храна, трима души са свързани интимно (Косач — Глаша — Фльора). За пресъздаване апокалиптичната картина на военното време е използвана и есхатологичната цифра четири: четирима души от семейството на Фльора са жертви на войната, четирима партизани тръгват към неизвестността да търсят храна.

Със свое семантично внушение в духовно-културното пространство на повестта и филма присъстват имената и фамилиите на персонажите. Името на героя Флориан се свързва със земната тема (флора — цвете), на Косач — с темата за войната и смъртта (коси, унищожава), на Бокий — с едностранчивостта, крайността на убежденията („бок“ на руски значи странично, крайно място).

Характерът на духовно-културното пространство се определя и от елементите за пределност (краен, необясним, безсмислен), за положително (свобода, живот, нов живот, свързвам се с хора, ставам нов, гледам весело) или отрицателно (уморен, самотен, мъчителен, болезнен, безизходен, безсилен, трескав, напрегнат, бълнуване, страх, ужас, страдание, чуждост, сън) вътрешно състояние, за предикатност (бягам, кръжа, виси, трепвам, пълзя, проникам, потъвам, чернее се, прекрачва), за отрицателна „култура“ и поведение (прах, воня, кал, блъскане, тълпа, немци, викове, ругатни, задушност, бой) и за метаописание (кукли, чучела, пружина, сянка, двойник, огледало, отражение, маймунка).

Специално трябва да подчертаем модела на военното пространство. В повестта и във филма пространството на войната е едновременно и от действителността, и от душевността. Войната, това е и придвижване по военните пътища, и пътуване към себе си, самопознание. Подлагайки героите на всички изпитания, военното пространство ги кара да преодоляват човешката си самота. Връх в описанието на военното пространство в „Хатинска повест“ и „Иди и виж!“ е картината на характерното за войната събитие — човешкото унищожение, чиято кулминация е изгарянето в Преходи и спасението на Фльора. Това е сцена, където скандалът и чудото са преплетени така, че военното пространство може да бъде оприличено на ексцес, в който прониква митологичното. Във филма е показано субективното възприемане на войната, преминаваща през индивидуалното съзнание. Но характерното и отличителното е, че Адамович, подбирайки материал от повестта за сценарий на филма, и режисьорът Елем Климов никъде нито „изкривяват“, нито нарушават познатия стереотип за войната. Необикновената сила на художественото въздействие на филма се ражда именно от факта, че зрителят се извежда извън рамките на художествената условност — това е заслуга и на стоящия зад камерата оператор Алексей Радионов, — а художественият материал се интерпретира в категориите на изобразяваната реалност. Така филмът „не е фантастичен, а е реалистичен във висшия смисъл на думата“ (да перифразираме тези думи на Достоевски за неговия реализъм), без да бъде натуралистичен. Такава е била и задачата на създателите му — това да бъде „изкуство на потреса и яростта“ (Е. Климов) в техните глобални мащаби.

Най-сетне сред елементите и от природната, и от материално-културната сфера особена пространствена функция изпълняват онези, които означават крайно положение: край на гората, край на селото, край на поляната, край на нощта (утро), край на деня (нощ). Затова за духовно-културното пространство също е характерно подобно движение към живот на предела и прага на смъртта (от епизода с „чичкото“ в края на село Преходи до епизода с изгарянето в хамбара на това село).

Времето и пространството са общи проблеми на човешкия живот и художественото мислене на всяко време е длъжно да им даде отговор. В „Хатинска повест“ и в „Иди и виж!“ единството на времето и пространството се определя не толкова от обекта на описанието, колкото от монолитността на идеята — пътя към нравствено спасение, когато животът може да загине, а злото да възтържествува над

невинното. Структурите на времето и пространството в „Хатинска повест“ и в „Иди и виж!“ са свързани с полифоничната структура. В същото време философската и нравствената им конкретност ги насочват към епичното в духовността, което единствено може да бъде залог за битието.

И повестта, и филмът внушават мисълта, че човекът е продукт, но и създател на историческото време и че всеки човешки индивид има правото и задължението да реализира своето и да подготвя бъдещото време. Затова и перспективата на времето и в двете творби е насочена към проблемите на хуманизма, човешкото познание и човешките отношения не като към надвременни и надисторически проблеми. Събуждайки спомена за войната, и повестта, и филмът се стремят да направят невъзможен нейния рецидив. Те искат да разберат, да овладеят и да използват този механизъм за главния въпрос на съвремието — оцеляването на човечеството.

Ето защо за обяснение на писателския маниер на Адамович в „Хатинска повест“ могат да послужат думите на Достоевски: „Прескачаш през пространството и времето и през законите на битието и разсъдъка.“ Екранът пък показва родствеността на времето и пространството като различни аспекти на едно цяло. За творческия почерк на Климов в „Иди и виж!“ като че най-подходяща определението на академик Д. С. Лихачов, казано също по повод на Достоевски — „бърз летопис“. Така „Хатинска повест“ и „Иди и виж!“ можем да определим като творби, в които е отразена квинтесенцията на живота на границата със смъртта и в които се разсъждава върху пътищата за спасение. Литературното произведение и филмът са две кодиращи средства за хуманистичното мислене на човека от последната четвърт на XX в.

ПОКАЗАЛЕЦ НА ЛИЧНИТЕ ИМЕНА

Августин Блажени, Аврелий (354—430) — един от тримата „свети отци“ (заедно със св. Йероним и папа Григорий Велики) на римокатолическата църква. Съчиненията му са основен извор за християнската философия, етика и социология. В трактата „Божието царство“ (413—426) се застъпва за господството на църквата над светската власт. Други съчинения: „Изповеди“, „За реда“ и пр. Паметта му се чества на 28 август.

Адамович, Александър Михайлович (1927) — белоруски съветски писател. Д-р на филологическите науки. Автор на „Развитие на жанра“, „Белоруски роман“, на романа „Партизани“ (в 2 т.) и др.

Азимов, Айзък (1920) — американски писател, биохимик. Д-р на философските науки. Произведения: „Аз — роботът“ (1950), философският роман „Краят на вечността“ (1955), „Живот и енергия“ (1962) и др.

Айзенщайн, Сергей (1898—1948) — руски съветски кинорежисьор. Професор. Постановчик на филма „Броненосецът Потьомкин“, изиграл важна роля в развитието на съветската и прогресивната западна кинематография.

Айнхард (770—840) — западен летописец, биограф на Карл Велики. Авторът на „Vita Caroli Magni“, първата биография на владетел в Средновековието, преведена на различни езици. Оставил ценно епистоларно наследство.

Айтматов, Чингиз (1928) — киргизки съветски писател. Майстор на психологическия портрет. По-известни творби: „Джамиля“ (1958), „Повест за гората и степта“ (1962), „Голгота“ (1987) и др.

Алберти, Леон Батиста (1404—1472) — италиански архитект, художник, поет, музикант.

Александър, сър Уилиям (1567—1640) — английски поет и драматург. Известни творби: сборник от сонети „Аврора“ (1604) и 4 трагедии.

Алексиев, Георги (1927) — български писател белетрист. Творби: романите „Кръстопът на облаци“ (1976), „Духовете на Цибрица“ (1976), сборникът разкази и новели „Разпятие“ (1978), „Сказание за млечния път“ (1987) и др.

Алфонс XIII (1886—1941) — испански крал (1886—1931). Управлява под регентството на майка си Кристина (до 1902 г.). Води крайно дясна политика, покровителства фашистката диктатура на Примо де Ривера (1923—1930).

Амур — бог на любовта (в гръцката митология съответства на Ерос). Според Хезиод (VIII в. пр. н. е.) е произлязъл непосредствено от хаоса като първична сила, участвала в създаването на космоса.

Анастазия (неизв. — ок. 304) — светица, великомъченица от Сирма по времето на император Диоклециан (240—316). Паметта ѝ се чества на 25 декември.

Ангелов, Димитър (1904—1977) — български белетрист, читалищен деец. Най-известен роман — „На живот и смърт“ (1953, 6. изд. — 1973), преведен на чужди езици; научнофантастичният роман „Земята пред гибел“ (1956), сборникът разкази и новели „Песен за гората“ (1974) и др.

Андреев, Леонид Николаевич (1871—1919) — руски писател, драматург. В ранния и в последния си творчески период следва традицията на руския критически реализъм. Творби: „Животът на Василий Фивейски“ (1904), „Цар Глад“ (1909) и други романи, цикъл философски драми „Човешкият живот“ (1907), „Черни маски“ (1908), „Анатема“ (1910) и др.

Андрейчин, Ив. Ст. (1872—1934) — теоретик на българския модернизъм, основател на неговия теоретически орган „Из нов път“ (1907). Преводач и адаптатор на художествени произведения. Най-ранни преводи от френски език в сп. „Библиотека св. Климент“ (1890), превежда от руски и западни езици.

Антонов, Николай (1926) — български писател, публицист, преводач. Творчеството му е посветено предимно на антифашистката борба — поемата „Победител“ (1954), романът „Батальонът“ (1958) и др.

Аристотел (384—322 г. пр. н. е.) — древногръцки философ, велик учен и единствен систематик на философията в древността. Посещавал Академията на Платон. Създател на Перипатетическата школа. Учител на Александър Велики. Съчинения: „Логика“ (Органон), „Метафизика“, „Физика“, „Политика“, „Реторика“, „Поетика“ и др.

Арконада, Сесар Муньос (1898—1964) — испански поет, журналист, белетрист и драматург. Зрелите му произведения са посветени на социалната тема, като изобразяват реалистично действителността. За романа „Река Тахо“ (1938) е удостоен с литературна награда; други романи: „Бедни срещу богати“ (1932), „Подялба на земи“ (1934); драмата „Мануела Санчес“ (1949), публицистични статии и др.

Арнаудов, Михаил (1878—1978) — български литературен историк и теоретик, фолклорист и етнограф. Академик (от 1929), професор по сравнителна литературна история. Основни изследвания върху възрожденската литература и култура: монографии за Паисий Хилендарски, Неофит Бозвели, В. Априлов, Г. С. Раковски, Братя Миладинови, Л. Каравелов и др.; литературни портрети на Ив. Вазов, К. Христов, Д. Дебелянов и др.; теоретични трудове — „Психология на литературното творчество“ (1931, 1965) и др.

Арнулф — немски крал (ок. 850—899), потомък от династията Арнулфингер, наречена по-късно Каролинги. Воювал със Святопулк Моравски.

Арсений Грък — книжовник от гръцки произход, живял в Москва по времето на руския патриарх Никон (1605—1681), където през 1653 г. основава школа за обучение по латински и гръцки език.

Арцибашев, Михаил Петрович (1878—1927) — руски писател, драматург, есеист. В творбите му доминират мотивът за самоубийството и песимистично-еротичното светоусещане, отрицанието на морала и човешките ценности. Творби: романите „Санин“ (1907), „Милиони“ (1909), драмите „Ревност“ (1913) и др., дневникът „Записки на писателя“ и др.

Асенов, Драгомир (псевд. на Жак Нисим Меламед, 1926—1981) — български писател белетрист, драматург, есеист, публицист. Известни творби: драмите „Рожден ден“ (1964), „Рози за д-р Шомов“ (1967), „Горещи нощи в Аркадия“ (1970), романът „Големият каменен дом“ (1963) и др.

Астафиев, Виктор Петрович (1924) — руски съветски писател. Творчеството му е посветено на хората на труда — „Снегът се топи“ (1958), „Звездопад“ (1966), „Последен поклон“ (1968) и др.

Атанасов, Петко (П. А. Мавродиев, 1889—1956) — български драматичен артист, създал ярки комедийни образи, като Подкальосин и Бобчински („Женитба“ и „Ревизор“ на Гогол), Хаджи Смион („Под игото“ на Ив. Вазов), Големанов („Големанов“ на Ст. Л. Костов) и др.

Бажан, Микола Платонович (1904) — украински съветски поет и обществен деец. Автор на поемите: „Безсмъртие“ (1937), „Бащи и синове“ (1938), стихосбирката „Английски впечатления“ (1949) и др.

Балабанов, Александър (1879—1955) — български филолог класик, преводач и литературен критик. Професор (от 1921), създател и редактор на в. „Развигор“ (1921—1937). Автор на редица изследвания върху старогръцката литература, преводач на творби от Есхил, Софокъл, Аристотел, Езоп и др.

Барабаш, Юрий Яковлев (1931) — съветски литературовед, критик. Д-р на филологическите науки (от 1969). Работи в областта на естетиката и публицистиката.

Барт, Роланд (1915—1980) — френски писател, изтъкнат литературен критик, културолог, есеист. Професор по литература и социология в Екол пратик де От Зетюд (1960—1976) и по семиология в Колеж дьо Франс (1976—1980). Автор на трудове по теория на литературата и културата — „Митологии“ (1957), „Елементи на семиотиката“ (1964), „Изображение, музика, текст“ (1977), „Светлата камера“ (1980) и др.

Барух, Арманд (1908) — български белетрист и драматург. Творчеството му отразява борбата на работническата класа, съдбата на еврейството, участвало в съпротивителното движение. Първи сборник разкази „Карамфили и обуща“ (1937), роман „Ралеви“ (1955), сборник новели „Малка трилогия“ (1966), драми, литературни очерци и др.

Бахтин, Михаил Михайлович (1895—1975) — руски съветски литературовед, теоретик на изкуството. Трудовете му са посветени на проблемите на епоса, романа,

художествената форма и съдържание, на езика. Изследва полифоничната форма на романа в „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (1923; 1963); друг класически вече негов труд — „Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса“ (1965).

Бекет, Самуел (1906— 1989) — ирландски писател, носител на Нобелова награда за литература (1969). Най-известна драма „В очакване на Годо“ (1953), романът „Малой“ (1951), разказът „Първа любов“ (1970) и др.

Бекфорд, Уилям (1760—1844) — английски готически писател, автор на романи на ужаса — „Ватек“, „Кулата от Самарах“ и др.

Бенвенист, Емил (1902—1976) — френски лингвист, структуралист, новатор в лингвистичната методология. Професор в Екол пратик де От Зетюд (от 1927), професор в Колеж дьо Франс (от 1937), първи секретар на Френско-азиатското общество, на Парижкото лингвистично общество (от 1945), член на Френската академия на науките, почетен член на академии и научни общества в много страни. Съчинения: „Обща лингвистика“ (1966), „Семиотика на езика“ (1969), „Речник на индоевропейските институции. Т. 1. Икономика, родство, общество; Т. 2. Власт, право, религия“ (1970).

Бензе, Макс (1910) — немски философ, математик, есеист. Професор в университета в Щутгарт. Застъпва рационалистически философски възгледи, интегриращи елементи на екзистенциализма и на логическия емпиризъм. Съчинения: „Контури на една история на духа на математиката“ (1945—1949), „Естетика“ (1965), „Семиотика“ (1967) и др.

Бенямин, Валтер (1892—1940) — немски писател и философ, преводач. В критиката си на империализма и фашизма близък до постановките на историческия материализъм. Съчинения: „Произход на немската трагедия“ (1928), „Произведението на изкуството в епохата на техническото възпроизводство“ (1937), есета върху Гьотевото произведение „Родство по избор“, върху творчеството на Б. Брехт и Г. Келер и др.

Бернини, Жан Лоренцо (1598—1680) — италиански архитект, скулптор и сценограф.

Бешевлиев, Веселин (1900) — български езиковед. Член-кореспондент на БАН (от 1941). Специалист по старите езици на Балканския полуостров — гръцки, тракийски и латински. Многобройни изследвания на прабългарски, старобългарски и византийски надписи.

Билецки, Александър Иванович (1884—1961) — украински съветски литературовед. Член на АН СССР и на АН УССР, д-р на филологическите науки, професор. Автор на теоретични студии и на изследвания за украински писатели, като П. Тичина, В. Сосюра, О. Копиленко и др.

Билкун, Микола Василевич (1928—1952) — украински съветски писател, автор на повести, хумористични разкази, сатири.

Билоус, Дмитро Григорович (1920) — украински съветски поет и преводач на българска художествена литература. Автор на сатирични творби.

Бичков, Виктор Василиевич — руски съветски философ медиевист. Основни съчинения: „Византийска естетика“ (1977), „Естетика на древността“ (1981).

Бльсков, Илия (1839—1913) — български възрожденски писател и публицист, педагог. Автор на нравоучителни битови разкази и повести — „Изгубена Станка“ (1865), „Злочеста Кръстинка“ (1870) и др. Редактира сп. „Градинка“ (1874—1875), „Учителски вестник“ (1885) и др.

Бобев, Петър (1914) — български писател, автор на научнофантастични романи, разкази, повести, като „Деца на слънцето“ (1955), „Куцият дявол“ (1970), „Каменното яйце“ (1989) и др.

Богданов, Александър Александрович (псевд. на Ал. Ал. Малиновски, 1873—1928) — руски икономист, философ, природоизпитател, политически деец. Автор на научнофантастични романи за бъдещото общество — „Червена звезда“ (1908), „Инженер Менни“ (1912) и др.

Богданов, Богдан (1940) — български филолог класик, професор по история на старогръцката култура и литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Съчинения: „Омировият епос“ (1976), „Мит и литература“ (1985), „История на старогръцката култура. Теоретичен поглед“ (1989) и др.

Богданов, Иван (1910) — български литературен историк, архивист, библиограф, публицист. Съставител на: „Кратка история на българската литература“ Ч. 1—2 (1969—1970), „Българска литературна периодика“ (1972), „Прабългари“ (1976) и др.

Богоров (Богоев), Иван (ок. 1818—1892) — български книжовник, педагог, журналист, езиковед. Почетен член на БКД (от 1884). Участник в черковно-националната борба. Издава първия наш вестник „Български орел“ (1846—1847), автор на „Първичка българска граматика“ (1844), „Френско-български речник“ и „Българо-френски речник“ (1869—1871); известен радетел за чистотата на родния език — „Упътване за българския език“ (1869, 1870, 1872) и др. Един от нашите първи фолклористи. Автор на учебници.

Божилов, Божидар (1923) — български поет. В творбите му преобладава любовната, интимно интонираната лирика. Автор на „Ямбически новели“ (1955), „Образи и чувства“ (1968), сборника есета и статии „Поети отблизо“ (1986) и др.

Божинов, Александър (1878—1968) — създател на съвременната българска карикатура. Академик (от 1941). Редактор на хумористичния вестник „Българан“ (1904—1905). Творби: карикатури, бичуващи недъзите на управляващите партии, войната, също — пейзажи, интериори. Автор на хумористични стихотворения, фейлетони, на художествена критика.

Бончев, Нешо (1839—1878) — първият български литературен критик; педагог, библиограф и преводач. Дописен член на БКД (от 1871). Статии: „За училищата“ (1871), „Класическите европейски писатели на български език и ползата от изучаване на съчиненията им“ (1873). Превел „Тарас Булба“ (1872) от Н. В. Гогол и „Разбойници“ (1870) от Фр. Шилер.

Борина, Христо (Христо Цанев Минев, 1882—1967) — български поет, учител. Първа стихосбирка „За родния край“ (1914, наградена от БАН), стихове на военна тематика „От полето на честта“ (1916) и др.

Боров, Тодор (1901) — български библиограф и библиотековед. Професор (от 1952). Трудове: „Българската книга“ (1935), „Книги, библиотеки, библиография“ (1941), „Чехов и България“ (1955) и др. Сътрудник на в. „Литературен глас“, „РЛФ“, „Кормило“, „Лик“, „Развигор“, на сп. „Българска мисъл“, „Училищен преглед“, редактор на сп. „Подслон“ (1935—1942).

Борхес, Джордж Луис (1899—1986) — аржентински писател, поет, критик. Създава литературното движение „Ултра“. Носител на наградата „Форментор“ (1961). Творби: сборник разкази „Фикции“ (1944), „Лабиринти“ (1962), „Конспираторите“ и др.

Боршуков, Георги (1903) — български журналист, публицист и историк на периодичния печат. Професор (от 1950). Основно съчинение — „История на българската журналистика“ (1965), и др.

Босев, Асен (1913) — български детски поет. Творби: „Радостен живот“ (1941), „Чудо нечувано“ (1959), „Ех, че интересно“ (1965) и др.

Босев, Росен (1946—1989) — български белетрист. Автор на сборник разкази „Напред през росата“ (1973), хумористични разкази „Синьо-зелено“ (1976), роман „Портрети на небесни тела“ (1979) и др.

Бредбъри, Рей (1920) — американски писател, автор на научнофантастични романи със социалнокритична насоченост. Творби: „451 по Фаренхайт“ (1953), „Дървото на вси светии“ (1972), „Смъртта е занимание самотно“ и др., както и една стихосбирка. Създател на театър „Пандемониум“ (1964), където се поставят неговите пиеси.

Брод, Макс (1884—1968) — австрийски писател, културолог, есеист, философ. Биограф и приятел на Франц Кафка, издава посмъртно неговите творби. С романа-трилогия „Борба за истина“ (1916) отхвърля влиянието на експресионизма и утвърждава нови, ориентирани към религията, възгледи. Други творби — „Езичество, християнство, еврейство. Изповеди“. Кн. 1—2 (1921), „Галилей в плен“ (1948) и др.

Брюсов, Валери Яковлевич (1873—1924) — руски съветски поет, прозаик, драматург, преводач, критик, историк и литературовед. Играе важна роля в развитието на руската поезия. Автор на историческите романи „Огненият ангел“ (1908), „Олтарът на победата“ (1913), сборници разкази „Земната ос“ (1907), „Дни и нощи“ (1913) и др.

Буда (VII—VI в. пр. н. е.) — според преданието това е почетното име на Сидхарта Гаутама, основател на будизма, една от най-разпространените религии главно в Югоизточна и Източна Азия.

Бунин, Иван Алексеевич (1870—1953) — руски поет и белетрист, критически реалист. Почетен член на Петербургската АН (от 1909). Творчеството му е мост между класическата литература от XIX в. и руската съветска литература. Носител на Нобелова награда за литература (1933). Творби: „Антоновски ябълки“ (1900), „Господинът от Сан Франциско“ (1915), „Животът на Арсениев“ (1930) и др. Преводач.

Бурмов, Тодор (1834—1906) — български политически и обществен деец, публицист. Действителен член на БКД (от 1884). Участник в черковно-националната борба. Първият министър-председател на България след Освобождението.

Бурсов, Борис Иванович (1905) — руски съветски литературовед. Д-р на филологическите науки (1951). Основни съчинения, посветени на руските революционни демократи, на Г. Плеханов, Л. Толстой, Ф. Достоевски, М. Горки.

Бъниън (1628—1688) — английски писател и проповедник. Най-известно съчинение „Пътуването на пилигрима“ (1678—1684), преведено на много езици и след Библията смятано и до днес за най-четената книга.

Бюйсенс, Ерик (1900) — белгийски лингвист и семиотик, заслужил професор на Брюкселския университет. Автор на първия семиологичен труд в Европа — „Езиците и дискурсът“ (1943, 1967), на „Езикова комуникация и артикулация“ (1970) и др.

Вагнер, Рихард (1813—1883) — немски композитор, диригент, създател на музикалната драма, която споява органично музика, слово и сценично действие. Най-известни произведения: „Пръстенът на Нибелунгите“ (тетралогия), „Летящият холандец“, „Танхойзер“, „Лоенгрин“ и др.

Вайнингер, Ото (1880—1903) — австрийски философ, спечелил голяма популярност с книгата си на културнокритична тема „Пол и характер“ (1903); други творби: „Любовта и жената“ (1917).

Ваклидов, Христо (1841—1891) — печатар, публицист, преводач, общественик. Основава в Браила Румъно-българска книгопечатница, където печата в. „Българска пчела“ и сп. „Зорница“ с преводи от френската литература. Участва в редактирането на в. „България“ в Цариград (1859, 1860, 1862). Пръв превежда и издава част от романа „Скитникът евреин“ на Е. Сю (1860).

Варки, Бенедето (1503—1565) — италиански хуманист. Автор на историческия трактат „Флорентинска история“, написан по поръка на Козимо Медичи.

Василев, Владимир (В. В. Матеев, 1883—1963) — български литературен и театрален критик, сътрудник на сп. „Мисъл“, редактирано от д-р Кр. Кръстев (1905—1907), и на други списания, основава и ръководи най-авторитетното списание за художествена литература и критика „Златорог“ (1920—1944), директор на Народния театър в София (1924—1939, с прекъсване). Студии: „Нови опити в романа“ (1921), „От пет години насам“ (1929), „От 1920 година до днес“ (1933—1934) и др.

Василевска, Ванда Львовна (1905—1964) — украинска писателка, поетеса и публицистка. Пресъздава художествено борбата на полските комунисти срещу германското нашествие. Творби: романът-трилогия „Песен над водите“ (1940, 1951), „Просто любов“ (1946), „Съдбоносна битка“ (1958) и др.

Василий — византийски примас, възглавява българската църква по време на Унията, сключена между цар Калоян и папа Инокентий III (1188—1234).

Василченко, Степан (Панасенко, Степан Васильович, 1878—1932) — украински съветски белетрист, автор на разкази, повести, приказки, легенди, пиеси, сценки в натура, фейлетони.

Вега, Карпио Лопе Феликс де (1562—1635) — испански писател, драматург, лирик. Автор на около 2000 комедии, от които са запазени 500, на безброй мистерии, интермедии, пролози и др., предимно на теми от националната история. Обновява комедията като жанр. Значими творби: романът в диалози „Доротея“ (1632), драмите — „Рицарят от Олмедо“, „Нощта на Дон Жуан“, „Капризите на дона Белиза“ и др.

Ведекинд, Франк (1864—1918) — немски драматург, белетрист, предтеча на експресионизма в литературата. Най-известни трагедии: „Лулу. Ч. 1. Земният дух“ (1895). Ч. 2. „Кутията на Пандора“ (1904), драмите „Танцът на мъртвите“ (1906), „Бисмарк“ (1916) и др.

Веласкес, Диего Родригес де Силва (1599—1660) — испански живописец. Създава творби като „Закуска“ (1617), „Продавач на вода“ (1618—1620), в платната „Бакхус“, „Ковачницата на Вулкан“ (1630) трактува митологични теми като битови народни сцени. Композиции: „Придворни дами“ (1656) и др.

Величков, Георги (1938) — български писател, драматург, журналист. Творбите му са алегорични, насочени остроритично към недъзите на съвремието — сборник разкази „Самотна луна на небето“ (1972), „Ранна есен, свечерява се“ (1988), пиесата „Сезонът на надеждите“ (1965) и др.

Величков, Константин (1855—1907) — български писател, живописец и общественик. Действителен член на БКД (от 1884). Участник в националноосвободителната борба, министър на просветата (1886, 1894—1899). Съчинения: „Цариградски сонети“ (1895), „Писма от Рим“ (1895), най-значима творба — „В тъмница“ (1899). Преводач на Шекспирови драми. Инициатор за откриване на Рисувално училище в България (1896).

Велтман, Александър Фомич (1800—1870) — руски писател, историк, археолог. Член-кореспондент на Петербургската АН (от 1854). В романите си преплита реалност и фантастика, използва гротеската и стилизираната реч. Творби: „Странник“ (1831—1832), „Александър Филипович Македонски“ (1836), „Саломея“ (1846), „Райна, княгиня българска“ (преведена от Й. Груев, 1852, 1866, и от Ел. Мутева, 1852, 1856), „Старий Преслав“ и др.

Велчев, Велчо (1907—1991) — български литературовед. Професор по руска и съветска литература в СУ „Св. Климент Охридски“ (1945—1965). Работи върху проблемите на старобългарската и възрожденската литература, на руската литература и руско-българските литературни връзки. Трудове: „Константин-Кирил и Методий в старобългарската книжнина“ (1939), „Българо-руски литературни взаимоотношения през XIX—XX в.“ (1974) и др.

Венера — според италийската легенда богиня на градините, на пролетта, родила се от морската пяна, която Ураний бил оплодил. Почитана като прародителка (чрез Анхиз

и Ёней) на римския народ. В гръцката митология съответства на Афродита, дъщеря на Зевс и Диона.

Вервес, Григорий Давидович (1920) — украински съветски литературовед. Д-р на филологическите науки (от 1959), професор (от 1962). Автор на изследвания върху полската литература: „Адам Мицкевич и полската литература" (1952, 1955) и др.

Верн, Жул (1828—1905) — френски писател, демократ. Радетел за световен научен и технически прогрес. Научнофантастични романи: „От земята до луната" (1865), „Осемдесет дни около света" (1873), „Тайнственият остров" (1879), „Матиас Шандор" (1885), „Владетел на света" (1904) и др.

Вершигора, Петро Петрович (1905—1963) — украински съветски писател. Автор на документални романи: „В гората на призраците" (1946), „Карпатски рейд" (1950), „Роден дом" (1962) и др.

Вилде, Ирина (Дарина Дмитриевна Дробязко, 1907) — украинска съветска писателка. Авторка на романи, повести, разкази, пиеси. Творби: „Сестри Ригински" (1958), „Пълнолетни деца" (1960) и др.

Вишня, Остап (Павло Михайлович Губенко, 1889—1956) — украински съветски писател, сатирик, оставил богато литературно наследство от хумористични разкази, фейлетони: „Привет! Привет!" (1957), „Послушайте стареца!" (1957), „Избрано" (1958) и др.

Владимир-Расате — български княз (889—893), син на княз Борис I. Преследва християнското духовенство, прави опит да възстанови езическата религия. Свален от престола и ослепен по нареждане на баща си.

Войников, Добри (1833—1878) — първият български драматург. Създател на първата наша театрална трупа в Браила (1866—1871). Творби: историческата драма „Райна княгиня" (1866), комедиите „Криворазбрана цивилизация" (1871), „Поевропейчване на турчина" (1876) и др.

Волински, Петро Костянтинович (1893) — украински съветски литературовед, професор в Киевския педагогически институт „М. Горки" (от 1947). Автор на изследвания в областта на историята на украинската литература и на литературната наука („Основи на теорията на литературата", 1962, и др.).

Волф, Криста (1929) — немска писателка, есеистка, критичка. Авторка на психологически романи, изразяващи самобитния й светоглед. Член на Академията на изкуствата на ГДР. Носител на наградата „Хайнрих Ман" (1964), на „Национална награда за литература на ГДР" (1964). Творби: „Московска новела" (1961), „Разделено небе" (1963), „Тил Ойленшпигел" (1973), „Няма място. Никъде" (1979), „Касандра" (1983) и др.

Вонегът, Курт (1922) — американски писател. Автор на романи, разкази, пиеси в антимилитаристичен дух и с повик към хуманност — „Кланица 5", „Фарс", серия разкази „Котешка люлка" (1961), драмата „Честит рожден ден, Ванда" (1970), „Затворникът" и др.

Ворагински, Якоб (1228—1298) — италиански писател, доминиканец, професор по теология, приор, архиепископ на Генуа, канонизиран. Прочут оратор, автор на теологични съчинения и на „Легенда ауреа", извънредно популярен през Средновековието сборник от легенди, почерпани от писмени и устни извори.

Воровски, Вацлав Вацлавович (1871—1923) — руски съветски държавен деец, публицист, литературен критик. Продължава естетико-критическата линия на революционните демократи, анализира реализма в пролетарската литература, дава класова характеристика на декадентството. Съчинения: „Избрани произведения за първата руска революция" (1955), „Литературно-критични статии" (1956), „Фейлетони" (1966) и др.

Воронко, Платон Никитич (1913) — украински съветски поет. Творби: „Карпатски рейд" (1944) и др. Посвещава на България книгата „Другари" (1959).

Вьолфлин, Хайнрих (1864—1945) — швейцарски историк на изкуството. Професор в Базел, Берлин, Мюнхен, Цюрих. Съчинения: „Класическото изкуство", „Ренесанс и барок", „Основни понятия на историята на изкуството" и др.

Вълев, Димитър (1929) — български писател, публицист. В творбите си проследява социално-психологическите изменения в духовното развитие на българина: роман-трилогия „Заговезни" (1981—1984), „Умът на звяра" (1989), новели „Ярост" (1969), повести „Южняк" (1970) и др.

Вълчев, Йордан (1924) — български писател, публицист. Автор на разкази из съвременния живот, произведения за деца, исторически романи и др.: „Цар Симеон" (1965), „Надбягване" (1986), есета „Календар и слово" (1986) и др.

Вячеслав Чешки — славянски светец, херцог (928—936), построил в Прага черква на името на св. Вит. Обичан от народа, след убийството му от брат му Болеслав става патрон на страната.

Гавраил (852—889) — син на княз Борис I, брат на Владимир-Расате.

Гаврил, Лесновски (XI в.) — западнобългарски отшелник, светец, чиито мощи са пренесени в Търново. Култът към него се поддържа главно около Лесновския манастир. Паметта му се чества на 15 януари.

Галан, Ярослав Александрович (1902—1949) — украински съветски драматург, автор и на много памфлети, фейлетони. Известна пиеса — „Под златния орел" (1952).

Гамбринус — легендарен образ, на когото се приписва откриването на бирата.

Гарсия Лорка, Федерико (1899—1936) — испански поет, драматург. Един от организаторите на Мадридския съюз на антифашистката интелигенция. Творби: стихосбирките „Книга за песните" (1921), „Циганско романсеро" (1928), свързани с традициите на испанската класическа литература и с народните песни; драми: „Мариана Пинеда" (1927), „Кървава сватба" (1933), „Домът на Бернарда Алба" (1936) и др.

Гаршин, Всеволод Михайлович (1855—1888) — руски писател, участник в Руско-турската освободителна война (1877). Разказите му изразяват протест срещу войната — „Четири дни" (1877), „Из спомените на редника Иванов" (1883), както и трагедията на личността в условията на политически терор — „Художници" (1879), „Сигнал" (1887) и др.

Генадиев, Никола (1868—1923) — български политик, държавник, публицист, адвокат, оратор, народен представител (от 1900), министър (1903—1908, 1913).

Генадиев, Харитон (1861—1914) — български преводач, журналист, лексикограф. Основател на в. „Балканска зора" (1890), съставител на френско-български и българо-френски речници.

Гендов, Стефан (С. Димов Хаджигендов, 1889—1951) — български журналист, театрален критик, писател, драматург, преводач. Сътрудник на литературните списания „Факел", „Нов път", „Пламък" и др. Автор на пиесите „Бъдни вечер" (1912), „Буря над равнината" (1943) и др.

Георги Великомъченик (Георги Победоносец, неизв.—303) — християнски светец от т. нар. светци-воини. Защитник на бедните и болните. Култът към него е примесен с фолклорно-обредни елементи. Паметта му се чества на 23 април.

Георгиев, Любен (1933) — литературен критик, кандидат на филологическите науки (от 1962). Съчинения: „П. Ю. Тодоров" (1963), „Димитър Димов" (1981), „Литературни кръговрати" (1983) и др. Автор и на студии, литературни портрети на български писатели, на рецензии.

Герасименко, Кост Михайлович (1907—1942) — украински съветски поет, драматург. Автор на пиесите: „На разбития път" (1939), „Легенда" (1941) и др.

Германов, Андрей (1932—1981) — български поет, журналист. Стихосбирки: „Кълнове" (1959), „Яростно слънце" (1969), „Четиристишия" (1974, 1982) и др.

Геров, Александър (1919) — български поет, журналист. Поезията му се отличава с изповеден лаконизъм. Стихосбирки: „Ние хората" (1942), „Най-хубавото" (1958), „Внезапни стихотворения" (1986) и др.; прозаични творби: „Щастие и нещастие" (1963), „Фантастични новели" (1966).

Геров, Найден (1823—1900) — български писател, езиковед, фолклорист и обществен деец. Почетен член на БКД (от 1884). Автор на езиковедски трудове: „Речник на българския език с тълкуване речите на български и на руски. В 5 ч." (1895—1904) и др.; на поемата „Стоян и Рада" (1845).

Геснер, Соломон (1730—1788) — швейцарски поет, художник, гравьор. Творби: „Дафне", „Смъртта на Авел" и др.

Гечев, Албърт (1881—1915) — литературен критик и историк, библиограф. Съчинения: „Българската литература през последните няколко години (1900—1912). Критически статии" (1914) и др.

Гирнус, Вилхелм (1906) — германски литературовед, професор, член на Академията на изкуствата на ГДР.

Голем — легендарен образ, свързан с името на бога-творец.

Головко, Андрей Василевич (1897) — украински съветски писател. Автор на разкази, повести, романа-трилогия „Майка" (1934), „Артем Гармаш". Ч. 1—2 (1951—1960) и др.

Гонгора и Арготе, Луис де (1561—1627) — испански поет, автор на сонети, романси, оди. Патетичният му и сложен стил слага начало на течение в испанската литература на XVII и XVIII в., наречено гонгоризъм.

Гончар, Олес Терентиевич (1918) — украински съветски писател и обществен деец. Творби: роман-трилогия „Знаменосци" (1946—1948), посветен на Отечествената война, романите „Таврия" (1952), „Катедралата" (1968) и др.

Госън, Стивън (1555—1624) — английски драматург. Пиесите му са били оценявани като „най-добрите измежду пасторалните". Известна е творбата му „Училище на неправдата" (1574), с която предизвиква публично ренесансовия писател сър Филип Сидни.

Готие, Теофил (1811—1872) — френски писател, естет, основател на литературното течение

„Парнас". Последовател на принципа „изкуство за изкуството", защитава позициите на естетизма и формализма. Творби: стихосбирките „Емайли и камеи" (1852); романи: „Господа Дьо Мопен" (1853), „Капитан Фракас" (1863); пътеписи, литературни студии.

Гочев, Гочо (1913) — български театрален критик, драматург. Професор по театрознание. Съчинения: „Театър и драма" (1960), „Театър и критика" (1963), „Сценични силуети" (1989) и др.

Гоя и Лусиентес, Франсиско Хосе де (1746—1828) — испански живописец и график. Творби: „Голата маха" и „Облечената маха" (1806), „Разстрел на въстаници през нощта на 3 май" (1808), графичната серия „Ужасите на войната" (1810—1820), „Капричо" и др.

Гранин, Даниил Алексеевич (фам. име Герман, 1919) — руски съветски писател, автор на разкази, повести, романи („Новатори", „Картината" и др.).

Гранитски, Анастас (1825—1879) — български учител възрожденец, енциклопедист. Автор на множество сборници, буквари, разговорници. Преводач от гръцки, турски и френски език, побългарява „Индийската хижа" и „Павел и Виргиния" от Бернарден дьо Сен Пиер. Превежда медицинска книжнина, с което съдейства за развитието на медицинската ни наука.

Гребинка, Евгени Павлович (1812—1848) — украински писател, журналист, редактор. Автор на разкази,поеми, приказки, повести.

Григорий Богослов (Григорий Назиански, ок. 330 — ок. 390) — ранновизантийски църковен деятел, мислител, проповедник, един от тримата „велики отци" на християнската църква. Богословски произведения: слова (44 или 45), писма (243) и стихове (повече от 16 000). Признат за светец от Източната и Западната църква. Паметта му се чества на 25 и 30 януари.

Грийн, Греъм (1904) — английски писател романист, автор на 38 романа, пиеси, разкази, есета. Творбите му съчетават психологизма с развлекателността, в тях еднакво се застъпват приключенският и криминалният, еротичният и религиозният жанр. Произведения: „Властта и славата", „Тихият американец", „Дон Кихот", „Третият мъж" и др.

Грилпарцер, Франц (1791—1872) — австрийски писател. Изразява хуманистичните си идеи в драми с исторически и митологически сюжети — „Златното руно", трилогия (1818—1820), „Сафо" (1818), „Либуса" (1844) и др.

Грим, братя Якоб (1785—1863) и Вилхелм (1786—1859) — немски филолози, повлияни от романтизма. Полагат основите на германистиката и на проучването на немски народни приказки и предания. Автори на голям тълковен и исторически „Речник на немския език" (т. 1—4, изданието е продължено от Герм. АН). Якоб Грим е съставител на „Немска граматика" (в 4 т., 1819—1837) и др.; Вилхелм Грим създава трудовете „Немска героична легенда", „Немски предания" и др., като има и особени заслуги за художествената обработка на издадения от двамата сборник „Детски и семейни приказки" (1812—1814).

Гроха, Лаврин Прокопович (1908) — украински съветски драматург, автор на сатирични пиеси.

Груев, Йоаким (Й. Г. Пройчев, 1828—1912) — български възрожденски просветен деец и книжовник. Действителен член на БКД (от 1884). Преводач, поет и автор на учебници по граматика („Основи на българската граматика", 1858), история, география, логика, физика и др.

Гудзий, Николай Калиникович (1887—1965) — украински съветски литературовед. Академик АН УССР (от 1945). Изследвания в областта на староруската литература (на „Слово о полку Игореве", на руската и украинската литература от XVIII до началото на XX в., на творчеството на Лев Толстой, по въпроси на текстологията).

Гуляшки, Андрей (1914) — български писател прозаик. Основна тема в творбите му е диренето на човешко щастие. Романи: „Дон Кихот от Силвеция" (1936), „МТ Станция" (1950), „Любов" (1955, 4. изд. 1986), „Златното руно" (1958), „Виелица" (1988) и др.

Гуревич, Арон Яковлевич — руски съветски историк медиевист. Съчинения: „Проблеми на генезиса на феодализма в Западна Европа" (1970), „Проблеми на средновековната народна култура" (1981), „Културата и обществото на средновековна Европа през погледа на съвременниците" (1989) и др.

Гуцало, Евген Пилипович (1937) — украински съветски писател. Сборник разкази „Хора сред хората" (1962) и др.

Гълъбов, Константин (1892—1980) — български писател, есеист и критик, филолог германист. Професор (от 1931). Организира литературен кръг и редактира литературния седмичник „Стрелец" (1927) и в. „Изток". Автор на многостранни литературни изследвания и езиковедски трудове, на хумористичния роман „Гологаниада" (1943), на мемоари и др.

Гьоте, Йохан Волфганг (1749—1832) — велик немски поет и мислител. Един от водещите в литературното движение „Бурни устреми". С богато и разностранно творчество — романа „Страданията на младия Вертер" (1774), трагедията „Фауст" (1790—1831),

романа „Вилхелм Майстер“ (1796—1821), стихосбирката „Западен-източен диван“ (1819) и мн. др.

Гюлеметов, Кирил (1883—1915) — български поет, преводач, читалищен и театрален деец. Автор на лирични творби със социални и интернационални мотиви. Произведения: „Зари, цветя, песни“ (1905), „Съзерцания“ (1908), „Изповеди“ (1964) и др.

Гюндероде, Каролина фон (1780—1806) — немска поетеса романтичка, близка по идеи на Бетина фон Арним и на кръга на немските романтици.

Давид (ок. X в. пр. н. е.) — полулегендарен цар на юдеите, приемник на Саул. Завладява Йерусалим. Според традицията е пророк, музикант и поет. Приписва му се авторството на най-голямата поетична творба на еврейски език „Псалтир“, т. нар. Давидови песни. Паметта му се чества на 31 декември.

Давидков, Иван (И. Д. Иванов, 1926—1990) — български поет и белетрист. Стихосбирки: „Знаме с петолъчка. Стихове за деца“ (1949), „Танц на кипариси“ (1975), „Отлитането на скорците“ (1987) и др.; проза: „Къшей хляб за пътника“ (1971), „Сбогом, Акрополис“ (1976) и др.

Далчев, Атанас (1904—1978) — български писател, поет и преводач. Със своята предметност поезията му се явява своеобразна реакция на символизма. Стихосбирки: „Прозорец“ (1926), „Ангелът на Шартър“ (1943); кн. „Фрагменти“ (1967), „Балкон“ (1972), превежда поезия и проза.

Дамаскин Студит (неизв.—1577) — гръцки писател и проповедник, митрополит. Най-известното му съчинение е сборникът „Съкровище“ (Венеция, 1558), написан на говорим новогръцки език. Преведен в края на XVI в. у нас и получил широко разпространение. Послужил като образец на *дамаскините*, сборници със смесено религиозно-поучително съдържание на новобългарски език (XVII—XVIII в.).

Даниил — един от четиримата велики старозаветни пророци на Юдея. Смятан за образец на праведност и мъдрост. Автор на старозаветната „Книга на пророк Даниил“, съдържаща апокалиптични пророчества. Паметта му се чества на 17 декември.

Данилко, Афанасий Ефимович (1918) — украински съветски литературовед, кандидат на филологическите науки, доцент в Одеския университет, катедра „Теория и методология на литературата“.

Данов, Христо (1828—1911) — български книгоиздател, книжар и просветен деец. Почетен член на БКД (от 1900). Поставя начало на организирано книгоиздаване у нас (1855); основава книжарница и издателство в Пловдив (1858).

Даскалов, Христо (ок. 1820—1861) — възрожденец, общественик и преводач. Публикации в руския периодичен печат за открити стари каменни надписи в Търново, в „Цариградски вестник“ (1853) и др. Предполага се, че е автор на драмата „Стоян войвода след падането на българското царство“ (1866).

Дейч, Александър Йосифович (1893) — украински съветски писател и литератор, преводач. Изследвания върху историята на украинския театър и литература, върху историята на западноевропейската литература. Автор на биографични очерци и повести за деца, театрални критики. Известен с творбата „Хари от Дюселдорф“ (за Х. Хайне).

Декарт, Рене (1596—1650) — френски философ, математик, физик и физиолог. Родоначалник на рационализма. Полага и основите на аналитичната геометрия. Съчинения: „Разсъждения за метода“ (1637), „Принципи на философията“ (1644) и др.

Державина, Олга Александрова — руски съветски литературовед, консултант по средновековна литература в Института по световна литература „Максим Горки“, Москва, д-р на филологическите науки. Съчинения: „Великое Зерцало и неговата съдба на руска почва“ (1965) и др.

Дефо, Даниел (ок. 1660—1731) — английски писател, политически деец и публицист. Автор на романи, на икономически и политически съчинения (над 200); романи: „Робинзон Крузо“ (1719), „Капитан Сингълтън“ (1720), „Мол Фландърс“ (1722) и др.

Джойс, Джеймс (1882—1941) — ирландски писател. Създава нова техника на романа (поток на съзнанието, разрушава синтактичната и смисловата връзка във фразата). Автор на стихосбирката „Камерна музика“ (1907), сборника разкази „Дъблинчани“ (1914), романа „Одисей“ (1922) и др.

Дзеверин, И. А. — украински съветски литературовед, директор на Института за литература „Т. Шевченко“. Член-кореспондент на АН УССР.

Дикенс, Чарлз (1812—1870) — английски писател, представител на критическия реализъм. Пръв подхваща темата за живота на обикновения човек. Романи: „Оливър Туист“ (1838), „Домби и син“ (1848), „Дейвид Копърфийлд“ (1849—1850), „Студеният дом“ (1853) и др.

Дилов, Любен (Л. Д. Иванов, 1927) — български писател белетрист. Най-значимите му творби са в областта на научната фантастика — „Тежестта на скафандъра“ (1969, 1977, 1983), „Пътят на Икар“ (1974, 1979, 1984), „Незавършеният роман на една студентка“ (1986), „Жажда в неделя“ (1987) и др.

Диловски, Димитър (псевд. Сергей Румянцев, 1896—1925) — български поет. Лириката му е с актуално политическо съдържание. Книгата му „Селски бодили“ (1924) е конфискувана. Убит е през априлските събития от 1925 г.

Димитров, Благой (1931) — български писател, поет. Удостоен с наградата „Кирил и Методий“ (1980). Творби: „Живият мост. Стихотворения и поеми“ (1968), „Здравец на балкона“ (1978), „Живот за почит“ (биографичен очерк за генерал Вл. Заимов, 1988).

Димитров, Петър (П. Д. Гочев, 1892—1967) — български драматичен артист и директор на театри в София, Пловдив и др. Известни роли: Големанов („Големанов“ от Ст. Л. Костов), Златин („Боряна“ от Й. Йовков), Юрталана („Снаха“ от Г. Караславов) и мн. др.

Димитрова, Блага (1922) — българска поетеса, преводачка, общественичка. Лириката ѝ е дълбоко емоционална и интелектуална — третираща парливите теми на съвремието ни. Стихосбирки: „На открито“ (1956), „До утре“ (1959), „Обратно време“ (1966), „Как“ (1974), „Глас“ (1985), „Лабиринт“ (1987) и др.; романи: „Страшният съд“ (1968), „Лавина“ (1971), „Лице“ (1981) и др.

Димитър Солунски (неизв. — нач. на IV в.) — славянски великомъченик, пострадал по времето на император Диоклециан (284—305). Проконсул на Солун. Култът към него е широко разпространен сред южните и източните славяни. За посмъртните му чудеса легендата го прославя като светец-воин, защитник на Солун и покровител на владетелските династии. Паметта му се чества на 26 октомври.

Дионисий Ареопагит — гръцки мислител от I в., който приема християнството и става ученик на апостол Павел. Проповядва християнството и на Запад, в Галия. Ученията му за свръхсетивната красота, от „лъчите“ на която произлизат всички видове на прекрасното, оказва влияние върху средновековните автори. Запазени са пет жития и едно похвално слово за Дионисий Ареопагит на гръцки език, някои от тях и в славянски превод. Паметта му като мъченик се чества на 3 октомври. През средновековието се разпространяват философски съчинения под неговото име, известни в науката като Псевдо-Дионисиеви. Авторството на съчиненията „За небесната йерархия“, „За църковната йерархия“, „За божествените имена“, „За мистичното богословие“ и цикъл от 10 писма се свързва с личността на грузинеца Петър Ивер (411—491), ръководител на Газката философска школа. Като синтезира постиженията на античната и раннохристиянската философия, Псевдо-Дионисий Ареопагит изгражда философско-богословска система, която става идеологическа основа на византийското средновековие. Пълен превод на Ареопагитиките прави Исай Серски през XIV в.

Дичев, Ивайло (1955) — български писател белетрист, културолог. Творби: разкази и новели „Миг след края на света“ (1988), роман „Идентификация“ (1987), публикации по културология.

Дмитерко, Любомир (1911) — украински съветски писател, поет, драматург. Драма в стихове „Пътят на човечеството“ (1955), роман „Разлъка“ (1957).

Добринов, Васил (1888—1971) — български литературен критик, публицист.

Довженко, Александър Петрович (1894—1956) — украински съветски писател, драматург, кинорежисьор. Творби: „Аероград“ (1935), „Арсенал“ (1936) и др.

Долд-Михайлик, Юрий Петрович (1903) — украински съветски писател, драматург. Известен с романа „И сам воинът е воин“ (1956) и др.

Донченко, Олес Василевич (1902—1954) — украински съветски писател, поет. Автор на разкази, повести, романи за деца.

Драганович, Христо (1826—1855) — български учител, превежда от сръбски език драмата в шест действия от Ал. Дюма „Наполеон Бонапарт или тридесят години из историите французки“ (1850).

Драгонети, Роже — швейцарски медиевист, професор в Женевския университет. Автор на: „На прага на поетичната реч“ (1961), „В Средновековието“ (1980) и др.

Драйзер, Теодор (1871—1945) — американски писател, представител на критическия реализъм. Романи: „Сестра Кари“, „Трилогия на желанията“ и др.

Друмев, Васил (ок. 1840(42)—1901) — български писател и общественик. Почетен член на БКД (от 1898), един от създателите му и негов председател (1898). Автор на първата оригинална българска повест „Нещастна фамилия“ (1860), на драмата „Иванко, убиецът на Асеня“ (1872) и др.

Дуло — прабългарски род, от който произхождат легендарните ханове Авитохол и Ирник и хановете Кубрат, Безмер, Аспарух, Тервел, Неизвестният и Севар.

Душанов, Д. Т. (1837—1904) — български учител, книжовник, преводач, висш административен чиновник в Източна Румелия (1879—1885), учител в Пловдивската девическа гимназия (1885—1894), автор и преводач на учебници.

Душанова, Рахил (1845—1887) — българска учителка, преводачка от сръбски език, основателка на девически училища и женски дружества.

Дърдън, Роберт Франклин (1925) — американски писател, документалист.

Дьомин, Анатолий С. — руски съветски медиевист от Института по световна литература „М. Горки", Москва. Съчинения: „Писател и общество в Русия от XVI—XVII в." (1985) и др.

Дюгмеджиев, Любен (1882—1967) — български юрист, адвокат, публицист, народен представител (1939). Автор на стихове и разкази, посветени на борбите на пролетариата. Превел на български език „Интернационала".

Дюма, Александър — баща (1802—1870) — френски писател. Автор на историко-приключенски романи, повести и драми („Тримата мускетари", „Граф Монте Кристо", „Кралица Марго" и др.).

Дюма, Александър — син (1824—1895) — френски писател, член на Френската академия (от 1874). Творби: роман „Дамата с камелиите" (1848), драми „Диана дьо Лис" (1853) и др.

Евтимий Търновски (ок. 1330—ок. 1401(2) — български църковен и държавен деец, богослов, писател и проповедник. Основава Търновската книжовна школа (от 1371), утвърждава исихазма като официално направление в българската църква. Извършва правописно-езикова реформа. Автор на жития — на св. Ив. Рилски, св. Петка Търновска, на похвални слова, химни и др.

Езоп (ок. средата на VI в. пр. н. е.) — старогръцки автор на басни-алегории с морализаторска насоченост. На български език превеждани от Софроний Врачански, П. Р. Славейков, Р. Попович, Ал. Балабанов и др.

Екзарх, Александър (ок. 1810—1891) — български журналист, обществен и политически деец. Почетен член на БКД (от 1884). Работи за издигането на българските училища. Издава и редактира „Цариградски вестник" (1851—1862).

Еко, Умберто (1932) — италиански семиотик, медиевист, романист и есеист. Книгата „Отворена творба" (1962) става манифест на новото поколение писатели, на т. нар. Група 63. Професор в университета в Болоня (от 1971). Трудове: „Теория на семиотиката" (1976), „Семиотика и философия на езика" (1984), роман „Името на розата" (1980) и др.

Елизабет I (1558—1603) — кралица на Англия, дъщеря на Хенрих VIII и Ана Болейн. Съперница на Мария Стюарт. Утвърждава официалната англиканска църква. През т. нар. Елизабетианска епоха се отбелязва закрепване военната мощ на Англия, както и разцвет в духовната сфера.

Елиът, Томас Стърнс (1888—1965) — англо-американски поет и историк на културата. Носител на Нобелова награда за литература (1948). В творчеството си обединява традиционното с модерното начало. Творби: поемата „Пустата земя" (1922), мистерията „Убийство в катедралата" (1935), стихосбирката „Четири квартета" (1943), историколитературни и културологични статии в „Ролята на поезията и ролята на критиката" (1933), „Бележки към определянето понятието „култура" (1948), „За поетите и поезията" (1957) и др.

Елюар, Пол (псевд. на Йожен Грендел, 1895—1952) — френски поет. Участник в Съпротивата. Международна награда за мир (1953, посм.). Творби: „Политически стихотворения" (1948), „Лицето на мира" (1951) и др. Превежда стихове на Хр. Ботев.

Емануил Палеолог — император (1391—1425), втори син на Йоан V, представител на последната византийска императорска династия.

Еней — митически троянски герой, син на Анхиз и Афродита, родоначалник на римляните, синът му Асканий полага основите на древния Рим.

Енох — еврейски патриарх, седми след Адам, баща на Матусал. Според преданието преселен жив на небето. С него се свързва изнамирането на писмените знаци и науката за звездите и числата.

Еренбург, Иля Григориевич (1891—1967) — руски съветки писател, публицист. Член на бюрото на Световния съвет на мира. Автор на романите „Ден втори" (1934), „Буря" (1947) и др., на мемоарите „Хора, години, живот" (1960—1966) и др.

Етиен (Стефан) — християнски светец. Пръв мъченик за вярата. Един от седемте архидякони на християнската църква, помощници на св. Апостоли.

Ефремов, Иван Антонович (1907) — руски съветски писател, палеонтолог, д-р на биологическите науки (от 1940). Автор на научнофантастични и приключенски новели и романи: „Белият рог" (1945), „Мъглявината Андромеда" (1957), „Часът на бика" (1969) и др.

Жан (Йоан) — евангелист и апостол. Автор на „Апокалипсиса". Запазени са 3 негови писма.

Жечев, Георги (Г. Ж. Текелиев, 1897—1965) — български поет, преводач, публицист. Стихосбирки: „На другия бряг" (1912), „Навечерие" (1945) и др. Преводи на Омир, Есхил, Софокъл, Байрон, Корней, Бунин.

Жечев, Тончо (Т. Ж. Тонев, 1929) — български литературовед, д-р на филологическите науки (1977), професор към Института за литература при БАН, член-кореспондент. Изследва специфични черти на националната ни литература, свързани с идейното и общокултурното ѝ развитие. Съчинения: „Съвременни образи и идеи“ (1964), „Българският Великден или страстите български“ (1975), „Литература и общество“ (1976), „Критически дневник“ (1987) и др.

Жолес, Андре (1841—1946) — холандски литературен историк. Анализира основните форми на народното разказваческо изкуство („Прости форми“, 1929 и др.).

Жуковска, Лидия Петровна (1920) — руска съветска палеославистка, д-р на филологическите науки, член на Археографската комисия към АН СССР, ст. н. сътрудник в Института за руски език към АН СССР. Автор на повече от 130 публикации по диалектология, историческа граматика на руския език, палеография, текстология. Докторска дисертация — „Старорусските пергаментни ръкописи като лингвистичен източник“ (1970).

Забащански, Володимир О. (1936) — украински съветски писател и поет.

Забила, Наталия Львовна (1903) — украинска съветска писателка, поетеса.

Загорский, Константин (1841—неизв.) — български учител, преводач, участник в църковно-националната борба. Активен читалищен деец в Сливен. Сътрудник на сп. „Български книжици“ (1858—1860).

Загребелни, Пабло Архипович (1924) — украински съветски писател. Автор на повести, разкази, пиеси, на романа „Европа 45“ (1959) и др.

Закс, Ханс (1494—1576) — немски майстор-певец и поет от Нюрнберг, привърженик на Реформацията. Творби: „Витембергският славей“ и др.

Зарудний, Микола Якович (1921) — украински съветски драматург. Автор на пиеси, лирични комедии, разкази.

Засенко, Алекси Елисейович (1907) — украински съветски литературовед, писател, д-р на филологическите науки. Автор на литературнокритични студии, монографии и др.

Затонски, Дмитрий Владимирович — украински съветски литературовед, специалист по западноевропейска литература, член-кореспондент на АН УССР. Има теоретични и литературноисторически изследвания: „Австрийската литература на XX век“ (1985), „Взаимодействие между форма и съдържание в реалистичното художествено произведение“ (1988) и др.

Захаржевска, Виктория Александрова — украински съветски литературовед. Кандидат на филологическите науки. Изследва българо-украинските литературни връзки, българската революционна поезия и др.

Збанацки, Юрий (псевд. на Григорий Олиферович, 1914) — украински съветски писател, герой на СССР. Творби: „Камбанен звън“ (1958), „Морска чайка“ (1959), повести, разкази и др.

Зокел, Валтер Х. — немски литературовед, професор в университета в Ню Йорк, САЩ.

Зонара, Йоан (края на XI — средата на XII в.) — византийски хронист. Съставя хроника на събитията от „сътворението на света“ до 1118 г., ценен източник за българската история.

Иван IV Василиевич Грозни (1530—1584) — първият руски цар (от 1547). Укрепва самодържавната власт, въвежда опричнината, създава първата постоянна войска в руската държава. Разширява границите на Русия с присъединяването на Казанското и Астраханското ханство.

Иван Рилски (ок. 876—946) — български отшелник, почитан като най-популярния общобългарски светец. Основоположник на Рилския манастир (927—941), слага начало на българското монашество. Паметта му се чества на 18 август, 19 октомври, 1 ноември.

Иваненко, Оксана Дмитриевна (1906) — украинска съветска писателка. Авторка на романи, повести, приказки за деца.

Иванов, Леонид Дмитриевич (1913) — украински съветски литературовед и педагог. Професор. Изследвания върху украинската и руската литература и взаимодействието им с чуждите литератури.

Иванов, Мирон (1913—1989) — български писател сатирик и хуморист. Разглежда социалните и обществени проблеми в широк нравствен контекст. Произведения: „Железни хора“ (1964), „Живей като другите и бъди благословен“ (1975), хумористични разкази „Византийски победи“ (1989) и др.

Иванов-Черен, Илия (1880—1912) — български писател, учител. Публикува в сп. „Наблюдател“ и сп. „Наш живот“. Автор на „Светлина от Изток“ („Избрани разкази“, 1926, посм.).

Икономов, Спас (1884—1948) — български журналист. Публикува дописки и репортажи от фронта по време на Балканската и на Първата световна война. Редактор на седмичника „Акцизен преглед“ (1938—1944).

Иларион Мъгленски (XII в.) — епископ на гр. Мъглен в Македония, активен противник на еретическите движения в тази област. Канонизиран. Паметта му се чества на 21 октомври.

Илиев, Георги (Г. И. Георгиев, 1881—1961) — български поет и белетрист. Сътрудник на периодичния печат — сп. „Ново време“ (1906), „Българан“ и др. Съредактор на сп. „Гребец“. Издава стихосбирката „Горести“ (1921). Автор на първия български научнофантастичен роман „Теут се бунтува“ (1933) и др.

Илия — старозаветен пророк. Легендата му приписва чудотворна сила, изразена най-силно във властта му над огнената стихия. Паметта му се чества на 20 юли.

Ирида — богиня на дъгата, вестителка на Юнона.

Ирчан, Мирослав (псевд. на Андрей Дмитриевич Бабюк, 1897—1937) — украински съветски писател, драматург. Пише на пролетарска тема. Драми: „Бунтовник“ (1922), „Безработни“ (1923), „Дванайсетте“ (1923) и др.

Исаев, Младен (1907—1991) — български поет. Автор на стихосбирки, като: „Пожари“ (1932), „Щедрост“ (1966), „Антология манускрипта“ (1984), „Епоха“ (1988) и др.

Исак — библейски образ, син на Авраам, еврейски прародител, баща на Яков и Исав.

Йоан Златоуст (347—407) — патриарх на Константинопол (398—403). Идеолог на християнството, един от тримата „свети отци“ на църквата. Прочут с красноречието си. Проповедите му са като популярна енциклопедия на християнското нравоучение. Избрана част са поместени в сб. „Златоструй“ от времето на цар Симеон (893—927). Паметта му се чества на 27, 30 януари, 13 ноември.

Йоан Новгородски (неизв.—1417) — архиепископ на Новгород и Псков (1389).

Йов — библейски герой, понесъл тежки и продължителни страдания, без да загуби вярата си в бога. Става символ на праведност и нравствена сила.

Калвин, Жан (1509—1564) — деец на Реформацията, поставя началото на калвинизма, разновидност на протестантството. Основният му труд е „Наставление в Христовата вяра“ (1536).

Калфов, Дамян (1887—1973) — български белетрист, хуморист, юрист и дипломат. Пише предимно на градска тематика: „Под южното небе“ (1917), „Индийският петел“ (1928), комедията „Тигърът“ (1930) и др.

Камбуров, Иван (1883—1955) — български музиковед. Автор на монографии за Емануил Манолов (1934) и Добри Христов (1942), на студията „Музика и народ“ (1932), на „Илюстрован музикален речник“ (1933) и др.

Кантакузин, Димитър (средата на XV в.) — южнославянски книжовник. Живял и работил в Северна Македония. Съчинения: „Житие с похвала на св. Иван Рилски“ , „Молитва към Богородица“, която е едно от старобългарските стихотворения, влезли и в сръбската, и в руската литература.

Капюто, Филип (1941) — американски писател, романист.

Карагьозов, Васил (1889—1925) — български пролетарски поет и революционер. Стихосбирки: „Сбирка пролетарски песни“ (1908), „Отронени листа“ (1912). Преводач на френски класици.

Караиванов, Георги (1897) — български поет, белетрист и драматург. Автор на стихосбирката „Път“ (1923) и др.; на поемата „Хайдути“ (1931) и историческия роман „Бан Янука“ (1932); на комедията „Последната болярка“ (1954) и др.

Каракостов, Стефан (1915—1988) — български театрален и литературен критик и историк. Професор (от 1951). Автор на „Руската драматургия през 50-те — 60-те и 70-те години на XIX в. и отражението ѝ в българския театър“ (1962) и др.

Карамзин, Николай Михайлович (1766—1826) — руски писател и историк, представител на руския сантиментализъм. Творчеството му оказва влияние върху българската възрожденска литература.

Каранов, Ефрем (1852—1927) — български книжовник, историк, фолклорист етнограф, преводач. Действителен член на БКД (от 1884). Студии: „Описание на кратовската каза“ (1876), „Народни приказки“ (1883), преводи на: „Слово о полку Игореве“, „Пан Тадеуш“ от Адам Мицкевич.

Каранфилов, Ефрем (1915) — български литературовед, есеист, критик. Академик на БАН (от 1989). Професор към Института за литература при БАН. Съчинения: „Българи“. Ч. 1—3 (1968—1975), „Мощта на словото“ (1981), „Трибуни и поети“ (1983), „Младостта на спомените“ (1988) и др.

Карастоянов, Христо (1950) — български белетрист. Творби: повест-хроника „Перпетуум мобиле“ (1984), разкази и новели „Вкус на узряване“ (1989) и др.

Касирер, Ернст (1874—1945) — немски философ. Повлиян от философията на Им. Кант. Изследва функцията на символите в човешката култура. Най-значима творба — „Философията на символните форми“ (1923—1929); други съчинения: „Език и мит“, „Митът за държавата“, „Есе за човека“ и др.

Кастелветро, Лодовиго (1505—1571) — италиански литературен критик и теоретик. Превел „Поетика“ на Аристотел (Виена, 1570). Автор на коментарии върху „Рими“ на Петрарка и на 29 песни от Дантевия „Ад“.

Кафка, Франц (1883—1924) — австрийски писател. Заедно с Пруст и Джойс предтеча на

модерните теми, светоотношение и нарация, предопределили литературата на XX в. Романи: „Процесът“ (1925, посм.), „Замъкът“ (1926, посм.), „Америка“ (1927, посм.); разкази: „Метаморфозата“, „Присъдата“ и др.

Квитка-Основяненко, Григорий Федорович (1778—1843) — украински писател, представител на натурализма и на просветителския реализъм (повест „Маруся“ (1832), роман „Пан Халявски“ и др.).

Кенеди, Джон (1917—1963) — президент на САЩ (януари 1961 — ноември 1963).

Кетков, Олександър (1907) — украински съветски литератор, преводач от български език. Превежда Ив. Вазов, Елин Пелин, Г. Караславов, Д. Димов, Св. Минков, Д. Ангелов, А. Гуляшки и др.

Кид, Томас (1558—1594) - - английски драматург. Автор на „Испанска трагедия“ (1592), вероятно и на „Корнелия“ (1593).

Киприан Московски (1336—1406) — български и руски книжовник и църковен деец. Един от представителите на Търновската книжовна школа. Ръкоположен за Киевски митрополит (1375) и за Московски и всерусийски митрополит (1390). Обединява християнската църква на руска земя, автор на житие за митрополит Петър, на послание за Сергей Радонежки. Паметта му се чества на 16 септември.

Кирилов, Иван (1876—1935) — български писател, юрист. Сътрудник на сп. „Пряг“, „Мисъл“ и др. Творби: драми „Чучулига“ (1906), „Силата на кръвта“ (1908) и др., романи „Габарите“ (1931) и др.

Кирилюк, Евгени Прохорович (1902) — украински съветски литературовед, д-р на филологическите науки, професор, член-кореспондент на АН УССР. Изследва украинската литература и език и връзките им със славянските литератури. Монография „Т. Г. Шевченко. Живот и творчество“ (1959).

Кисимов, Пантелей (Пандели Хаджи Георгиев, 1832—1905) — български обществен и политически деец, книжовник, журналист, преводач от гръцки и румънски език. Сътрудник на „Цариградски вестник“ и др., автор на брошурата „България пред Европа“ (1866) и др.

Клайст, Хайнрих фон (1777—1811) — немски писател романтик, драматург и разказвач. Драми: „Пентезилея“ (1808), „Принц фон Хомбург“ (1810) и др.

Кларк, Артър (1917) — английски писател, автор на голяма по обем научнофантастична и природонаучна литература.

Климов, Елем Германович (1933) — съветски кинорежисьор. Използва плакатното изкуство, похватите на колажа, като пародийно имитира различни художествени жанрове. Създател на филмите „Прощаване“ (по повестта на В. Распутин „Прощаване с майката“, 1983), „Иди и виж!“.

Коваленко, Леонид Миколаевич (1922) — украински съветски литературовед.

Кожухаров, Стефан (1934) — български литературовед, медиевист. Студии: „Неизвестно произведение на старобългарската поезия“ (1971), „Към въпроса за обема на понятието „Старобългарска поезия“ (1976), „Старобългарски проложни стихове“ (1977); съставител на „Българската литература и книжнина през XIII в.: апокрифи, химнография, историко-летописни съчинения, писма, грамоти, приписки, надписи“ (1987) и др.

Козланюк, Петро Степанович (1904—1965) — украински съветски писател. Автор на романа „Юрко Крук“ (1946), на разкази, публицистика и др.

Колас, Якуб (Константин Михайлович Мицкевич, 1882—1956) — белоруски съветски писател, народен поет на Белоруската ССР (от 1926), академик (от 1928). Един от създателите на новата белоруска литература и белоруски литературен език (трилогия „На кръстопът“, 1956, поема „Нова земя“, 1949, и др.).

Коломиец, Володимир Т. — украински съветски литературовед, завеждащ катедра към Киевския държавен педагогически институт за чужди езици, д-р на филологическите науки.

Коломиец, Олекса Федотович (1919) — украински съветски драматург. Автор на пиесата „Фараони“ (1961) и др.

Кондилис, Григориос (първата половина на XIX в.) — гръцки писател. Произведението му „Любовник и неговите в Цариград от любов приключения“, написано в епистоларен жанр, е преведено на български език от Георги Стоев (Г. И. С., Цариград, 1849).

Константин Диоген (края на XII в.) — византийски военачалник, по време на въоръжената борба на българския народ против Византия минава през българските земи и с куманска помощ се опитва да узурпира императорския престол.

Константин I Велики (ок. 285—337) — римски император (от 306). Възстановява единството в империята, провежда с успех държавни реформи, радетел за веротърпимост.

Константин V Копроним (719—775) — византийски император (741—775), привърженик на иконоборството.

Константинов, Константин (1890—1970) — български писател. Автор на разкази, пътеписи, мемоари, така например „Нашата земя хубава“ (1940), „Път през годините“ (1959—

1962), есеистичните портрети „Върхове“ (1967); превежда от френски език.

Константинова, Елка (1932) — български литературовед, критик, есеист. Професор към Шуменския педагогически институт, д-р на филологическите науки (1987). Студии върху символизма, диаболизма, творчески портрети на Г. Райчев, Г. П. Стаматов, Г. Караславов и др.; съчинения: „Фантастика и белетристика“ (1973), „Българският разказ от вчера и днес“ (1987), „Въображаемото и реалното“ (1987) и др.

Копиленко, Александър Иванович (1900—1958) — украински съветски белетрист, автор на романите „Десетокласници“ (1938), „Лейтенанти“ (1951), „Велика земя“ (1957), на разкази, повести и др.

Коралов, Емил (псевд. на Е. Дончев Станчев, 1906—1986) — български писател. Автор на романите „Непримиримите“ (1938), „Нова летопис“ (1958), „Чинарите зашумяха“ (1965); книги за деца „Каблешково гори“ (1949) и др.

Корецка, И. В. — руски съветски литературовед, ст. научен сътрудник в Института за световна литература в Москва, д-р на филологическите науки. Изследва творческите взаимоотношения между Куприн, Толстой, Чехов и Горки, както и проблеми на съвременната литература.

Кормисош (Кормесий, неизв.) — прабългарски хан (ок. 721—738), от знатния прабългарски род Вокил, който заменя рода Дуло.

Корнейчук, Александър Евдокимович (1905—1972) — украински съветски драматург и държавен деец. Член на АН УССР (от 1939) и на АН СССР (1943). Пиеси: „Платон Кречет“ (1935), „Макар Дубрава“ (1948), „Над Днепър“ (1960).

Коротич, Витали Алексеевич (1936) — украински съветски писател, публицист. Първа стихосбирка „Златната ръка“ (1961) и др.

Коруджиев, Димитър (1941) — български прозаик, есеист. Вълнува го проблематиката за адаптацията на човека в обществото, за необходимата хуманизация на последното. Творби: разкази „Ще мине време“ (1972), роман „Домът на Алма“ (1986), новели „Градината с косовете“ (1984, 1986), „Прозрението“ (1987) и др.

Котляревски, Иван Петрович (1769—1838) — украински писател и поет, драматург, декабрист. Почетен член на „Свободно общество на любителите на руската словесност“ (от 1821). Автор на „Наталка Полтавка“ (опера), на поемата „Енеида“ (1808) и др.

Кох, Валтер А. — немски семиотик. Професор по англистика в университета в Бохум, ФРГ. Автор на известния сборник „Varia semiotica“ (1971), на книгата „Поезия и знание“ (1983). Основател на поредиците „Studia semiotica“, „Documenta semiotica“, издава „Семиотични опити върху литературни структури“ (от 1979) и др.

Коцюбински, Михаил Михайлович (1864—1913) — украински писател, революционен демократ. Майстор на късия разказ. Повести: „Fata morgana“ (в 2 ч., 1904—1910), разкази „Persona grata“ (1907), „На път“ (1907) и др.

Кочерга, Иван Антонович (1881—1952) — украински съветски драматург. Творби: драматичната поема „Ярослав Мъдрият“ (1946), „Исторически драми“ (1948) и др.

Крабов, Михаил Дмитриевич (XVII в.) — руски книжовник. Съставител на известния Соборник (1640), агиографска енциклопедия от проложни текстове и чети-минеи.

Кринчев, Страшимир (1884—1913) — български писател, театрален критик, преводач. Автор на разкази и пътеписи — „Сред Рила“ (1908), „В страната на палмите“ (1910) и др.

Крисп (неизв.—326) — син на император Константин I Велики (ок. 285—337).

Кроче, Бенедето (1866—1952) — италиански философ, историк, литературен критик и политик. Представител на неохегелианството, либерален критик на фашизма. Основни съчинения: „Философия на духа“ (в 4 ч., 1902—1917), „История на Италия“, „Историята като разказ за свободата“ и др.

Крутикова, Нина Евгениевна (1913—1954) — украински съветски литературовед. Д-р на филологическите науки, професор, член-кореспондент на АН УССР. Изследва творчеството на Гогол, Чехов, Толстой и др.

Кръстев, Кръстьо (1866—1919) — български литературен критик и теоретик, философ. Действителен член на БКД (от 1900), д-р на Лайпцигския университет (от 1888). Основател и редактор на сп. „Критика“ (1891). Важна роля за утвърждаване на модернизма в българската литература изиграва оглавяваното от него сп. „Мисъл“ (1892—1907). Основни съчинения: „Етюди и критики“ (1894), „Литературни и философски студии“ (1898), „Млади и стари“ (1907), както и статии върху новата българска литература (за А. Константинов, Хр. Ботев, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров, П. К. Яворов).

Кузманов, Евгени (1941) — български писател. Творби: сборникът разкази и новели „История за оркестър“ (1982), романът „Чайки далеч от брега“ (1983) и др.

Кулешов, В. И. — руски съветски литературовед, професор, д-р на филологическите науки.

Кулиш, Микола Гурович (1892—1942) — украински съветски драматург.

Куприн, Александър Иванович (1870—1938) — руски писател, емигрира през 1919 г., като се завръща в СССР през 1937 г. Сборници разкази: „Киевски образи“ (1896),

„Миниатюри“ (1897); повести: „Молох“ (1896), „Дуел“ (1905); най-значима творба „Яма“ (1908—1914) и др.

Купър, Джеймс Фенимор (1789—1851) — американски писател романтик. Автор на серия романи за живота на индианците — „Последният мохикан“, „Ловец на елени“ и др., на исторически романи („Шпионинът“ и др.).

Курбски, Андрей Михайлович (1528—1583) — руски политически и военен деец от рода на ярославските князе. Автор на политическия памфлет „История за Великия Московски княз“ (1573).

Кучер, Васил Степанович (1911) — украински съветски писател. Автор на романите „Прощавай, море“ (1957), „Трудна любов“ (1960), „Глад“ (1961) и др.

Куюмджиев, Кръстьо (1933—1987) — български литературовед, критик, есеист. Професор към Института за литература при БАН, д-р на филологическите науки. Автор на полемични студии, на изследвания върху български писатели — за К. Христов, Н. Лилиев и др.; съчинения: „Профили в черно и бяло“ (1966), „Д. Димов“ (1987), „Словото творец“ (1985, 1989) и др.

Кънева, Пенка (1942) — наша преводачка от руски, украински, белоруски език. Съставител на сборници разкази, като „Степни ветрове“ (1981), „Съвременни руски разкази“ (1989) и др.

Кьорчев, Димо (1884—1928) — български литературен критик, публицист, адвокат, политик, народен представител. Заедно с Елин Пелин издават сп. „Слънчоглед“ (1909), редактор на сп. „Пролом“ (1922—1927). Привърженик на западноевропейския модернизъм, теоретик на българския символизъм (публикации в сп. „Хиперион“, „Наш живот“, „Българска мисъл“ и др.).

Лангер, Сузане (1895) — американски философ. Професор по философия в Колумбийския университет. Съчинения: „Философията по нов път“ (1942, 1951, 1957), „Приложението на философията“, „Отношение и форма“ и др.

Леви-Брюл, Люсиен (1857—1939) — френски философ, социолог и теоретик, етнограф. Основни съчинения: „Душевните функции в низшите общества“ (1910), „Първобитното мислене“ (1921) и др.

Леви-Строс, Клод (1908) — водещ френски антрополог, социолог, структуралист. Изследвания върху методологията на структурализма, структурната антропология. Съчинения: „Елементарни структури на родството“ (1949), „Тъжни тропици“ (1956), „Ревнивата грънчарка“ (1985) и др.

Лем, Станислав (1921) — полски писател. Разглежда моралните и философските проблеми на утопията, теоретик на научната фантастика. Творби: романите „Соларис“ (1965), „Едем“, „Звездни дневници“; разказите „Приключенията на звездния навигатор“ (1974) и др.

Леон I Велики — най-известният папа на древността (440—461). Прочут проповедник (запазени 96 проповеди), дипломат, защитник на Рим от хуни и вандали, носител на идеята за върховенството на църквата.

Лесков, Николай Семьонович (1831—1895) — руски писател, майстор на новелата — „Леди Макбет от Мценска околия“ (1865) и др.; романи „Върху ножове“ (1870—1871), повести „Нарисуваният ангел“ (1873) и др.

Летов, Михаил (псевд. на Михаил Георгиев Парасков, 1882—1915) — български учител по литература във Враца и в Педагогическото училище в Казанлък. Автор на стихосбирката „В дрезгавината на нощта“ (1908) и др.

Ликова, Розалия (1922) — български литературовед. Д-р на филологическите науки, професор в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследвания по нова българска литература: „Съвременни автори и проблеми“ (1968), „Художествени насоки на българския символизъм“ (1988) и др.

Липовски, Бойчо (Никола Василев, 1878—1913) — български писател, поет, преводач, литературен критик, учител. Автор на стихосбирката „Първа въздишка“ (1899); превежда „Слово о полку Игореве“, стихове на С. Я. Надсон и др.

Лихачов, Дмитрий Сергеевич (1906) — руски съветски литературовед и историк на културата. Професор в Ленинградския университет (1946—1953), академик (от 1970), чуждестранен член на БАН (от 1963), на академиите на Австрия (1968), Унгария (1975) и др., почетен член на Оксфордския и Единбургския университет. Трудове: „Руските летописи и тяхното културноисторическо значение“ (1947), „Текстология“ (1962), „Поетика на древноруската литература“ (1967), „Великият път“ (1987) и др.

Ловенгард — руски репортер в одески вестници, съвременник и личен познат на А. И. Куприн, известен с прозвището „Летописеца“.

Лойола, Игнаций (1491—1556) — основател на йезуитския орден. Разработва организационните и моралните принципи на ордена. Канонизиран в 1662 г.

Лорънс, Дейвид Хърбърт (1885—1930) — английски писател, романист, поет. Издига сексуалния нагон във формиращ фактор за човешкия живот. Романи: „Белият паун“ (1911), „Любещи жени“ (1921), разкази „Лисицата“ и др.

Лосев, Алексей Феодорович (1893—1989) — руски съветски филолог, философ. Професор (от 1923), д-р на филологическите науки (от 1943). Изследва античния свят, литература и култура в структурната им цялост. Съчинения: „Очерци върху античния символизъм и митология“ (1930), „История на античната естетика“ (в 3 т., 1963—1974) и др.

Лотман, Юрий Михайлович (1922) — руски съветски литературовед и културолог, семиотик. Основател на Тартуската културологична и структурно-семиотична школа. Професор в университета в Тарту, СССР. Съчинения: „Типология на културата“ (1973), „Върху семиотичния механизъм на културата“ (1978), „Театралният език и живописта (към проблема за иконическата риторика)“ (1979) и мн. др.

Лука — апостол и евангелист, сподвижник на ап. Павел. Автор на третото от четирите канонични евангелия, на него се приписва и авторството на „Деяния апостолски“. Паметта му се чества на 18 октомври.

Лудемис, Менелаос (1912) — гръцки писател, участник в съпротивителното движение срещу италиано-немската окупация. Автор на романи, стихове, драми. Член на Световния съвет за мир.

Лутер, Мартин (1483—1546) — немски професор по теология във Витемберг. Основна фигура в Немската реформация. В 95 тезиса оборва догмите на католическата църква. Превежда Библията, с което полага основите на новонемския книжовен език.

Льо Гоф, Жак (1924) — френски медиевист. Професор в Екол пратик де От Зетюд. Съчинения: „Интелектуалците през Средновековието“ (1957), „Търговците и банкерите на Средновековието“ (1962), „Цивилизацията на Запада през Средновековието“ (1965) и др.

Льопренс дьо Бомон, Жан-Мари (1711—1780) — френска писателка. Авторка на популярната творба „Училище за децата“ (включваща приказката „Хубавелка и глупачка“); други творби: „Триумфът на истината“ (1748), „Мемоарите на баронеса дьо Батьовил“ (1766), „Морални притчи“ (1774).

Маджи, Карло Мария (1630—1699) — италиански поет и литератор. Професор по антично красноречие в университета в Падуа, член на Академията в Аркадия. Автор на мистерии, мелодрами, бурлески, трагедии, комедии (напр. „Мнимият философ“, 1691) и др.

Майринк, Густав (1868—1932) — немски писател. Под влияние на романтизма на Е. Т. А. Хофман и Е. А. По. Предтеча на иносказателната проза на Фр. Кафка. Романи: „Зеленото лице“ (1916), „Белият доминиканец“ (1921) и др.

Маке, Огюст (1813—1888) — френски писател, преподавател по история. Анонимен съавтор на Ал. Дюма-баща. Автор на романите „Хубавата Габриела“, „Хусарите от Бершени“, „Къпалня“ и др.

Макивчук, Федир Юриевич (1912) — украински съветски писател, журналист.

Маковицки, Д. П. — личният лекар на Л. Н. Толстой, автор на „Яснополянски записки“.

Маларме, Етиен (псевд. Стефан, 1842—1898) — френски поет, драматург и есеист. Ярък представител на френския символизъм и мистицизъм. Автор на сборника от 11 поеми „Съвременният Парнас“ (1866), драматичните фрагменти „Иродиада“ (1871), поемата „Почит към Вагнер“ (1886), прозаичната творба „Антични богове“ (1880), лирика „Следобедът на един фавън“ (1876) и др.

Малеспини, Целио (1531—1609) — италиански писател новелист, преводач. Автор на „Двеста и две новели“ (1595—1605); превел от френски език „Съкровището“ от Брунето Латини.

Малишко, Андрей Самуилович (1912) — украински съветски поет, журналист („Лирика“, 1946, поетичен сборник „За синьото море“, 1950).

Малро, Андре (1901) — френски писател, изкуствовед, политик. Председател на Световния антифашистки комитет. Участник в Съпротивата. Творби: „Човешка участ“ (1933), „Гласовете на мълчанието“ (1951) и др.

Марковски, Георги (1941) — български писател, журналист. Творби: романът „Хитър Петър“ (1979, 4. изд. 1988), новелите „Успоредни светове“ (1975) и др.

Маркс, Лео (1922) — американски литературовед и критик.

Мармонтел, Жан-Франсоа (1723—1799) — френски писател на Просвещението.

Маро, Клемент (1496—1544) — френски лирик. Автор на елегии, жалби, епиграми в ренесансов дух („Тридесет псалми на Давид“, 1541—1543).

Мартемянов, Шестачко (XVII в.) — руски печатар коректор, участвал в напечатването на Пролога (1641).

Масалитинов, Николай Осипович (1880—1961) — български режисьор от руски произход. Професор (от 1949). Подготвя няколко поколения наши артисти, има над 140 театрални постановки.

Матев, Павел (1924) — български поет и общественик. Стихосбирки: „В строя“ (1951), „Прозрения“ (1965), „Чайките почиват на вълните“ (1965) и др.

Мейлър, Норман (1923) — американски писател, романист. Носител на наградата „Пулицър“ (1969), на Национална литературна награда (1979). Романи: „Песента на палача“ (1979), „Мъжките момчета не танцуват“ (1984) и др.

Мелетински, Елеазар Моисеевич (1918) — руски съветски литературовед и фолклорист. Основни трудове: „Герой на вълшебната приказка. Произход на образа“ (1958), „Поетика на мита“ (1976), „Средновековният роман. Произход и класическа форма“ (1983), „Въведение в историческата поетика на епоса и романа“ (1986).

Мериме, Проспер (1803—1870) — френски писател и археолог, член на Френската академия (от 1844). Първоначално романтик — драмата „Жакерия“ (1828); с новелите „Матео Фалконе“ (1829), „Таманго“ (1829), „Коломбо“ (1840) се утвърждава като ярък критически реалист.

Местър, Ксавие дьо (1763—1852) — френски писател. Автор на „Кавказките пленници“ (преведен от П. Кисимов в 1851), на „Пеперудата. Стихове“ (превел Д. П. Кръстев Киров в 1874).

Мешеков, Иван (1891—1970) — български литературен критик. Съчинения: „Трудово-спътническа литература“ (1933), „Към реалистична критика“ (1936) и др.; автор на литературни портрети на български писатели.

Микитенко, Иван Киндратович (1897—1937) — украински съветски прозаик, драматург, литературен критик.

Миладинови, братя Димитър (1810—1862) и Константин (1830—1862) — български възрожденци, просветни, културни и обществени дейци, борци за национална независимост. Като създатели на сборника „Български народни песни“ (1861) имат голяма заслуга към възрожденската фолклористика и литература.

Минко, Васил Петрович (1902) — украински съветски писател, драматург, журналист.

Минков, Светослав (1902—1966) — български писател. Основна тема на творчеството му е съдбата на човека, в която рефлектират абсурдите и противоречията на съвременното общество. Сборници разкази: „Синята хризантема“ (1922), „Къщата при последния фенер“ (1931), „Автомати“ (1932), „Дамата с рентгеновите очи“ (1934), „Патент САС“ (1963) и др.

Минков, Цветан (1891—1967) — български литератор. Автор на книги, статии и студии за български писатели, на „Очерки по българска литература“ (1946), на историческа белетристика, учебници и мн. др.

Минкова, Лиляна (1932) — български литературовед, преводач от руски, украински, френски и немски език. Кандидат на филологическите науки. Изследвания за Българското възраждане, историята на славистиката и българо-украинските литературни връзки.

Мирний, Панас (псевд. на Афанасий Яковлевич Рудченко, 1849—1920) — украински писател, революционен демократ, автор на социално-битови романи.

Митов, Димитър (1898—1962) — български литературен историк и критик. Професор. Съчинения: „Писатели и книги“ (в 3 т., 1934—1937), „Белетристи“ (1939), „От Виктор Юго до Андре Стил“ (1956) и др.

Митов, Стефан — български публицист, критик. Автор на стихове, рецензии за художествени изложби, на монографиите „Антон Митов“ (1957) и „Георги Митов“ (1958) и др.

Михаил III (840—867) — византийски император (842—867). Слага край на иконоборството. Воюва с българите (864) и сключва мир при условие те да приемат християнството; при покръстването на българите става кръстник на княз Борис I.

Михаил Воин Български (Михаил от Потука) — български светец-воин, прославен по аналогия със св. Георги Победоносец със змееборските си подвизи. Мощите му са пренесени в Търново (1205). Паметта му се чества на 22 ноември.

Михаил Каган — легендарен събирателен образ, създаден в старобългарските историко-апокалиптични съчинения въз основа на византийската легенда за последния цар спасител. В цикъл оригинални творби от втората половина на XI в. в негово лице се визира княз Борис-Михаил (852—889).

Мишев, Георги (1935) — български белетрист. Автор на сборника „Осъмски разкази“ (1963), на „Адамити“ (1966), „Матриархат“ (1967, 1978), „Вилна зона“ (1976), романа „Дами канят“ (1986) и др.

Мовчан, Пабло Олексович (1939) — украински съветски писател, баснописец.

Мойсей — според Стария завет велик пророк, законодател и посредник между бога и еврейския народ. Смятан за автор на старозаветната книга „Петокнижие“.

Монтен, Мишел дьо (1533—1592) — френски философ, писател, юрист и политик. Застъпник на антисхоластичен рационален скептицизъм, близък до рационалистичния хуманизъм на новото време, изповядван първо от Волтер. Създател на есеистичния жанр. Основно съчинение: „Опити“ (1580).

Морис, Чарлс В. (1901—1978) — американски логик семиотик. Автор на първото системно изложение на семиотиката на XX в., доразвива идеите на Ч. С. Пърс — „Основи на знаковата теория“ (1938). Под влияние на фройдизма, на бихевиоризма. Съмишленик

на Е. Касирер, Р. Якобсон. Съчинения: „Символизъм и реалност“ (1925, докторска дисертация), „Прагматичното течение в американската философия“ (1970), „Студии върху общата теория на знаците“ (1971) и др.

Моруга, Васил (1947—1989) — украински съветски поет, редактор, преводач от български език.

Мохамед (ок. 570—632) — религиозен проповедник, основоположник на исляма и автор на Корана. Смятан за пророк на Аллаха и негов пратеник.

Мулярчик, Александър Сергеевич — руски съветски американист. Изследва американската художествена литература и култура през втората половина на XX в.: „Следвоенни американски романисти“ (1980) и др.

Мусаков, Владимир (1887—1916) — български белетрист. Разказите му отразяват ужасите и безумието на войната: „Кървави петна“ (1921, посм.), драма „Далила“ (1921, посм.) и др.

Мутафов, Чавдар (1889—1954) — български писател и критик, представител на формализма и експресионизма в прозата. Автор на есета, разкази, импресии, гротески — „Марионетки“ (1920), „Технически разкази“ (1940) и др.

Мутафчиева, Вера (1929) — български историк и белетрист. Д-р на историческите науки. Автор на: „Летопис на смутното време“ (в 2 ч., 1965—1966), „Книга за Софроний“ (1978), „Съединението прави силата“ (1985) и др.

Мутева, Елена (1829—1854) — една от първите български поетеси, фолклористка и преводачка. Печата стихове и преводи в сп. „Български книжици“; превела „Райна, княгиня българска“ (1852) от Ал. Велтман.

Мъндей, Антъни (1553—1633) — английски поет, драматург, преводач на популярни романси. Автор на балади, които са изгубени (с изключение на „Красотата се къпеше на ручея“), на т. нар. живи картини, на градски процесии.

Мьокел, Клаус (1934) — немски писател, преводач на френска литература. Автор на криминални романи, на сатирични стихове. Творби: „Поканата“ (1976), „Надежда за Дан“ (1983) и др.

Нагибин, Юрий Маркович (1920) — руски съветски прозаик, сценарист. Военен кореспондент на в. „Труд“. Военни разкази в сборника „Човек от фронта“ (1943). Продължава традициите на руските писатели пейзажисти — „Скалистият праг“ (1958), разкази „Последна любов“, „Чуждо сърце“ и др.

Натев, Атанас (1929) — български философ и естетик, д-р на философските науки (1968), д-р на изкуствознанието (1974). Професор. Гост професор на университетите в Берлин, Бон, Амстердам и др. Съчинения: „Цел или самоцел на изкуството“ (1960), „Подстъпи към теория на драмата“ (1972), „Литературни идеи на XX век. Индивид и литература“ (1985) и др.

Нейков, Петър (1880—1968) — български публицист, дипломат, преводач, мемоарист. Превежда заедно с Тодор Нейков (негов син) „Дон Кихот“ от Мигел де Сервантес.

Неклюдов, С. Ю. — руски съветски фолклорист, структуралист и семиотик от Московско-Тартуската семиотична школа. Професор към Института по световна литература в Москва. В съавторство с Е. Мелетински и други издава студията „Проблеми на структурния анализ на вълшебните приказки“; автор на сборника „Ранни форми на изкуството“ (1972), на „Време и пространство в юнашкия епос“ и др.

Немиров, Добри (псевд. на Д. Хараламбиев Жафаров. 1882—1945) — български писател реалист. Романи: „Братя“ (1927), „Когато бях малък“ (в 3 т., 1934—1943).

Неофит Хилендарски Бозвели (ок. 1785—1848) — български възрожденец, организатор на черковно-националната борба, книжовник. Автор на стихотворения, учебници, диалози („Мати Болгария“, 1846) и др.

Никола Нови Софийски (XVI в.) — християнски мъченик. Житие за страданията му е написано от Матей Граматик (XVI в.), представител на Софийската книжовна школа. Канонизиран. Паметта му се чества на 17 май.

Николай Мирликийски (Никола Чудотворец) — легендарен светец, почитан от православната и от католическата църква. Митът за него се свързва с две исторически личности — епископ Николай от Мири (нач. на IV в.) и игумен Николай от Сион (VI в.), починал като епископ на Пинара в Ликия (Палестина). В агиографската легенда двата образа се смесват. Паметта му се чества на 6 декември.

Николай I Мистик (852—925) — патриарх на Константинопол (901—907; 912—925). Запазената му кореспонденция (163 писма) е ценен източник за българската история. 30 от писмата му са адресирани до цар Симеон (893—927) и съдържат сведения за българо-византийските отношения през първата четвърт на X в.

Ницше, Фридрих (1844—1900) — немски философ, поет. Ученията му за свръхчовека, за „волята за власт“ като първична движеща сила на човешко поведение оказва силно влияние върху европейската философска мисъл и култура. Съчинения: „Тъй рече Заратустра“ (1883—1891), „Отвъд добро и зло“ (1886), „Ecce homo“ (1899, публ. 1908) и др.

Ничев, Боян (1930) — български литературовед, критик и литературен историк. Професор в СУ „Св. Климент Охридски“ (1981), д-р на филологическите науки (1980). Изследвания в областта на сравнителното литературознание, история на българската и южнославянската литература (генезис и поетика на жанровете): „Национална съдба и литература“ (1968), „Основи на сравнителното литературознание“ (1986) и др.

Новалис (Фридрих Леополд фон Харденберг, 1772—1801) — немски поет романтик. Романи: „Хайнрих фон Офтердинген“, стихосбирката „Химни към нощта“, студията „Християнството или Европа“ и др.

Новиченко, Леонид Миколаевич (1914) — украински съветски литературовед. Д-р на филологическите науки, член-кореспондент на АН УССР.

Ньот, Винфред — немски семиотик. Професор по англистика, ученик на Валтер Кох. В труда си „Динамика на семиотичните системи“ (1977) развива тезата за отворени и затворени семиотични, незнакови системи.

О'Брайън, Андрю Тим (1946) — американски писател, романист и публицист.

Овидий Назон, Публий (43 г. пр. н. е.—17 г. от н. е.)—римски поет. Автор на „Любовни елегии“, „Любовното изкуство“, „Метаморфози“ и др.

Озеров, Лев Адолфович (1914) — руски съветски поет. Стихосбирки: „Светлосянка“ (1961), „Майсторство и вълшебство“ (1973), „Необходимост от красота“ (1983) и др.

Олийник, Степан Иванович (1908) — украински съветски поет, хуморист и сатирик, публицист.

Орфей — тракийски митически певец и поет, омагьосал природата с музиката и стихосложението си. Син на тракийския цар Еагър и музата Калиопа. Разкъсан от вакханките след несполучилия опит да върне жена си Евридика от подземното царство.

Павличко, Дмитро Васильевич (1929) — украински съветски поет („Любов и ненавист“, 1953; „На стража“, 1961; „Палмово клонче“, 1962; и др).

Павлович, Христаки (ок. 1804—1848) — български просветен деец и книжовник от Възраждането, баща на Николай Павлович; съставя учебници, автор на „Разговорник греко-болгарский...“ (1835), „Писменник общеполезен...“ (1835) и др.

Панофски, Ервин (1892—1968) — немски историк на изкуството. От 1935 г. в САЩ. Културологични и културноисторически изследвания: „Идея“ (1924), „Перспективата като символична форма“ (1924—1925), „Опити в иконологията“ (1939), „Кутията на Пандора“ (1956) и др.

Панч, Петро Йосипович (1891—неизв.) — украински съветски писател. Автор на романи, разкази, повести, като: „Малкият партизанин“ (1933), „Александър Пархоменко“ (1939), романа „Бучеше Украйна“ (1955) и др.

Панчев, Стамен (1879—1913) — български поет, учител. Стихосбирката „С перо и меч“ е обнародвана след смъртта му (1913, 1927, 1943) от Н. Ракитин и Л. Василев.

Паскалев, Александър (1879—1946) — български книгоиздател. Основава първата наша агенция за разпространение на вестници и списания „Куриер“. Създава издателство в София (1908), издава съчиненията на българските писатели, списания, учебници и „Всемирна библиотека“.

Паспалеев, Леонид — автор на разкази, стихове, рецензии и др., публикации в „Светлоструй“ (1935), „Българска книга“ (1935) и др. Превежда от руски и украински език.

Паустовски, Константин Георгиевич (1892—1968) — руски съветски писател, представител на романтичната школа. Автор на повестите „Колхида“ (1934), „Тарас Шевченко“ (1939), „Повест за живота“ (автобиография, недовършена, 1945), „Златната роза“ (1955), „Живописна България“ (1962) и др.

Пеев, Димитър (1919) — български журналист, автор на криминални и научнофантастични произведения — „Фотонният звездолет“ (1964), „Джентълмена“ (1989), „Младежта и предизвикателствата на XXI век. Осем беседи“ (1989) и др.

Пенев, Боян (Б. П. Николов, 1882—1927) — виден български литературен историк и критик. Дописен член на БАН (1918). Професор (от 1925). Пръв изследва редица въпроси, свързани с проучванията на литературата през Възраждането — „Паисий Хилендарски“ (1910), „Г. С. Раковски“ (1917); „История на новата българска литература“ (т. 1—4, 1930—1936, посм.) и мн. др.

Пенев, Пенчо (1911—1968) — български театрален критик и историк („История на българския театър“(в 4 т., 1975, посм.); монографии за български артисти и др.).

Пентезилея — в древногръцката митология царица на амазонките, убита от Ахил пред вратите на Троя.

Первомайски, Леонид Соломонович (1908) — украински съветски поет.

Перикъл (ок. 500—429 г. пр. н. е.)— най-великият държавник на древна Атина, която бележи политически и културен разцвет през 15-те години на неговото ръководство.

Петка Търновска (Параскева-Петка, X в.) — светица, отшелница от Епиват в Каликратия (Тракия). Мощите ѝ са пренесени в Търново от цар Иван Асен II, почита се като покровителка на престолния град. Паметта ѝ се чества на 14 октомври.

Петков, Любен (1939) — български писател, белетрист. Повести и новели: „Розовият пеликан" (1973), „Горско цвете" (1975), „Великата пустиня" (1987).

Петров, Валери (псевд. на В. Нисим Меворах, 1920) — български поет, сценарист, драматург, преводач. Творби: поемата „В меката есен" (1961), пиесите „Когато розите танцуват" (1956), „Театър, любов моя" (1981). Превел на български цялото драматургично творчество на У. Шекспир.

Петров, Ивайло (псевд. на Продан Петров Кючуков, 1923) — български белетрист. Изобразява големите социални процеси на съвремието: романи „Мъртво вълнение" (1961), „Преди да се родя и след това" (1971), „Хайка за вълци" (1986) и др.; сборници разкази „Кръщение" (1953), „Малки илюзии" (1963, 1968) и др.

Петър — светец, един от дванадесетте апостоли, родом от Галилея. Според Новия завет определен от Исус Христос да съгради храма. Приписват му се две послания, включени в Апостола. Паметта му се чества на 29 юни.

Петър (неизв.—1326) — светец, митрополит на цяла Русия. Съдейства за издигането на Московското княжество. Автор на поучения и послания. Занимава се и с иконопис. Паметта му се чества на 21 декември.

Пийл, Джордж (ок. 1558—1598) — английски поет и драматург. Автор и на живи картини. Вероятно е бил също и актьор.

Пишурка, Кръстьо (1823—1875) — български учител, поет, театрален деец. Организира първото театрално представление в България (12 декември 1856), превежда и поставя в Лом пиесата „Многострадална Геновева".

Плавт, Тит (ок. 254—184 г. пр. н. е.) — римски комедиен автор, влияе върху развитието на комедията в Западна Европа (XVI—XVII в.). Запазени са 20 от неговите комедии. По-известни: „Амфитрион", „Войникът самохвалко", „Менехми", „Гърне", „Брамарбас" и др.

Платон (427—347 г. пр. н. е.) — наред с Аристотел велик философ на древността. Първоначално поет. Създател на учение за идеите и на философия на държавата. Съчиненията му са издадени като диалози: „Апология на Сократ", „Кратил" (за езика), „Федон" (за безсмъртието), „Теетет" (за знанието), „Политеа" (за държавата), „Федър" (за идеите) и др.

По, Едгар Алан (1809—1849) — американски поет, белетрист и критик. Автор на стихове и балади, пропити от дълбок песимизъм: „Гарванът" (1845), „Камбаните" (1849), „Анабел Ли" и др., на къси разкази, слагащи начало на криминалния жанр.

Полянов, Владимир (псевд. на Владимир-Георги Иванов Тодоров, 1899—1989) — български белетрист, драматург, режисьор, литературен критик и преводач. Сътрудничи на сп. „Златорог", „Хиперион" и др. Автор на романите „Гладният вълк" (1936), „Хроника на узряването" (1979), на драмата „Ероика" (1940) и др.

Полянов, Димитър (Д. И. Попов, 1876—1953) — основоположник на българската пролетарска поезия. Стихосбирки: „Морски капки" (1907), „Железни стихове" (1921), „Белият гълъб" (1951) и др. Редактор на сп. „Червен смях", „Наковалня" и др.

Попанастасов, Владимир (Вл. П. Кръстев, псевд. Пепо, 1883—1913) — български поет. Автор на хумористични и сатирични стихове, фейлетони, разкази. Сътрудничи на сп. „Художник", „Демократически преглед" и др.

Попгеоргиева-Екзарх, Ирина — преводачка на творби от френски език, на комедията от Карло Голдони „Памела уженена" (1853) и др.

Попов, Васил (1930—1980) — български белетрист, есеист, публицист, драматург. Сборници с разкази: „Корените" (1967), „Спокойствие" (1972), роман „Низината" (1977), пиеса „Легенда" (1965), есета „Слово" (1978) и др.

Прието, Луис Ж. — швейцарски философ логик, професор в Женевския университет. Последовател на Чарлс С. Пърс, прави първото в Европа системно изложение на семиотиката на XX в.

Проп, Владимир Яковлев (1895—1970) — руски съветски фолклорист, културолог. Съчинения: „Исторически корени на вълшебната приказка" (1946), „Руският героически епос" (1955), „Морфология на народната приказка" (1958), „Руската приказка" (1984, посм.) и др.

Пундев, Васил (1892—1930) — български литературен историк, критик, публицист. Редактор на в. „Македония" (1926—1928) и др. Съчинения: „Първи стихотворци" (1925), „Днешната българска лирика" (1926), „Периодическият печат преди Освобождението" (в 2 ч., 1927—1930) и др.

Пшибишевски, Станислав (1868—1927) — полски драматург и белетрист, представител на модернизма и декадентството в немската и полската литература. Романи: „Децата на сатаната" (1899), „Хомо сапиенс" (1901); драмата „Сняг" (1903) и др.

Пърс, Чарлс Сандърс (1839—1914) — американски логик, математик и философ. Професор в Кеймбридж, Балтимор, Бостон. Родоначалник на общата теория на знака в САЩ. Със студията „Как да разясним нашите идеи" (1878) въвежда понятието прагматизъм

във философията. Съчинения: „Студии върху прагматизма и прагматицизма", „Проблеми на логиката" (1883), „Изключителност и логика на знака" и др.

Пюшел, Урсула — литературен критик от ГДР.

Радевски, Христо (1903) — български поет и общественик, преводач. Редактор на в. „РЛФ". Стихосбирки: „Ние сме правова страна" (1933), „Сатира" (1961), „Небето е близо" (1963) и др., автор на книги за деца, басни и др.

Радичков, Йордан (1929) — български белетрист, драматург. Чрез нови стилови похвати разкрива образа на съвременника. Творби: „Неосветените дворове" (1966), „Барутен буквар" (1969), „Ноев ковчег" (1988) и мн. др.

Радославов, Иван (1880—1969) — български литературен критик и историк, поет, преводач. Теоретик на българския символизъм. Сътрудничи на сп. „Ново време", „Звено", „Хиперион" и др. Съставител и редактор на антология на съвременната българска поезия — „Млада България" (1922). Съчинения: „Идеи и критика" (1921), „Портрети" (1924), „Българска литература" (1935). Преводач на Ш. Бодлер, М. Метерлинк, П. Верлен, Н. А. Некрасов.

Райнов, Николай (1889—1954) — български писател и изкуствовед. Академик (от 1945), професор в Художествената академия (1927—1950). Под влияние на символизма и мистицизма — „Богомилски легенди" (1912), сборника „Самодивско царство" (1933) и др. Трудове: „История на пластичните изкуства" (в 12 т., 1931—1939), „Вечното в нашата литература" (в 9 т., 1941), „История на изкуството" (в 2 т., 1943—1945) и др.

Райт, Стефан (1922) — американски писател романист.

Райчев, Георги (1882—1947) — български писател. Изобразява необикновени, драматични психологически състояния. Творби: повести „Мъничък свят" (1919), „Царица Неранза" (1920), драматична легенда в стихове „Еленово царство" (1929), роман „Господинът с момичето" (1937) и др.

Ракитин, Никола (1885—1934) — български поет. Стихосбирки: „Под цъфналите вишни" (1909), „Размирни години" (1919), „Дунавски сонети" (1930), „Дарове на Балкана" (1932) и др.

Ралин, Радой (псевд. на Димитър Стефанов Димитров, 1923) — български поет, сатирик. Стихосбирки: „Непредвидени чувства" (1959), сатири „Строго поверително" (1956), епиграми „Безопасни игли" (1960), „Езопиада" (1987) и др.

Рашич, Милан Давид (1825—1875) — сръбски писател. Автор на „Любител на болгарското просвещение" (1850), „Славяно-болгарский народний календар..." (1856).

Регино (862—915) — западен хронист, игумен на бенедиктинския орден в Прюм. Като последен представител на Каролингския ренесанс се застъпва за всеобща западноевропейска християнска култура. Автор на „Хроники" (906).

Рейгън, Роналд (1911) — президент на САЩ (1981—1989). Бизнесмен, спортен и политически коментатор, актьор.

Реми (ок. 436—533) — френски светец, епископ на Реймс (от 458). Покръстил франкския крал Хлодвиг I (498—499) в Реймс. Запазени 4 писма, от които двете, адресирани до Хлодвиг, представляват исторически интерес относно държавното управление и устройство.

Рилски, Максим Тадейович (1895—1964) — украински съветски поет и държавен деец. Член на АН УССР (от 1943) и на АН СССР (от 1958). Поезията му е философски вглъбена. Стихосбирки: „Лято" (1936), „Слово за майката родина" (1942), „Зимни записки" (1964) и др.

Рогов, Михаил (XVII в.) — руски печатар, коректор. Участник в напечатването на Пролога от 1641 г.

Романо, Джулио (1492—1546) — италиански художник, архитект, скулптор. Най-добрият ученик на Рафаело; живописец с предимно декоративна дарба.

Романов, Михаил Феодорович — руски цар (1613—1645), пръв представител на Романовата династия.

Романска, Цветана (1914—1969) — български фолклорист, етнограф, литературовед, лексикограф. Професор по славянски фолклор и етнография в СУ „Св. Климент Охридски". Трудове: „Българската народна песен" (1965), „Славянските народи" (1969), „Въпроси на българското народно творчество" (1976, посм.) и мн. др.

Ростислав (846—870) — великоморавски княз. Отстоява независимостта на Великоморавското княжество, приема славянските първоучители св. св. Кирил и Методий, които развиват широка просветна дейност.

Рудницки, Михайло Иванович (1889—неизв.) — украински съветски литературовед. Професор в Лвовския университет (от 1939).

Руневски, Стефан (1877—1919) — български писател, публицист, адвокат. Един от основателите на Българския учителски съюз. Автор на драмата „Чужденец" (1903), на разкази, очерци, скици и др.

Рябокляч, Иван Опанасович (1914) — украински съветски писател, журналист.

Сабин — български хан (763—766) от рода Вокил. Обвинен в предателство, убит.

Савини, Фридрих Карл фон (1779—1861) — немски учен-юрист. Съчинения: „История на римското право в Средновековието“ и др.

Саймък, Клифърд Донълд (1904) — американски писател, журналист, редактор. Автор на романи, повести, разкази на научнофантастични теми („Всичко живо е трева“, 1965; „Праисторическият човек“, 1971; „Гробищен свят“, 1973; и др.).

Сапарев, Огнян (1942) — български литературовед, публицист. Студии в областта на литературната теория, естетика, научнофантастична литература, кино и други („Изкуство и масова култура“, 1978; „Литература и интерпретация“, 1988; и др.).

Святополк — великоморавски княз (870—894), племенник на княз Ростислав.

Себастиан — римокатолически светец и мъченик. Патрон на стрелците и чумавите. Паметта му се чества на 18 декември.

Селезньов, Иван (XVII в.) — руски печатар, коректор. Участник в напечатването на Пролога от 1641 г.

Сен-Пиер, Бернарден дьо (1737—1814) — френски писател, ученик и приятел на Жан-Жак Русо. Автор на разказа „Павел и Виржиния“.

Сергеенко, А. П. (1886—неизв.) — един от литературните сътрудници на Л. Н. Толстой. Систематизира и изследва ръкописното наследство на писателя, издава спомените на негови съвременници — „Разкази за Л. Н. Толстой“ и др.

Сергей Радонежки (светско име Вартоломей, 1314—1392) — руски светец, отшелник в Троице-Сергеевата лавра. Съдейства за обединението на Русия, подкрепя борбата срещу монголското иго. Паметта му се чества на 25 октомври.

Сергий (неизв.—1667) — архимандрит на Ипатиевския манастир. Първи изследовател на Пролога от 1641 г.; преписва и проучва църковни съчинения, съставя жития (на Максим Грек).

Сидни, сър Филип (1554—1586) — английски поет на Ренесанса. Автор на рицарско-пасторалния роман „Аркадия“.

Скалигер, Юлий Цезар (1484—1558) — филолог хуманист, лекар, поет и критик. Издава трудовете на Теофраст и Аристотел. Противник на Еразъм.

Скилица, Йоан (XI— нач. на XII в.) — византийски хронист. Оставя хроника на събитията от 811 до 1057 г. с ценни сведения за българската история, главно за завладяването на българската държава от Византия.

Скляренко, Семьон Дмитриевич (1901—1962) — украински съветски писател. Автор на романи — „Карпати“ (1952) и др., на повести, пиеси — „Страх“ (1935) и др.

Смолич, Юрий Корниович (1900) — украински съветски писател, драматург, журналист. Автор на повестите „Фалшивата Мелпомена“ (1928), „Детство“ (1937), „Зазоряване на морето“ (1953) и др.

Собко, Вадим Миколаевич (1912) — украински съветски писател, романист, драматург. Автор на романи — „Залог за мира“ (1951), на повести — „Сърце“ , на пиеси — „Животът започва отново“, „Щастието на Трофим Корчак“ и др.

Сократ (ок. 469—399 г. пр. н. е.)— древногръцки философ идеалист. Пръв най-голям етик, самопознанието е според него висша цел на човешкото поведение, а най-голяма добродетел е скромността. Излага възгледите си устно, философията му е съхранена чрез съчиненията на Платон и Ксенофонт.

Солнцев, Вадим М. — руски съветски лингвист. Изследвания в областта на източните езици, генетическите връзки между езиците на Азия, проблеми на семиотиката и синтаксиса и др. Специалист по проблеми на китайската филология. Трудове: „Езикът като системно структурно образование“ (1977) и др.

Сосюр, Фердинанд дьо (1857—1913) — швейцарски лингвист, структуралист, основоположник на семиотиката. Основно съчинение „Курс по обща лингвистика“. Заедно с Кл. Леви-Строс признат водач на структурализма. Други съчинения: „Изложение върху елементарната система на гласните в индоевропейските езици“; изучава структурата на стиха, специално на римския стих в древността, прави изводи за явлението анаграма.

Сосюра, Володимир Миколаевич (1898—1965) — украински съветски поет.

Стаматов, Георги (1869—1942) — български писател критически реалист. Майстор на късия разказ. Прави остросатирични разрези на обществото. Творби: „Скици“ (1915), „Разкази“ (в 2 т., 1930), „Прашинки“ (1934) и др.

Станчев, Красимир (1949) — български филолог медиевист. Кандидат на филологическите науки, доцент по кирилометодиевистика в СУ „Св. Климент Охридски“. Съчинения: „Поетика на старобългарската литература“ (1982), „Стилистика и жанрове на старобългарската литература“ (1985), „Климент Охридски. Живот и творчество“ (1988).

Стелмах, Михайло Афанасиевич (1912) — украински съветски писател. Автор на цикъл романи из живота на селянина в началото на века и след Октомврийската революция — „Големият род“ (1951), „Хляб и сол“ (1959).

Стефаник, Васил Семьонович (1871—1936) — украински писател демократ. Майстор на психологическата и социалната новела — сборниците „Синя книжка“ (1899), „Каменният кръст“ (1900), „Земя“ (1926) и др.

Стоев, Генчо (1925) — български белетрист. Първа творба — сборник очерци и репортажи „Истински хора“ (1953); романи: „Цената на златото“ (1965), „Циклопът“ (1973, 1982) и др.

Стоун, Роберт (1937) — американски писател, ярък представител на съвременната англоезична литература. Романи: „Знаме за изгрев слънце“ и др.

Стоянов, Георги (Г. С. Вътев-Пейчовски, 1874—1917) — български писател, учител, обществен деец. Един от създателите на прогресивната детска литература. Основател на сп. „Светулка“ (1904). Автор на книгата „Патриотическо изпитание“ (1906) и др. Превежда от руски език труда на Дарвин за произхода на човека.

Стругацки, братя Аркадий (1925) и Борис (1933) Натанович — руски съветски писатели. Автори на романи със социално-философска фантастична тематика („Понеделник започва в събота“, 1966, „Обитаемият остров“, 1984, „Хищните вещи на века“, 1987, и др.).

Стубел, Йордан (псевд. на Й. Иванов Бакалов, 1897—1952) — български поет. Един от инициаторите за създаване на българския ПЕН-клуб. Сътрудничи на сп. „Листопад“, „Везни“, „Златорог“ и др., заедно с К. Гълъбов съставя сборника „Одрин“ (1923). Автор на стихотворения за деца и юноши, на пиески, поеми и др.

Суарес, Франциско де (1548—1617) — испански теолог и схоластик. Създател на учение за йезуитския морал.

Тейца, Саватий (XVII в.) — руски печатар, коректор. Участник в напечатването на Пролога от 1641 г.

Телец — български хан (760—763) — произхожда от рода Угаин. Води активна борба срещу Византия (в битка начело с император Константин V Копроним, обвинен за настъпилото поражение, е убит).

Тенев, Любомир (1915) — български театрален критик и педагог. Професор (от 1948). Ректор на ВИТИЗ (1951—1953). Трудове: „Драма и сцена“ (1959), „Театрални светлини“ (1965), „Маска и перо“ (1968) и др.

Теофан (IX в.) — византийски хронист. Противник на иконоборството. Оставя хроника на събитията от 284 до 813 г. с ценни сведения за прабългарската държава, за българо-византийските отношения през VIII в. и за войната (811) между император Никифор и хан Крум.

Теофилакт Охридски — Охридски архиепископ (ок. 1090—1118), автор на „Пространното житие на св. Климент Охридски“, на „Мъченичеството на 12-те тивериополски мъченици“, на множество писма.

Тервел — български хан (ок. 701—718) от рода Дуло, приемник на хан Аспарух. Установява териториалната граница между България и Византия.

Терзийска, Лидия — български преводач от руски и украински език.

Тинторето (псевд. на Якопо Робусти, 1518—1594) — италиански художник от Ренесанса (Венецианска живописна школа).

Тинянов, Юрий Николаевич (1894—1943) — руски писател, представител на руския формализъм (ОПОЯЗ). Автор на исторически романи, като: „Кюхля“ (1925), „Пушкин“ (1936), на повестта „Подпоручик Киже“ (1928), сборника „Архаисти и новатори“ (1929) и др.

Тихов, Михаил — български публицист. Печата разкази в сборника „Жътва“ (1919), статии в сп. „Ново време“ (1901), „Съвременна мисъл“ (1911) и др.

Тичина, Павло Григориевич (1891—1967) — украински съветски поет и държавен деец. Член на АН УССР (от 1929), чуждестранен член на БАН (от 1947). Стихосбирки: „Плуг“ (1920), „Стомана и нежност“ (1941), „Сребърна нощ“ (1964) и др. Превежда стихове от Хр. Смирненски.

Ткач, Дмитро Васильович (1912) — украински съветски писател, журналист. Творби: „Моряци“ (1948), „Племето на силните“ (1949) и др.

Тодоров, Петко Юрданов (1879—1916) — български белетрист и драматург. Под влияние на индивидуалистичната философия, черпи материал от фолклора и патриархалния бит. Един от четиримата изтъкнати представители на кръга „Мисъл“ (1892—1907). Творби: „Идилии“ (1908), „Драми“ (1910).

Тодоров, Цветан (1939) — български литературовед и културолог. Д-р на литературните науки в Националния център за научни изследвания в Париж. Трудове: „Теория на символа“ (1977), „Поетика на прозата“ (1985) и др.

Токт — български хан (766—767) от рода Вокил. Издигнат на престола след хан Умар. Заедно с брат си Боян убит от византийците.

Толстой, Алексей Николаевич (1883—1945) — руски съветски писател. Академик (от 1939). Автор на научнофантастичните романи „Аелита“ (1922), „Хиперболоидът на инженер Гарин“ (1925—1926) и др.

Томалевски, Наум — български литературен и театрален критик. Публикува статии, рецензии, отзиви в сп. „Съвременна мисъл“ (1914, 1915), в. „Зора“ (1922), сборника „Илинден“ (1926) и др.

Томов, Божидар (1944) — български писател, журналист. Творби: стихове „Разходка с тролей“ (1969), „Стъпки по водата“ (1985), роман „Котешки очи“ (1986), разкази и новели „Самотен ездач“ (1985) и др.

Траянов, Теодор (1882—1945) — български поет символист. Стихосбирки: „Химни и балади“ (1902—1909, 1912), „Regina mortua“ (1909), „Песен на песните“ (1923), „Романтични песни“ (1926), „Пантеон“ (1934).

Тулупов, Герман (края на XVI—началото на XVII в.) — руски монах в Троице-Сергеевата лавра, книжовник, съставител на Следмакариевски корпус от чети-минеи (1626—1632).

Турноградска, Йосефина (1833—неизв.) — словенска писателка. Книгата ѝ „Борис Първи — християнски цар на българите“ е побългарена от К. Петкович, Цариград, 1853 г.

Тютюник, Григорий Михайлович (1920—1961) — украински съветски писател, журналист (роман „Водовъртеж“, 1962, и др.).

Угрин, Димитър (псевд. на Д. Стоянов Митев, 1917) — български литератор, преводач. Автор на разкази, стихове, рецензии, статии. Произведения: „Земя без синури“ (1949), в съавторство с Паун Генов; литературни разбори, научнопопулярни статии за съветската литература.

Уелс, Хърбърт Джордж (1866—1946) — английски писател. Автор на научна фантастика, в която поставя проблема за цялостния статус на човека и идеята за „гражданин на света“. Романи: „Невидимият“, „Война на световете“, „Кратка история на света“ и др.

Уилсън, Слоу (1920) — американски писател.

Уиндъм, Джон (1904) — английски писател.

Украинка, Леся (псевд. на Лариса Петровна Косач-Квитка, 1871—1913) — украинска писателка, общественичка, революционна демократка. Стихосбирка „Мисли и мечти“ (1899), поема „Лунна легенда“ (1892), драма „Есенна приказка“ (1905), драма-феерия „Горска песен“ (1911) и др.

Унамуно, Мигел де (1864—1936) — испански писател и философ. Основни произведения на есеистичната му философия — „Животът на Дон Кихот и Санчо“ (1905), „Трагичното чувство за живота“ (1913) и др.

Уолпоул, Хорас (1717—1797) — английски писател. Предвестник на романите на ужаса („Замъкът Отранто“) и на романтичния исторически роман.

Успенски, Глеб Иванович (1843—1902) — руски писател, революционен демократ. Автор на очерци за градската беднота: „Нравите на Растеряева улица“ (1866), „Разорение“ (1869), „Болна съвест“ (1873) и др.

Фаустина — съпруга на император Константин I Велики (280—337).

Фери, Ойжен Луи Габриел дьо Белмар (псевд. Габриел, 1809—1852) — френски писател. Автор на „Горски скитник“ (1853), „Картини от Мексико“ (1854) и др.

Фигерейду, Гилерме (1915) — бразилски писател, драматург, журналист, литературен, театрален и музикален критик. Творби: стихосбирки „Цигулка сянка“ (1936), „Тридесет години без пейзаж“ (1939), комедия „Леди Голдива“ (1948), драма „Езоп“ (1953) и др.

Фитцджералд, Френсис Скот (1896—1940) — американски писател. Характерен представител на литературата на „изгубеното поколение“ в следвоенна Америка. Известни романи: „От тази страна на рая“ (1920), „Великият Гетсби“ (1925), „Нежна е нощта“ (1934) и др.

Фотий — гръцки патриарх (858—867; 878—886). Автор на известното послание до княз Борис I със съвети от църковен и политически характер. Инициатор за съставянето на сборника „Миriобиблион“ (с над 280 съчинения в съкратен вид предимно от гръцки автори).

Фрай, Нортръп (1912) — канадски литературовед. Професор по английска литература в университета в Торонто. Изследвания в областта на литературната теория, естетика, история и критика. Съчинения: „Анатомия на критиката“ (1951), „Шутове на епохата. Студии върху Шекспировата трагедия“ (1967), „Градината от храсти“ (1971) и др.

Франко, Иван Яковлевич (1856—1916) — украински писател, публицист, общественик, революционен демократ. Стихосбирка „Върхове и долини“ (1887) и др., поема „Мойсей“ (1905), драма „Откраднато щастие“ (1894) и др.

Фрейденберг, Олга Михайловна (1890—1955) — руска съветска литературоведка. Класически филолог. Д-р на филологическите науки. Застъпва възгледа за дезактуализиране на фолклорно-митологическото съдържание на литературата. Съчинения: „Произход на гръцкия роман“ (1923), „Поетика на сюжета и жанра“ (1936, докторска дисертация) и др.

Фридлендер, Г. М. — руски съветски литературовед. Д-р на филологическите науки. Професор в Института за руска литература (Пушкинский дом) към АН СССР. Съчинения: „Към историята на реализма“, „Поетиката на руския реализъм“, „Реализмът на Достоевски“ и др.

Фройд, Зигмунд (1856—1939) — австрийски невропатолог и психиатър, създател на теорията на психоанализата. Основни съчинения: „Тълкуване на сънищата“ (1900), „Очерци към въведението в теорията за сексуалността“ (1905), „Тотем и табу“ (1913) и др.

Фьодор Смоленски — руски княз Ярославски. Чудотворец. Приел монашеството преди смъртта си. Паметта му се чества на 19 септември.

Хайтов, Николай (1919) — български белетрист, драматург, есеист. Творби: „Горски разкази“ (1965), „Шумки от габър“ (1965, 7. изд. 1984), „Диви разкази“ (1967) и др.; есета „Бодливата роза“ (1975, 5. изд. 1986) и др.

Хамилтън, В. — канадски литературовед семиотик от университета в Отава. В разработките си прилага постановките на Греймъс.

Хамсун, Кнут (псевд. на К. Педерсен, 1859—1952) — норвежки писател с индивидуалистична насоченост. Творби: „Глад“ (1890), „Пан“ (1894), „Виктория“ (1898) и мн. др. Носител на Нобелова награда за литература (1920).

Харингтън, сър Джон (1560—1612) — английски поет. Основно съчинение: „Писма и епиграми“.

Харманджиев, Тодор (псевд. на Т. Александров Илиев, 1905) — български писател. Стихосбирки: „След години“ (1939), „Поколение“ (1965); романи: „Крилато време“ (1958), „Родове“ (1960) и др.; книги за деца.

Хартман, П. — немски семиотик. Съчинения: „Към понятието за езиковия знак“ (1968), „Текст, текстове, класове от текстове“ (1972) и др.

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (1770—1831) — немски философ идеалист. Основни съчинения: „Феноменология на духа“ (1807), „Науката логика“ (1812—1816), „Енциклопедия на науките“ (1817) и др.

Хезиона — образ от гръцката митология, съпруга на Теламон, бащата на Аякс. Забягва за Милет и се омъжва за цар Арион.

Хелър, Джоузеф (1923) — американски писател. Повлиян от творчеството на Франц Кафка, Дж. Джойс, Х. Бьол. Романи: „Нещо се случи“ (1974), „Като чисто злато“ (1979), „Бог знае“ (1984) и др.

Хемингуей, Ърнест Милър (1899—1961) — американски писател класик, публицист, представител на „изгубеното поколение“ в литературата на следвоенна Америка. Романи: „И слънцето изгрява“ (1926), „За кого бие камбаната“ (1940); пиеса „Петата колона“ (1938); повест „Старецът и морето“ (1952). Носител на Нобелова награда за литература (1954).

Хенри V — английски крал (1387—1422), регент на Франция (1420).

Хербст, Йосиф (1875—1925) — български журналист и общественик. Директор на печата (1908—1912). Редактор на сп. „Вик за свободни хора“ (1923—1924), на в. „АБВ“ (1924—1925), „Днес“ (1925) и др.

Херик, Томас (1649—1694) — английски поет. Автор на сборник от поеми (1691), включващ живописни описания за птици и животни и дългата ода в стила на Пиндар „Пътешествие под водата“.

Хермоген (II в.) — гръцки философ, риторик. Автор на „Трактат по риторика“. Последовател на Сократ.

Хермсдорф, Клаус — немски учен. Професор по немска литература в бившата ГДР.

Химен (Хименея) — в гръцката митология издигнат в култ красив атински младеж, символизиращ щастливия брак. Изобразен със сватбена факла и було, с бога Амур в ръка.

Хинкмар Рейнски (806—882) — архиепископ на Реймс (от 845). Защитава самостоятелността на каролингската църква срещу владичеството на папата. Автор на житие за св. Реми.

Хобс, Томас (1588—1679) — английски философ и държавник. Привърженик на дедуктивния метод на познание. Учението му за държавата е изложено в „Левиатан или същност, форма и авторитет на властта“ (1651).

Храпченко, Михаил Борисович (1904) — руски съветски литературовед. Член на АН СССР (от 1966). Почетен член на Унгарската АН (от 1973). Съчинения: „Творческа индивидуалност на писателя и развитието на литературата“ (1970), „Семиотика и художествено творчество“ (1973) и др.

Христов, Кирил (К. Х. Генчев, 1875—1944) — български поет. Стихосбирки: „Песни и въздишки“ (1896), „Трепети“ (1897), „Самодивска китка“ (1905), „Химни за зората“ (1911), „Чеда на Балкана. Епическа поема“ (1928); историческа драма „Боян магесникът“ (1914); избрани статии „Бурни години, 1913—1916“ (1916). Превежда творби от Гьоте, Байрон, Данте, Шекспир.

Христов, Христо (Х. Христович Мянков, неизв. — ок. 1895) — български учител (в Дряново).

Сътрудничи на сп. „Училище“ (1874). Съчинение: „Към историята на дряновските училища“.

Хърбърт, Джордж (1593—1633) — английски поет. Един от първите и най-изтъкнати поети метафизици. Автор на поеми с религиозен характер, събрани в сборника от 160 поеми „Храмът“ (1633).

Цанева, Милена (1930) — български литературовед. Д-р на филологическите науки. Професор по българска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Съчинения: „Из поетичния свят на Ив. Вазов“ (1965), „Петима поети“ (1974), „Писатели и творби“ (1980), „Поет и общество“ (1985) и др.

Цанков, Драган (1828—1911) — български общественик, политик и държавен деец. Почетен член на БКД (от 1884). Министър-председател на България (март — ноември 1880; септември 1883 — април 1884). Либерал. Автор на първите публикации за обществено предучилищно възпитание на децата.

Церера — богиня на плодородието, дъщеря на Сатурн и Рея, майка на Прозерпина (владетелката на царството на сенките). В гръцката митология ѝ съответства богинята Деметра.

Цонев, Беньо (1863—1926) — български филолог. Един от създателите на българското езикознание. Действителен член на БКД (от 1900). Професор (от 1893). Д-р на Лайпцигския университет (от 1890). Съчинения: „История на българския език“ (в 3 т., 1919—1937), „Опис на ръкописите и старопечатните книги на Народна Библиотека, София“ (т. 1—4, 1910—1971).

Чайкин-Радев, Теню — български литератор. Публикува разкази, стихотворения в проза, стихове в сп. „Съвременна илюстрация“ (1915) и др.

Чалий, Дмитро Василевич (1904) — украински съветски литературовед. Професор по литература в Института за литература „Т. Шевченко“, АН УССР. Съчинения: „Развитието на реализма в украинската литература“, „Г. Ф. Квитка-Основяненко“ и др.

Чертков, Владимир Григорович (1854—1936) — руски обществен деец, публицист, издател, близък приятел на Л. Н. Толстой. Проводник на толстоизма. Съчинения: „Разговори с Л. Н. Толстой, записани от Чертков“ (1893) и др. Дневниците на Чертков с писма и чернови на Л. Толстой спомагат за издаване на 90-те тома събрани съчинения на писателя (под редакцията на Чертков излизат 72 тома).

Чилингиров, Стилиян (С. Хаджидобрев Чилингиров, 1881—1962) — български писател, културен и обществен деец. Председател на СБП (1941—1944). Романът „Хляб наш насущний“, мемоарите „Ив. Вазов от близо и далеч“ (1953), „Моите съвременници“ (1955), драми, пътеписи, книги за деца.

Чинтулов, Добри (1822—1886) — български възрожденски поет. Участник в черковно-националната борба. Автор на популярни патриотични песни, утвърждава силаботоническото стихосложение. Печата първите си стихотворения в „Цариградски вестник“, дълги години учителства.

Чомски, Аврам Ноам (1928) — американски изследовател. Професор във факултета по езикознание към Института по технология, Масачузетс, САЩ. Идеите му оказват влияние върху познавателната и рецептивната психология. Съчинения: „Език и разум“ (1972), „Логическата структура на лингвистичната теория“ (1975), „Език и отговорност“ (1979) и др.

Шаблиовски, Евгени Степанович (1906) — украински съветски литературовед. Член-кореспондент на АН УССР. Д-р на филологическите науки. Изследвания върху творчеството на Т. Шевченко.

Шамота, Микола Захарович (1916) — украински съветски литературовед. Член-кореспондент на АН УССР. Литературнокритическата студия „Художник и народ“ (1960) и др.

Шатобриан, Франсоа Рене дьо (1768—1848) — френски писател и държавник от епохата на Реставрацията. Представител на т. нар. реакционен романтизъм, клерикал. Съчинения: „Духът на християнството“ (в 5 т., 1802), „Рене“ (автобиография, 1805), „Мемоари отвъд гроба“ (1849—1850, посм.).

Шевченко, Тарас Григориевич (1814—1861) — украински народен поет, художник, революционен демократ. Стихосбирка „Кобзар“ (1840), поеми „Хайдамаци“ (1841), „Сън“ (1844), „Княгиня“ (1847) и др. Родоначалник на реализма в украинската литература и украинската живопис.

Шенън, К. Е. — английски учен. Предтеча на науката за знаците. Прочутият комуникативно-технологичен метод на Шенън и У. Уивър става „библия“ на информационната теория.

Шеремет, Микола Спиридонович (1906) — украински съветски поет. Първа стихосбирка „На поход“ (1929), поемата „Генерал Орленко“ (1948) и др.

Шишков, Тодор (1833—1896) — български педагог, книжовник, преводач, лексикограф.

Шишманов, Иван (1862—1928) — български литературен историк и фолклорист. Действителен член на БКД (от 1902). Д-р по философия на Лайпцигския университет (от 1889).

Професор в СУ „Св. Климент Охридски“ (1894). Министър на народната просвета (1903—1907). Изследва проблеми на българската и световната литература и култура, на образованието, психологията и др. Поставя началото на „Сборник за народни умотворения и книжнина“ (1889). Трудове: „Значението и задачата на нашата етнография“ (1889), „Песента за мъртвия брат в поезията на балканските народи“ (1896), изследвания за български възрожденски дейци и др.

Шмид, Йохан Кристоф (1768—1854) — баварски писател. Автор на прочути приказки за деца.

Шпенглер, Освалд (1880—1936) — немски културфилософ идеалист. В основното си съчинение „Залезът на Запада“ (в 2 т., 1918—1922) отрича единството на световния исторически процес и културната приемственост, развива теорията за пагубната роля на цивилизацията. Други съчинения: „Човекът и техниката“ (1931), „Политически студии“ (1932) и др.

Шпильова, Е. В. — украински съветски литературовед, българистка. Трудове: „Тарас Шевченко и българската литература“ (1963), „Героика и лирика“ (1968) и др.

Ървинг, Уошингтън (1783—1859) — американски писател, журналист, литератор. В подчертано романтичното му самобитно творчество се отразява националният характер („Брейсбридж Хол“, „Приказки за Алхамбра“, „Разкази на пътешественика“, популярния разказ „Рип ван Уинкъл“ и др.).

Юнона — римска богиня (в гръцката митология Хера). Съпруга на Юпитер, пазителка на семейното огнище, майка на Марс (бог на войната), на Хеба (богиня на младостта и на живота), на Лусина (Илития, закрилница на родилките).

Юткевич, Сергей Йосифович (1904) — руски съветски режисьор, теоретик и новатор в областта на киноизкуството. Професор. Д-р по изкуствознание. Ученик на В. Е. Майерхолд. Народен артист на СССР. Постановчик на филмите „Баня“ по Маяковски, на „Златни планини“, „Ленин в Полша“ и др. Автор на „Контрапункт на режисурата“ (1961).

Якобсон, Роман (1896—1982) — американски езиковед. Професор в Колумбийския (от 1941), в Харвардския (от 1949) университет, в Института по технология, Масачузетс, САЩ (1957). Член на норвежката, датската, нидерландската, ирландската, сръбската, американската, полската АН. Бележит структуралист и славист. Един от създателите на фонологията (Пражка фонологична школа), инициатор на френския структурализъм. Трудове върху звуково-материалната страна на езика („Принципи на историческата фонология“, 1931; „Принципи на езика“, 1960; „Поезия и езикова структура“, 1970; „Проблеми на поетиката“, 1973).

Яков — еврейски патриарх. Баща на дванадесет сина, родоначалници на еврейското племе.

Янев, Симеон (1942) — български литературовед. Кандидат на филологическите науки. Професор по българска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Автор на критични студии, есета, разкази, като: „Прочетено крадешком“ (1973), „Традиция и жанр“ (1975), „Пародийното в литературата“ (1989) и др.

Янков, Николай (1925) — български литератор, журналист, литературен критик. Изследвания върху детско-юношеската литература с приносен характер: „Детска литература. История и критика“ (1975), „Златни страници“ (в 6 т., 1975—1980), „При утрото на живота“ (1982) и др.

Яновски, Юри Иванович (1902—1954) — украински съветски белетрист, журналист. Автор на цикъла „Киевски разкази“ (1948), на романа „Конници“ (1915), на повести, драми, киносценарии, очерци, статии и др.

Янох, Густав (1903) — чешки композитор и музиковед. Приближен на чешкия теолог и философ Йозеф Флориан. Основава в Прага издателство „Добро дело“. Преводач на разкази от Фр. Кафка.

Яръмов, Димитър (1942) — български писател. Романи: „Простри ръка“ (1974, 1977), „Смешен роман“ (1988); разкази „Среднощни петли“ (1968) и др.

Яус, Ханс Роберт — немски литературовед. Създател на рецептивната естетика и на школата в Констанц (САЩ). Основен труд: „Естетически опит и литературна херменевтика“ (2. изд., 1982).

ДОНКА ИЛИНОВА

БЕЛЕЖКИ ЗА АВТОРИТЕ

АЛЕКСИЕВА, Емилия — родена през 1956 г. Филолог-специалист в Института за литература на БАН, секция „Руска и съветска литература". Занимава се с руска литература (дооктомврийски период). Публикации: Поетиката на Чехов и ранните разкази на Е. Станев. — Лит. мисъл, 1983, № 8; Човекът и природата у А. Куприн и Г. Райчев. — Лит. мисъл, 1987, № 4.

АНГЕЛОВ, Ангел — роден през 1955 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Теория на литературата".

АНГЕЛОВА, Пенка — родена през 1949 г. Главен асистент във ВТУ „Кирил и Методий", катедра „Немска филология", к. ф. н. Дисертация — „Х. Хесе и традицията на немската класика и романтизъм", защитена в Йена, ГДР. Публикации: Конфликтът между идеал и действителност в романите на Х. Хесе. — Год. ВТУ, 1983; Два вида опространствяване на времето в романите на 20 век (Хесе, Музил, Кафка). — В: Свят и роман. Будапеща, 1983; Стълпотворение на словото (послеслов). — В: Е. Канети, Заслеплението. С., 1986.

АРЕТОВ, Николай — роден през 1954 г. Работи в Института за литература на БАН, сп. „Литературна мисъл". Н. с., к. ф. н. Дисертация — „Преводната проза от първата половина на XIX век". Занимава се с българска възрожденска литература, рецепция на чуждите литератури, както и с оперативна критика.

БУРНЕВА, Николина — родена през 1954 г. Доцент във ВТУ „Кирил и Методий", катедра „Немска филология", к. ф. н. Публикации: Главният герой като ориентиращ център в романите на Х. Кант. — Год. ВТУ, 20, № 1; Субективна автентичност и литературна комуникация. За творчеството на Криста Волф. Хабилитационен труд. Занимава се със съвременна немскоезична проза.

ВАТОВА, Пенка — родена през 1959 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Нова българска литература". Изследва литературния живот в периодичния печат след Освобождението. Сътрудник в проблемната група „Периодика и литература". Дисертация — „Литературният живот в периодичния печат през годините на войните (1912—1918)".

ГЕОРГИЕВА, Албена — родена през 1954 г. К. ф. н. Дисертация — „Българските етиологични легенди (теоретични проблеми)". Занимава се с теория на фолклорната проза и с митология.

ДОБРЕВА, Елка — родена през 1952 г. Главен асистент във ВПИ — Шумен, к. ф. н. Публикации: Теорията на знака в лингвистиката и литературната наука. С., 1988 г. (в съавторство с Д. Добрев); Опит за тълкуване на понятието „функция на езиковия знак". — Език и литература, 1984, № 6.

ДОБРЕВ, Добрин — роден през 1951 г. Главен асистент във ВПИ — Шумен, к. ф. н. Публикации: Понятието култура и някои негови тълкувания. — Философска мисъл, 1988, № 1; Още веднъж за особеностите на Йовковия реализъм. — Лит. мисъл, 1987, № 3; Аспекти на художествените системи. Знакови характеристики. — Год. СУ, ФСС, 76, 1982, № 2; Поетика на Йовковия разказ. С., 1989.

ЙОРДАНОВ, Александър — роден през 1952 г. Научен сътрудник в Института за литература на БАН, секция „Нова българска литература", к. ф. н. Публикува изследвания върху българския модернизъм и неговото литературнокритическо изразяване. Работи върху проблеми от историята на българската литературна критика — критически

кръгове, полемики, поетика на критиката. Автор е на „Личности и идеи“ (С., 1986), „В сянката на думите“ (С., 1989). Главен редактор на в. „Век 21“.

КАРОЛЕВ, Свилен — роден през 1954 г. Научен сътрудник в Института за литература на БАН, секция „Нова българска литература“, к. ф. н. Дисертация — „А. Далчев в развитието на българската поезия между двете световни войни“. Изследва периодичния печат, автор е на обзорни статии върху съвременната дебютна проза и поезия.

КРЪСТЕВА, Йонка — родена през 1949 г. Доцент по американска литература във ВТУ „Кирил и Методий“, катедра „Английска филология“, к. ф. н. Дисертация — „Проблеми на поетиката на американския роман на протеста за Втората световна война“. Публикации: Два антивоенни романа. — Лит. мисъл, 1983, № 3; Швейк и Йосарян — братя по съдба. — Сравнително литературознание, 3, 1983; Американският роман на протеста и Втората световна война. — Лит. мисъл, 1986, № 6.

МАРКОВА, Ралица — родена през 1955 г. Филолог-специалист в Института за литература на БАН, сп. „Литературна мисъл“. Изследва различни проблеми на българската и испанската литература. Публикации: Трагедийното и жизнеутвърждаващото начало в поезията на Ф. Г. Лорка. — Лит. мисъл, 1982, № 5; Творческият път на Р. Алберти. — Лит. мисъл, 1982, № 10; Типологически паралели в творчеството на Йовков и Лорка. — В: Литература. Общество. Идеи. С., 1986.

МИХАЙЛОВ, Камен — роден през 1954 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Българска литература до Освобождението“. Дисертация — „Жанрови проблеми в творчеството на П. Р. Славейков“. Занимава се с историческа поетика на българската литература през Възраждането.

МИХАЙЛОВА, Димитрина — родена през 1949 г. Преподавател във ВИАС, к. ф. н. Изследва в сравнителен план българската, руската и съветската литература. Публикации: Образ демонического героя у Лермонтова и Яворова. — Болг. русистика, 1979, № 6; Хуманизъм и нравствена извисеност в творчеството на Толстой и П. Ю. Тодоров. — Език и лит., 1980, № 1; Пенчо Славейков и творчеството на Пушкин. — Лит. мисъл, 1981, № 10.

МИХАЙЛОВА, Милена — родена през 1958 г. Асистент по средновековна френска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследва френската средновековна литература в теоретичен и семиотичен аспект.

МЛАДЕНОВ, Иван — роден през 1953 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Нова българска литература“. Дисертация — „Т. Траянов в развитието на българския символизъм“. Публикации: Към философия на литературния жанр. — Философска мисъл, 1985, № 4; Литературен текст и художествен смисъл. — Проблеми на културата, 1986, № 1; Естетика на фигуративното мислене. — Философска мисъл, 1987, № 10; съставител на сб. Семиотика и литература (под печат).

ПАНЧЕВА, Евгения — родена през 1958 г. Асистент в СУ „Св. Климент Охридски“, катедра „Английска филология“. Изследва литературата на Английския ренесанс. Публикации: „В едно отделни две“ — късноренесансовата архитектоника на „Сън в лятна нощ“. Доклад пред юбил. сесия в чест на 100 г. от създаването на СУ „Св. Климент Охридски“; Маниеристичната перспектива у Шекспир: пространствената структура на „Хенри V“ и „Хамлет“. — Год. СУ, ФКНФ, 1988.

ПОПОВ, Богомил — роден през 1955 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Най-нова българска литература“. Дисертация — „Разказвачът в прозата на Йордан Радичков“. Занимава се със съвременна българска проза и с оперативна критика.

РАЛЕВА, Диана — родена през 1950 г. Научен сътрудник в Института за литература на БАН, отдел „Библиография“. Публикации: Изследвания на чуждестранни българисти в областта на българското литературознание и художествена литература, издадени в България през 1944—1981 г. — Лит. мисъл, 1985, № 13; Украинската литература в България (1863—1984). Под печат; Ефрем Каранфилов. Библиография. — В: Юбилеен сб. в чест на чл.-кор. Е. Каранфилов. С., 1988.

СТОЯНОВА, Людмила — родена през 1949 г. Директор на Народна библиотека „Пенчо Славейков“ — Варна, к. ф. н. Дисертация — „Елементът на фантастичното в историческия развой на българската проза“. Изследва съвременната българска литература, занимава се с оперативна критика.

ТОМОВА, Елена — родена през 1947 г. Научен сътрудник в Института за литература на БАН, секция „Българска литература до Освобождението“, к. ф. н. Дисертация — „Сравнительное изучение житий Ивана Рильского, Феодосия Печерского, Стефана Немани и их связей с фольклором“, защитена в МГУ. Публикации: Агиографският цикъл за Иван Рилски в руската ръкописна традиция от XV—XVII в. — В: Втори

международен конгрес по българистика. Доклади. Т. 2. С., 1987; Нови приложни стихове за Иван Рилски, Петка Търновска и Иларион Мъгленски в руски ръкописи XVI—XVII в. — Старобългарска литература, 18, 1985.

ТРАЙКОВА, Елка — родена през 1959 г. Н. с., к. ф. н. в Института за литература на БАН, секция „Нова българска литература". Дисертация — „Вестник „Развигор" и литературният живот през 20-те години". Изследва историята на българския периодичен печат.

ТРЕНДАФИЛОВ, Христо — роден през 1952 г. Преподавател във ВПИ — Шумен, катедра „Българска литература", к. ф. н. Дисертация — „Полемическое наследие Константина Философа и его традиции в литературе древней Руси", защитена в МГУ. Изследва старите славянски литератури и съвременната българска поезия. Публикации: Die altslavische Vita Constantini und Tradizionen der altkirchenslavische Exegese. — Byzantinoslavica, 1, 1985; Книгите на Константин и словата на Методий. — Die Slawischen Sprachen. Bd. 9, 1985; Кириловото определение на философията. — Език и литература, 1981, № 1; Неизвестный список Азбучной молитвы. — Palaeobulgarica, 1986, № 1.

СЪДЪРЖАНИЕ

Теория на литературата

Евгения Панчева. „Изкуството самото е природа" — барокова перспектива в „Бурята" на Шекспир 5
Албена Георгиева, Ангел Ангелов. Граници и неопределеност на литературния текст. 24
Иван Младенов. Естетика на фигуративното мислене 34
Александър Йорданов. „Тайни гласове" в поезията на Николай Лилиев 43
Пенка Ангелова. Действие и рефлексия — някои аспекти на литературната комуникация в романите на Кафка „Процесът" и „Замъкът" 48
Николина Бурнева. Словото — мост или преграда. Наблюдения върху функцията на речта в две повести на Криста Волф 65

История на литературата

Елена Томова. Житията на Иван Рилски в руския старопечатен Пролог от XVII в.. 76
Христо Трендафилов. Детронацията на Владимир-Расате в плана на формата 84
Николай Аретов. Темата за любовта в преводната проза от средата на XIX в..... 94
Елка Трайкова. Вестник „Развигор" в националната ни култура 105
Пенка Ватова. Литературен живот и литературни процеси в печата през войните (1912—1918) 115
Диана Ралева. Украинската съветска литература в България (1917—1987) (Литературно-библиографски обзор) 126
Ралица Маркова. Испанската гражданска война от 1936—1939 г. в творчеството на Димитър Димов 131
Людмила Стоянова. Преображенията на фантастичното в българската художествена проза 149
Свилен Каролев. Атанас Далчев и страшно-смешното 165
Богомил Попов. За приноса на Йордан Радичков в съвременната българска проза... 170

Култура

Елка Добрева, Добрин Добрев. Теория на комуникацията, семиотика и проблеми на съвременната филология 183
Милена Михайлова. Народната култура и каноните на житието 192
Камен Михайлов. Типология на културните пластове в Българското възраждане. Продуктивност и перспективи 210
Емилия Алексиева. Човекът и изкуството у Куприн и Толстой (разказите „Гамбринус" и „Люцерн") 218
Йонка Кръстева. Съвременно митотворчество и развенчаване на митове в американския роман за Втората световна война и за Виетнам 230
Димитрина Михайлова. Време и пространство в „Хатинска повест" и „Иди и виж!" 243

Показалец на личните имена 258

Бележки за авторите 286

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

Редактор *Ирен Иванчева*
Художник *Тотко Кьосемарлиев*
Художествен редактор *Лили Радева*
Технически редактор *Елисавета Илчева*
Коректор *Албена Минчева*

Издателски индекс 11715
ISBN 954-430-083-X
Дадена за набор ноември 1990 г.
Подписана за печат декември 1991 г.
Формат 70/100/16 Тираж 800
Печатни коли 18,13 Издателски коли 23,50

Печатница на Издателството на БАН
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев", бл. 5
Поръчка № 7

8 =



ЦЕНА 21 ЛВ.