

Studia Litteraria Serdicencia

3

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Пламен АНТОВ (*главен редактор*)

Александра АНТОНОВА (*зам. главен редактор*)

Андриана СПАСОВА

Георги ИЛИЕВ

Божана ФИЛИПОВА

Николай ГЕНОВ

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ

Боян МАНЧЕВ

Галин ТИХАНОВ

Гражина ШВАТ-ГЪЛЪБОВА

Елена УЗЕНЬОВА

Инна ПЕЛЕВА

Мари ВРИНА-НИКОЛОВ

Миряна ЯНАКИЕВА

Остап СЛИВИНСКИ

Румяна ДАМЯНОВА

Хенрике ШМИТ

АДРЕС

Studia Litteraria Serdicensia

София 1113, бул. „Шипченски проход“ № 52, бл. 17

web: <https://studialitteraria.eu>

e-mail: studialitteraria@gmail.com

ISSN print: 2738-7631

ISSN online: 2815-2999

Институт за литература – Българска академия на науките, 2022

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА
БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Studia
Litteraria
Serdicensia

Год. II ■ 2022 ■ Кн.

3

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО:

ДИАЛОГИЧНОСТ И

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА

БОЯН
ПЕНЧЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

Literary Studies: Dialogues and Challenges

Editors

Alexandra Antonova, Andriana Spasova, Maria Pileva

Sofia, 2022

Publishing Center “Boyan Penev”

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Литературознанието: диалогичност и предизвикателства

Съставители и редактори

Александра Антонова, Андриана Спасова, Мария Пилева

София, 2022

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 3

Литературознанието: диалогичност и предизвикателства

© Александра Антонова, Андриана Спасова, Мария Пилева,
съставители и редактори

© Александра Антонова, *корица и оформление*

© Институт за литература – Българска академия на науките

© Издателски център „Боян Пенев“

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор	13
Елка Трайкова. За юбилея като духовна съобщност. Институтът за литература на 70 години	16
Николай Чернокожев. Владетели, вяра, сцена	23
Недка Капралова. За ролята на религиозната книжнина в процеса на утвърждаване на българската религиозна и етническа идентичност през първата половина на XIX в.	33
Сава Сивриев. За разказването в „Повест ради страшного и втораго Пришествия Христова“ (Будин, 1814) от Йоаким Кърчовски	41
Андриана Спасова. Първоначални наблюдения върху ръкописните Истории на Найден Геров	51
Николета Пътова. Образът на Иванко – от литературата към историографията	60
Юлия Николова. Баща ми беше феминист преди феминизма	74
Николай Аретов. Образи на богатството и бедността в българската книжнина през XIX в.	90
Йонка Найденова. За българските преводи на „Химн“ от Ференц Кьолчеи	115
Александра Антонова. Михалаки Георгиев или как срещите на културни канони захраниха литературния	131
Пламен Антов. Романово-епопейният потенциал на „Бай Ганю“	143
Румен Шивачев. Доктор Кръстев – между изкуството и религията ...	151
Цветанка Атанасова. Естетика на прехода: критическите текстове на Людмил Стоянов в списание „Хиперион“	164
Любка Липчева-Пранджева. Двете „Германии“ на Кирил Христов – конструкции на въобразената чуждост	184
Марцел Черни. Дана Хронкова. Пражката версия на драмата „Майстор и дявол“. Няколко бележки върху чешкия период на Кирил Христов (1929–1938)	199
Йоана Спасова-Дикова. Актьорът и националната драматургия между двете световни войни	216

Мария Огойска. Посланията на Новозаветното слово в непубликувания роман на Константин Петканов „Петър“	236
Вера Радева. Престъпление и наказание в „Грях“ на Георги Райчев	243
Росица Чернокожева. Страшните детски сънища – своеобразно осъществяване на желания. Психоаналитичен и психодраматичен ракурс	257
Милена Кирова. От гънките на историята. Модерни идеи в ранната проза от български писателки	269
Емилия Алексиева. „В Париж. Скици“. Пътните бележки на Ана Карима	280
Румяна Л. Станчева. Фаталната жена и самодивата	292
Боряна Владимирова. Образът на призрачната жена в българската социалистическа поезия	308
Елена Борисова. Изговаряне на травмата: майчинството като проблем на българската женска проза след 2000 г.	313
Михаил Неделчев. За българските смисли на определенията <i>авангард</i> и <i>авангардизъм</i> в литературната култура	326
Надия Мискив. „Път, който зове да бъде изминат...“. Предизвикателствата на Атанас-Далчевата поезия	338
Радостин Русев. Изгнание и литература. (Из литературния живот на руските емигранти в България през 20-те и 30-те години на XX век)	344
Пламен Дойнов. Литературата на НРБ във фокуса на микроисторията	357
Георги Цанков. Писането като битка за живот или ние и емигрантската литература	373
Миглена Дикова-Миланова. Съвременният български роман и (пре)написването на историята	378
Остап Сливински. Между живата памет и политическата конюнктура: „Новата историческа вълна“ в славянските литератури на Централно-източна Европа	402
Katica Kulavkova. Intertextual dialogue in contemporary Bulgarian poetry	414
Даниела Асенова. Литературна експедиция: шведските студенти като откриватели на българската литература	426
Благовест Златанов. Парадигмата на деконцептуализираните пароли за допуск в части от литературнотеоретическия дискурс на 21 век	441
Никита Нанков. Холистичният блян: три теми в критиката на Осип Манделщам	451

Мари Врина-Николов. За една „щастлива“ критика на преводите: да поставим различията в диалог, за да изпитаме тяхното съответствие	470
Автори	488

CONTENT

Introduction	13
Elka Traykova. The jubilee as a spiritual communication. The 70th anniversary of the Institute for Literature	16
Nikolay Chernokozhev. Monarchs, religion, stage	23
Nedka Kapralova. The role of religious literature in establishing Bulgarian religious and ethnic identity in the first half of XIX th century	33
Sava Sivriev. On the narration in "A Story about the Terrible and Second Coming of Jesus Christ" (Budin, 1814) by Joakim Karchovski	41
Andriana Spasova. Initial observations on the manuscript Histories by Nayden Gerov	51
Nikoleta Patova. The image of Ivanko – from literature to historiography ...	60
Julia Nikolova. My father was a feminist before feminism	74
Nikolay Aretov. Images of wealth and poverty in Bulgarian literature from the XIX th century	90
Jonka Najdenova. About Bulgarian translation of "Anthem" by Ferenc Kolcsey	115
Alexandra Antonova. Mihalaki Georgiev, or how the encounters between cultural canons fed the literary canon	131
Plamen Antov. Novel-epic potential of "Baj Ganyu"	143
Rumen Shivachev. Doctor Krastev – between art and religion	151
Tsvetanka Atanasova. Aesthetics of transition: the critical texts by Ludmil Stoyanov in "Hiperion" Journal	164
Ljubka Lipcheva-Prandzheva. The two "Germanies" of Kiril Hristov – constructions of the imagined Otherness	184
Marcel Černý, Dana Hronková. Prague version of "Maystor i diabol" drama. Some notes on Kiril Hristov's Czech period (1929–1938)	199
Joana Spasova-Dikova. The actor and the national drama between the two world wars	216
Maria Ogoyska. The messages of the New Testament in Konstantin Petkanov's unpublished novel "Peter"	236
Vera Radeva. Crime and punishment in "Sin" by Georgi Raychev	243

Rositza Chernokozheva. Children's nightmares – a specific fulfilment of desires. Psychoanalytic and psychodramatic aspect	257
Milena Kirova. From folds of History. Modern ideas in early prose by Bulgarian women writers	269
Emilya Alexieva. "Paris. Sketches". Travel notes by Ana Karima	280
Rumiana L. Stantcheva. The Femme fatale and the "Samodiva"	292
Boryana Vladimirova. The image of the ghost woman in Bulgarian socialist poetry	308
Elena Borisova. Trauma articulation: motherhood as a problem of Bulgarian female prose after 2000	313
Mihail Nedelchev. On Bulgarian meanings of <i>avant-garde</i> and <i>avant-gardism</i> in literary culture	326
Nadia Myskiv. "A road that calls to be passed...". The challenges of Atanas Dalchev's poetry	338
Radostin Rusev. Exile and literature. (On the literary life of Russian emigration in Bulgaria, 1920 ^{ties} –1930 ^{ties})	344
Plamen Doynov. The literature of the People's Republic of Bulgaria in the focus of Microhistory	357
Georgi Tsankov. Writing as a battle for life or we and the emigrant literature	373
Miglena Dikova-Milanova. Rewriting History and breaking taboos: on the representation of historical character in contemporary Bulgarian novels	378
Ostap Slywinski. Between living memory and actual political trends: New Historical Wave in Slavic literatures of Central-Eastern Europe	402
Katica Kulavkova. Intertextual dialogue in contemporary Bulgarian poetry	414
Daniela Asenova. Literary expedition: Swedish students as discoverers of Bulgarian literature	426
Blagovest Zlatanov. The paradigm of deconceptualized code words in some areas of literary studies in the 21 century	441
Nikita Nankov. The holistic dream: Three major topics in Osip Mandelstam's criticism	451
Marie Vrinat-Nikolov. About a "happy" critic of translation: to put differences in dialogue in order to test their compliance	470
Authors	488

ПРЕДГОВОР

Настоящият брой включва доклади, четени на международната научна конференция по повод 70-годишния юбилей на Института за литература, която се проведе през м. май 2018 г. Поради голямото хронологическо отстояние от конференцията някои от текстовете бяха междуременно публикувани – частично или изцяло, но целта на съставителите на броя бе да запазят автентичния формат, с който те бяха представени преди четири години.

Международната научна конференция по повод 70-годишния юбилей на Института се проведе под наслов **„Литературознанието: диалогичност и предизвикателства“** и проблематиката бе организирана в различни тематично-проблемни полета: „Извори и интерпретации“, „Литературна история и херменевтика“, „Литературната история – модерност и (анти)канон“, „Теорията на литературата като мултидисциплинарно поле“, „Межкултурни диалози“ и др. При структурирането на броя бяха съчетани различни принципи на подборба – литературноисторически, тематичен, секционен.

Докладите от областта на литературната теория дискутират проблемите пред теоретическия дискурс на XXI в., пътищата на мислене след деконструкцията, влиянието на антропологията и основополагащата роля на семиотиката. Изследователите се спират и на наболели въпроси, свързани с условията и ограниченията, които съвременната обществено-политическа обстановка в световен мащаб налага на фундаменталните и собствено теоретичните изследвания.

Текстовете от областта на сравнителното литературознание обсъждат предизвикателствата и постиженията на интерконтекстуалните прочити, особеностите на балканските литератури и взаимодействията между тях, основанията и утопичността на славянската литературна взаимност, отношенията на българската култура с католицизма. Основен акцент е и опитът на чуждестранната българистика, анализът на явленията в живота на българските литературни текстове в чуждоезикова среда, откриването на българската литература от шведските студенти. Межкултурните влияния са изследвани и в различни исторически парадигми – в проблемните полета на българо-австрийските културни взаимодействия през Възраждането, през импакта на руската емиграция върху социалните и литературни нагласи в междувоенния ни период, въвеждащи впрочем и значимата линия травма – художественост в сборника. Тази интерпретаторска линия се поема в различни области и периоди: в българската емигрантска лите-

ратура от времето на Народната република, във феномена на постпаметта в съвременната полска и украинска литератури, в изживяването на майчинството в текстове на Теодора Димова, Мария Станкова, Женья Димова и др. В компаративистките текстове е засегнат и въпросът за преводимостта – за националното самоидентифициране чрез чуждата национална идентичност, за културния трансфер на образи, за историческата специфика на превода и ролята на преводача при преодоляването на познавателните и културните различия, работата му в синхрон с рецепционните нагласи, фоновите знания и натрупания опит на читателя при нарасналите възможности за препредаване на непознати страни и понятия от чуждата действителност.

Изследванията в областта на Българското възраждане предлагат различни прочити на периода – литературноисторически (през фактологията), литературнопсихологически (през индивидуалния психопрофил на писателя), културологичен (през триединството на личност, творба и социална еволюция). Литературният процес през Възраждането е разглеждан чрез мисленето в естетически и етически парадигми, които се оказват изненадващо актуални, чрез високата пропускливост между фикционална и нефикционална среда: през ролята на религиозната книжнина за утвърждаване на българската идентичност в първата половина на XIX в., през отношението художествен – историографски текст и оформянето на естетически кодове на израза, чрез анализа на богат корпус от документи.

Текстовете в областта на новата и съвременната българска литература включват множество проблемни полета от следосвобожденската през авангардната и социалистическата до съвременната българска художествена словесност, реставрират редица творчески и житейски контексти. Изведени са множество дебати – върху възхода на Модерна от видоизменящата се представа за света, която моделира ценностния канон, върху понятието авангард и в частност върху българския литературен авангард, върху преработването на изминалото в национална/лична памет и идентичност, върху литературното битие на историографския разказ, вибриращ между личната, семейната и етносната памет, селектиращ и създаващ спомени в постпаметта. Предизвикателни за литературнофилософското мислене са анализите на психическите механизми в пренаписването/създаването на историята чрез времевата дистанция, която генерира носталгия, т. е. утопия. Текстовете дискутират върху това можем ли да мислим историческия разказ като реакция не само на травмата на случилото се, но и на изтичащото време. И можем ли да допуснем жанровата игра, претопяването на политическото в авантюрно, а защо не и във фантастическо, като колективно отреагиране на травмата? Към страха от вещта като страх от смъртта и от нейния абсурд насочват изследванията върху

стиховете на Атанас Далчев и диaboлистите, за да разработят творческите възможности на страха и полагането на предмета в езика като акт на съживяване. Най-голямото въълнение на човека – Бог, е пресъздадено през непубликувания боготърсачески роман на Константин Петканов „Петър“, стилизиран в евангелско слово, както и чрез дълбинните страхове на Георги-Райчевия „Грях“, предизвикани от една характерна цивилизационна колизия от началото на миналото столетие – сложната среща „град – село“, която в това се развива не само в трагични, но и в комични развръзки (в текста върху хумореските на Михалаки Георгиев, положили микроканона на смеховата художествена словесност в българската проза). Ценни литературноисторически изследвания са посветени на ролята на пишещата жена на самия ръб на краевековието с фокус върху предизвикателната Ана Карима и някои и до днес недостатъчно проучени поетеси с модерни схващания за позицията на жената в семейството и обществото. Художествените потенции на социалната реконтекстуализация са разгледани и в специфични трансформации на женския образ от символистичната към социалистическата ни поезия. Докладите развиват дебата върху ключовото литературоведско отношение текст – автор, художествено – биографично битие на автора и текста, върху противопоставянето и/или допълването на удоволственото и документалното четене. Сърцевина на литературната история и теория, този междутекстов разговор е съпътстван от анализ на инструментите на микроисторията, която, проучвайки лични сюжети, проследявайки отделни съдби, свързвайки факти, документи и творби, създава и видоизменя макроисторията, взаимнообвързвайки канона и антиканона.

Александра Антонова

ЗА ЮБИЛЕЯ КАТО ДУХОВНА СЪОБЩНОСТ Институтът за литература на 70 години

Празникът е добър повод да припомним мисията, която е обвързала личната и творческата съдба на поколения талантлив учени с Института за литература към Българската академия на науките. А тя е – да изследваме и да творим литература; да създаваме литературна наука, съизмерима със световните научни критерии; да съхраняваме културната памет и да я превръщаме в разпознаваем, достоен за уважение знак на националната ни идентичност.

Като литературен историк познавам добре и капризите на историята, и суетата на литературата. Зная колко подозрителни са те към юбилейните равностетки. Но именно затова се усъмнявам в добре известното мнение на Гео Милев, че юбилеят „не е никакво чудо, нито загадка, нито въпрос. Напротив – една съвсем твърда, положителна черна точка, която пада като литературен надгробен камък над юбиляра си“¹.

Нека днес приемем, че юбилеят е празник на духовната съобщност. Той е онова пространство, което създава така необходимата приемственост между поколенията, епохите и личностите, диалогът между литературите, културите и интелектуалните общности. Той е време за равностетка и почит към стореното от всички талантливи творци и изследователи преди нас, маркиране на очакванията от бъдещето, но и очертаване на нашето основополагащо място в съвременното обществено пространство. Защото учените в Института за литература имат амбицията чрез своите изследвания – монографични трудове и колективни научни сборници, чрез успешно разработваните международни и национални проекти, чрез научно-приложната и експертна дейност да покажат, че духовността е това, което прави една нация уважавана и различна в световната общност, която прави всеки човек – знаеща, мислеща, творческа личност. Преди нас в стихове, проза и остри публицистични текстове много интелектуалци са определяли своето време като трудно, обречено на прагматичност, на ниски социално-политически и битови страсти, трагично са се изживявали като „изгубено поколение“. И въпреки това са оставили не просто значителни, а непреходни, класически следи в културната история. Затова не бих искала да натоварваме нашата съвременност с вина, а да осъществяваме диалог в и чрез науката, да търсим предизвикателства и да откриваме перспективи, да се променяме, за да не се загубят нашите послания в без-

¹ Милев, Г. За юбилеите. – *Везни*, 3, № 20, 15 март 1922, с. 355.

края на глобалните комуникации, за да не обезценим нашите постижения в бързопреходните пространства на информационния поток.

Но нека се върнем към началото. Институтът за литература е сред най-старите научни институции в рамките на Българската академия на науките. Създаден е през 1948 г. като национален център за изследване на българската литература от Средновековието до съвременността, като приоритетните области са: стара българска литература, литература на Българското възраждане, нова и съвременна българска литература, теория на литературата, сравнително литературознание, руска литература, архивна, библиографска и извороведска дейност. Това са тематичните полета, заложили в документите за основаване на Института, но в които и ние продължаваме да работим въпреки променящите се литературоведски парадигми, социокултурни и идеологически контексти. Негови учредители са академиците: Николай Райнов, Елин Пелин, Людмил Стоянов, Николай Лилиев, Константин Петканов, Петър Динеков. Творци, заели неоспорвано място в културната история. Да си спомним с уважение за тях, както и за директорите на Института през 70-годишната му история: акад. Николай Райнов, акад. Людмил Стоянов, акад. Георги Цанев, проф. Стойко Божков, проф. Тончо Жечев, проф. Ефрем Каранфилов, проф. Боян Ничев, проф. Стефан Кожухаров, доц. Рая Кунчева. Повечето от тях са учени, оставили основополагаща следа в литературната наука, личности, които са превели през много тежки изпитания Института, за да съхрани своя авторитет и независимост през тези десетилетия.

През изминалите години Институтът за литература се утвърди като уважавана национална научна институция, а високият професионализъм на поколенията учени, които са имали привилегията да работят в него, го превърнаха в предпочитан партньор за фундаментални и приложни изследвания, в привлекателен център за свободно и толерантно интелектуално общуване. В полето на широко и многоаспектно сътрудничество с международни и национални научни институции се осъществява проучване на средновековни текстове и ръкописи, изследва се литературата и културата на Българското възраждане. През призмата на модерни методологически подходи се търсят нови гледни точки към емблематични автори и творби на новата и съвременната литература. Подлагат се на анализ пренебрегвани или недостатъчно проучени произведения и автори от близкото минало. Издирват се, съхраняват се и се публикуват архиви и документи. Подготвят се уникални енциклопедични и справочни издания като: „Кирило-Методиевска енциклопедия“ (4 т.); „Речник на българската литература“ (3 т.), „Речник по нова българска литература“; „Периодика и литература“ (5 т.); „История на преводната рецепция на европейските литератури в България“ (6 т.), „Периодика на руската емиграция в България“;

енциклопедия „Българско възраждане. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища“ (1-ви том), „Литературен архив“ (9 т.). Публикувани са 39 литературни анкети с български поети и писатели, издадени са манифестните текстове и критическото наследство на българския модернизъм (4 т.). Изключително важни са академично коментиранияте събрани съчинения на Иван Вазов (23 т.); Константин Величков (5 т.); Петко Славейков (8 т.); Любен Каравелов (12 т.); Кирил Христов (5 т.); Христо Смирненски (6 т.); Гео Милев (5 т.); Димитър Талев (11 т.); Димитър Димов (5 т.); Емилиян Станев (7 т.), издадени през годините с участие на учени от Института за литература. Наистина не могат да се изброят всички издания на български писатели, които с основание заемат неоспорвано място в суверенното пространство на литературния канон. Сред най-ценните притежания на Института са архивите на писателите Михалаки Георгиев, Христо Смирненски, Никола Вапцаров и Весела Василева, както и илюстративният фонд „Снимки на български писатели от XIX и XX век“. Съхраняват се и личните библиотеки на двама от най-значимите български поети и преводачи – Николай Лилиев и Асен Разцветников. За радост на всички почитатели на автентичното лице на литературния живот те и още много други архивни материали, безценни документални свидетелства и издания вече са свободно достъпни в рамките на проект „Българската литературна класика – знание за всички. Литературни архиви и културни контексти“, успешно реализиран в партньорство със Столична библиотека, Националния литературен музей и Държавна агенция „Архиви“.

Осъзнавайки кризата на духовността в българското общество чрез разработваните международни и национални научни проекти, Институтът за литература активно се включва в актуалния дебат за ценностната система на съвременната личност, в осмислянето на литературата не само като самоосъзнаваща се национална културна памет, а като възможност за разширяване на границите на литературознанието чрез създаване на интердисциплинарни научни мрежи в хуманитаристиката.

В дългия исторически път на Стара Европа разнообразието на културите е създавало както конфронтационни, така и ползотворни взаимодействия. Изучаването на техния литературен аспект допринася за изясняване на границата между и в съвременните общества, свързани с културните различия и противоречията, които те пораждат. Но в същото време провокира и очертаването на литературноисторическите диалози и съвременните естетически процеси. Това позволява в Института за литература да продължат да се реализират фундаментални и научно-приложни изследвания в рамките на разработваните 104 научни проекта (от 1993 г., когато в БАН научната дейност е орга-

низирана на проектния принцип, досега), 37 от които са международни и обединяват научни екипи от различни националности, работещи в интердисциплинарни полета на хуманитаристиката. В тях литературната история и съвременност се интерпетират в съпоставителен план, като акцентът се поставя върху националната идентичност – разбрана не като затворена национална самодостатъчност, а като диалог и съизмерване с други култури. Издадени са 60 сборника с участие на авторитетни учени от Европа и Америка. Тези изследвания – на изключително високо научно равнище, разширяват смисъла на понятието „национална проблематика“, правят по-видима хуманитарната наука в контекста на европейското, а и на световното литературознание. През последните години те са осъществени в сътрудничество с български научни институции или в рамките на съвместно сътрудничество с международни научни организации като Британската кралска библиотека, Университета в Гьотеборг (Швеция), Финландската академия на науките, Института за литературни изследвания (Полша), Института за славянознание (Русия), Института за руска литература „Пушкински дом“, Санкт Петербург, Института за световна литература (Словакия), Унгарската академия на науките, Университет „Тарас Шевченко“ (Украйна), Института за литература към Украинската академия на науките. Активни научни контакти се поддържат с академични институции в Латвия, Грузия, Словения, Сърбия, с Македонската академия на науките, с водещи университетски центрове в Белгия, Германия и Франция, с Азербайджан и Грузия.

Съществено място в научната дейност на Института заема организирането на тематични и юбилейни научни конференции, семинари, кръгли маси и публични дискусии. Изключително ползотворно е сътрудничеството ни с всички академични институти от хуманитарните и обществените науки, както и с университетските центрове в страната. С основание бихме могли да твърдим, че Институтът се превърна в национален академичен център, който обединява колегиалната общност не само за участие в общи научни форуми и публикации, а за създаване на интердисциплинарни колективи за разработване на фундаментални и приложни проекти. Широко застъпено е и участието в международни конгреси – по българистика, славистика, византинистика, семиотика и др., на които учените от Института за литература представят и съизмерват своите търсения и постижения с изследователските насоки в световната хуманитаристика. В 70-годишната ни история тези научни форуми са повече от 250, издадени са 176 научни сборника, научно-популярни и антологични издания, които определено подчертават както авторитета на нашата институция, така и основополагащата социална роля на литературната наука.

Отношенията литература – литературознание – политическа власт през различните етапи от историята на Института са били различни. Понякога по-толерантни, друг път твърде усложнени, защото това са отношения, разпънати между мисията и конюктурата, между свободната творческа воля и идеологията, между идеалните цели на науката и рационалното приложение на нейните резултати. Със сигурност бихме могли да твърдим, че тези отношения са неоспорим индикатор за духовен разцвет или за ценностна криза. Именно за това е толкова важно диалогичното отваряне на литературознанието, така че нашите изследвания да провокират толерантност към различните научни позиции и подходи, да създават предпоставка за формиране на нов тип мислене, насочено не само към родното, а и към чуждото и непознатото, за утвърждаване на универсални духовни ценности, от които нашето време има толкова очевидна необходимост. В този смисъл изключително важно е значимите познания и важните послания, които носят нашите книги и публикации, да стигат до широки обществени и професионални среди. Затова за нас е приоритет да поддържаме създавания през годините статут на Института като авторитетен и независим експертен център. От огромната като обем научно-приложна дейност ще маркирам само успеха, който имат в над 30 европейски града организирания от Института изложби, представящи уникални старопечатни книжовни паметници, неизвестни или малко познати архивни документи от житейската и творческа съдба на български писатели класици. Изложбата за Супрасълския сборник – „Съкровище на Словото“ беше представена в Европейския парламент в Брюксел с изключителен успех през 2013 г., а на други, подготвени през последните години, е доста трудно да представим съгъстения във времето график на експониране в страната и чужбина.

В този контекст изключително полезни са контактите на различни равнища: договорите за експертно сътрудничество с държавни институции – програми за съвместна дейност с Министерството на образованието и науката, с Министерството на културата, с Културния институт към Министерството на външните работи, с Българската комисиция към ЮНЕСКО, със Столична община, с национални и международни фондации, с институции като Столична библиотека, Национален литературен музей, Държавна агенция „Архиви“, с български общини – емблематични места на литературната памет.

Осмислянето на културата като среща и противопоставяне на естетически тенденции и на социално-политически опозиции е традиционно тематично поле в научната дейност на Института през неговата 70-годишна история. В изследването на развойните процеси, тяхното критическо интерпретиране, проблематизиране и систематизиране, в очертаването на същността, характера, насоките на българ-

ската култура от Средновековието през Възраждането и Новото време многократно са се променяли изследователските методи, целите, тематичните акценти. Постоянна е оставала през годините отговорността на учените към литературното творчество и литературознанието. И ако през 60-те години на XX век чрез партийно постановление на Института е възложено да напише многотомна история на българската литература, която, макар и силно идеологически конотирана, изиграва своята роля, в своето време, то не бива да забравяме, че три от големите персонални литературноисторически наратива са създадени от учени, житейски и творчески свързани с Института – акад. Георги Цанев, проф. Иван Сарандев, проф. Светлозар Игов. Но динамично променящото се време провокира налагането на нови подходи в анализиране на проблематиката, промяна във формите и жанровете за реализиране на нашите изследвания. Отвореното литературознание търси диалог и тематичен синтез с други, не само хуманитарни и обществени науки. Именно това ни кара през последните години да разчупваме еднозначната и леко архаична представа за литературната история, като създаваме високо професионални, свободно достъпни дигитални продукти, които постигат сложния синтез между наука и въображение, между познание и атрактивни визуални форми, между теоретични модели и практическо приложение. Чрез тях показваме дългия път на познанието от академичния Институт до обществото, което, ако има сетива да осмисли полезността на този огромен труд, ще разбере и колко значима е нашата дейност не само в национален, но и в световен контекст.

Но това не означава, че ние сме се отказали от печатното слово. Напротив, с нестихваща гутенбергова страст продължаваме да издаваме книги, опитваме се с поредица от семинари, творчески работилници, с активна преподавателска дейност, като автори на учебници и помагала да предадем тази любов на българските ученици, на студентите у нас, на българистите и славистите в чужбина, на нашите докторанти. Затова една от големите гордости на Института е библиотеката, която притежава най-богатия фонд от книги и периодика в системата на БАН, уникалната ни библиографска картотека, която е безценен източник на информация, както и Издателският център „Боян Пенев“, който с високите научни критерии, с прецизната предпечатна подготовка, с естетското оформление на книгите се превърна в авторитетно академично издателство. От създаването му през 2000 г. досега логото на нашия издателски център носят 70 книги. Не бих искала да пропусна и научните списания на Института – „Старобългарска литература“, „Литературна мисъл“ и „Scripta & e-Scripta“, отдадеността на техните редактори и редакционни колегии не само да ги съхранят, но и да ги променят и развиват според променящите се изисквания на различни политически

и научни конюнктури, така че да ги утвърдят като авторитетни издания в международната хуманитарна общност, с висок коефициент на цитиране на техните публикации.

Изключително трудно, дори невъзможно е за директор на Институт със 70-годишна история и със забележителна като обем и качество продукция да очертае една максимално пълна картина на научния живот и в нея да постави акцент само върху едно или няколко постижения, да открие името и книгите само на един или на някои от достойните и талантливите учени, много от тях носители на престижни международни и национални награди. Ще бъде несправедливо към колегиалната общност, която е създавала историята на нашата институция, и към вас, които днес с висок научен професионализъм отстоявате нейния международен и национален авторитет. В името на статистиката ще отбележа само, че през тези години са издадени 260 лични монографични изследвания, публикувани са в периодичния печат няколко хиляди статии, студии и рецензии.

В днешния празничен ден на равностетка ще си позволя да споделя с вас моята мечта – в Института да има все повече млади, талантливи учени, които да печелят престижни награди и със своите книги да дават най-сериозните и неоспорими аргументи за това историята на Института да продължава още много десетилетия. Защото ние имаме привилегията и отговорността не просто да пишем с наукометрична прецизност и прагматичност, а да творим, за да има литература, култура и памет и след нас.

На многая лета!

18 май 2018 г.

доц. д-р **Елка Трайкова**
Директор на Института за литература (2012 – 2020)

Николай Чернокожев, проф. д. н.
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ВЛАДЕТЕЛИ, ВЯРА, СЦЕНА (ОЩЕ БЪЛГАРСКИ СЮЖЕТИ В ЕВРОПЕЙСКОТО ПОЛЕЗРЕНИЕ)

Резюме. Текстът разглежда формата на сценично представяне на покръстването на български владетел и народа му, както и опазването на вярата в немскоезичните йезуитски училищни театри, вкл. и показването на този сюжет в гравюра на немски творци от XVIII век.

Ключови думи: сценична презентация, покръстване, религия, пиеса, монарси, йезуити

Във въведението към „История славянобългарска“, заето от Скарга и обясняващо ползата от историята, слушателите, но най-вече читатели, притежаващи определен екзистенциален опит, са напътствани да положат интелектуални усилия и да вложат креативните си културни енергии в желанието за узнаване и в постигане на знание, в разбирането на случки и събития.

Познанието (да се познават нещата и делата) е не само полезно и потребно. То се придобива, изкопава от рудата на написаното, извлича се в общуването с текстовете, като дава и възможност да бъде визуализирано, т. е. човекът, любомъдрият читател, може да си представи онова, което е прочел, да му придаде образ, да го сдобие с образ. Притежаването на зрим образ, независимо от трудностите да бъде той верифициран, от своя страна, е по-сериозно и мощно основание за запомняне, за съхраняване в паметта, тъй като не става дума за разказ, а за жива картина, за стопкадър в повествуването или за трансфериране на разказа за миналото на друг родов и жанров език – на езика на сценичното действие.

Искаш ли да седиш у дома си и да узнаеш без много трудно и опасно пътуване миналото на всички царства на тоя свят и ставащите сега събития в тях и да употребиш тия знания за умна наслада и полза за себе си и за другите, чети историята! Искаш ли да видиш като на театър играта на тоя свят, промяната и гибелта на големи царства и царе и непостоянството на тяхното благополучие, как господстващите и гордеещите се между народите племена, силни и непобедими в битките, славни и почитани от всички, внезапно отслабваха, смиряваха се,

упадаха, загиваха, изчезваха – чети историята и като познаеш от нея суетата на този свят, научи се да го презираш¹.

Идеята за „съживяване“ или „оживяване“ на историята несъмнено е оценена в нейната продуктивност, което се вижда в броя и значимостта на текстовете, принадлежащи на историческата драматургия през Българското възрождение. По-късно в прочутия си предговор към „Легенди при Царевец“ от 1910 г. Иван Вазов също ще постави акцент върху миналото, оживяло на театралната сцената, като обръща особено внимание на Друмевия „Иванко“ и на своите пиеси „Към пропаст“ и „Борислав“.

Тези апели в текста на „Ползата от историята“ сякаш са уловени и пластично разгърнати/представени в платното на Ян Матейко от 1864 г., на което е представен проповядващият Скарга. Както проповядващ е и Паисий.



Но явленията, които ме интересуват и част от които само ще маркирам, принадлежат на присъствието в един вид театър на български сюжети, част от практиката на немскоезичната сцена през XVIII век. И то на немскоезичната сцена на йезуитския театър, който е един особено интересен сектор в историята на ордена, а и в историята на европейския театър.

Може да се каже, че голяма част от тези произведения са въведени в научен оборот в България благодарение на важното изследване на Надежда Андреева².

Аз ще се спра на три произведения, които са извън обхвата на

¹ *История славеноболгарская, собрана и нареждана Паисием йеромонахом в лето 1762.* Стъпки за печат по първообраза Йордан Иванов. София: Държавна печатница, 1914.

² АНДРЕЕВА, Н. *Покръстването на българите в немски пиеси от XVIII–XIX в.* Велико Търново: Издателство ПИК, 2004.

посочената книга, както и на една литография, илюстрираща темата. Трябва да се подчертае, че това допълнение към списъка от творби, които Надежда Андреева представя, превежда и анализира, е само още един белег за достатъчно широкото разпространение на този сюжет на определени, невинаги най-престижни, културни равнища³.

На йезуитския театър са посветени немалко прочувания – както в отделните езикови ареали, така и в цяла Европа. Българските сюжети на немски език в йезуитския театър на XVIII век се явяват и във времето непосредствено преди папа Климент XIV да прекрати дейността на ордена. Театърът заема свое изключително място в образователната концепция и в познавателната стратегия на ордена, а е важен сегмент в обучителните практики и на други ордени.

Проникването в тези представления може да бъде осъществено най-вече чрез реконструиране, тъй като от живота на дадено произведение на сцената невинаги остава цялостният текст, а доста често само неговата обхванатост в т.нар. *Perioche*.

В определен смисъл това е и значението на думата, назоваваща книжка, брошура, програма, в която сбито е предадено съдържанието както на цялото действие, така и на интермедиите, осигуряващи друго образотъплъщаване на защитаваната и утвърждаваната идея, най-често посредством фигури от античната (елинска или римска) митология.

Иначе самото понятие *Perioche* има своя преход от ботаниката в литературната история и разцъфтява в културния и образователния живот на отделни сектори на социума по време на Барока⁴.

Българските истории, на които ще се спра, са от следните представления (по хронология):

1716 Чудното провиденчество на бога в покръстването на Богорис, крал на Мизия /Виена;

1763 Трибелиус, цар на българите. Трагическа игра /Аугсбург;

1768 Богорис, крал на българите. Един великодушен застъпник на религията /Дилинген;

(Аугсбург и Дилинген са в Бавария, а Дилинген и Виена са на Дунава).

Както се вижда, важното, същинското, голямото събитие, което си заслужава хора да бъдат въввлечени в неговото разиграване на сцена, е приемането на християнската вяра или себеотдаването на тази вяра,

³ В аналогичен сектор се реализира представянето на драматичните събития, свързани с една българска принцеса, станала съпруга на херцога на Седмиградско, и то в различни европейски езици. В популяризирането на този сюжет, едно от чиито заглавия е „Гората край Херманщад“, обаче важна роля има осъществяването му в и полето на операта.

⁴ WITEK, F. *Perioche*. – In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Zugriff: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Perioche.xml [пегл. 3.5.2018].

покръстването (а трябва да се отбележи, че става дума за гимназиален, училищен театър, за спонтанност на изпълнението и възможна недостатъчна овладяност на сценичния инструментариум, т. е. за ситуация, близка до познатата ни от Възраждането.).

Лесно обяснимо е защо акцентът е този и кои са силите, осъществяващи преминаването в истинната вяра.

В хронологически първата постановка България я няма, мястото на действието е Силистрия/Силистра, но освен историята на краля на Мизия са важни алегоричните пролог/прелюдия, в която се сблъскват християнската вяра с идолопоклонничеството (по Войников – поганството); двата хора между частите (първият – представящ сблъсъка между Марс/Беребиста и Персей/Богорис; вторият – как Аполон със своята, настроена от Орфей, арфа пропъжда бога на войната, а музиката му превръща духовете на мъстта в агънца, а пустинята – в зелени ливади) и епилога (възсияването на кралство Мизия, блясъкът на Богор и въплъщаването на божие то провиденчество в отговор на желанието на Европа се лицесъзира в Леополд Втори).

Що се отнася до самото узряване на краля за Христовата вяра, то минава през няколко етапа, в които – като бъде оставена встрани линията на заговорничеството – народните вълнения са белязани от знаци: бива съзряна една нощна сова, носеща в клюна си огнена змия, което едни разтълкували като добър, а други като фатален знак; ярък блестящ в небето кръст; в част III кралят оповестява свое боговдъхновено решение да се отдаде на християнския бог: той съвсем точно взима под внимание онова, което неговата сестра от Константинопол му е написала по отношение на законите на християнското учение; след това потъва в сън и в едно живо съновидение на страшния съд бива намерен от своите синове (тук не е споменато името Методиус, посочено в разположеното в началото на текста сбито представяне на съдържанието), кралят въз/приема съновидението образ като предупреждение от Бога и решава да му се покори безпрекословно, кръстът, носен по примера на Константин Велики пред малобройната войска. Кралското приемане на Христовата вяра е подпомогнато също и от писмото на кралската сестра, от троицата учени мъже от Бавария и т. н.

Втората пиеса – „Трибелиус, цар на българите. Трагическа игра“ – обработва друг сюжет: за защитата на вярата. Съдържанието говори за: стъпките на владетеля – да приеме Христовата вяра и със своя авторитет и пример да заведе поданиците си в царството Христово; да се отрече от всичко земно и да служи на царя на царете: решение, родено от боговдъхновения плам; да предаде царството си на своя син Таразинд и се отдаде на пустинничество.

Синът обаче – забравил бащиния пример и напътствия – отстъпил вероломно от истинската вяра и се мъчел да върне идолослужение-

то. Неочакваната вест за това развълнувала дълбоко Требелиус, той се върнал и понеже към този си син не можел да подходи с умереност, Требелиус взел оръжието си, надвил противника, махнал го от трона, отнел му очите и го хвърлил във вечен затвор. Поставил след това по-младия си син Хиацинт на трона, а сам се върнал в любимото си усамотение.

Тъй като представяме толкова радикален пример на отеческо наказание, намерението ни в никакъв случай не е да дадем възможност на родителите да отнемат очите на своите непослушни деца, а само сами да не се оставят децата им да избождат очите им и да се оставят да бъдат заслепени.⁵

В паралелните сегменти – встъпление и два хора, а има и обособен танц, са дадени вярата, която, макар и прокудена от България, е защитник и покровител на Требелиус и в хор 1: Ели оставя злото на своите деца ненаказано, в хор 2: Ели е наказан поради пренебрегване на отглеждането на децата (става дума за старозаветния първосвещеник Илий, който ослепява и падайки назад, разбива главата си).

Иначе събитията са ясно организиращи персонажите в различни групирания – най-вече според загрижеността за вярата.

Последната пиеса е от 1768 г. и тя е идентична сюжетно с тази за Трибелиус, т. е. с опита за реставрация на езичеството, идолопоклонничеството, поганството.

В структурата на текста са обособени три части, между които са разположени две интермедии: първата разкрива как идолопоклонничеството заговорничи с изменничеството и тиранията, за да прокудят християнската вяра от България, а във втората България пак ще е защитена от вярата срещу религията.

Резюмираното съдържание подчертава страстното желание на владетеля да се отдаде на по-съвършен живот, оттеглянето му в пустинничеството и поставянето на големия син на трона. „Обаче неверният син скоро се отклони от предписанията на своя баща.“ Завръщането в безбожието/многобожието, т. е. в миналото, предизвиква бащата:

Щом разбрал това Богорис, в него възпламнало свято усърдие, той напуснал своята усамотеност, взел пак върху си/поел кралското бреме и като присъединил към себе си няколко верни приятели, свалил тиранина от трона: след това оставил да му бъдат избодени очите и го осъдил на вечно затворничество. За крал поставил своя по-малък син и му заповядал с цялата настойчивост да е верен и пламенен за религията: след това се върнал в своето свято усамотение, в което приключил своя живот под светлото сияние на християнските добродетели.⁶

⁵ TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. Augsburg, 1763; TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. München, 1768.

⁶ BOGORIS KÖNIG DER BULGAREN, ein großmüthiger Verfechter der Religion in

Както и в другите разглеждани текстове, въвеждащото резюме предлага на читателя по-широк историко-контекстуален обхват, включва събития, които няма да бъдат показани на сцената. Иначе зрителят наблюдава битката за вярата, противопоставянето между баща и син, между брат и брат и т. н. Отстъпникът е „греховен свиреп властник“, „тиранин“, разпореждащ да му бъде донесена главата на брат му Алфредус, за да завърши всичко със сурово наказание и възстановяване на истинската религия.

И така – какво характеризира българското присъствие на сцена в йезуитските учебни заведения през XVIII век?

Това е несъмнено проблемът за владетеля и вярата, за владетелят, който трябва да е и в ролята на пастир на стадото, когато същински духовни пастири няма. Владетелят има своите водачи към и във Христовата вяра, а когато сам става водач на народа си в нея (понякога и чрез оръжие), е готов на всякакви старозаветни крайности при нейното утвърждаване и опазване.

Тъй като във всяка от книжките са посочени източниците, на които се опира представяната история, внушението за правдоподобност или поне за някакъв тип обвързаност с действителността е силно. В неговите рамки имената на персонажите придърпват българския сюжет на Запад, макар Изтокът/Ориентът да е назован и да е показан, често зад кадър – сестрата на краля, императорът на Източната империя и т. н. Същинската помощ в пътя към вярата обаче идва от учените мъже от Бавария, или от Методиус, духовник и художник от Рим, като е екстремно важна и фигурата на Константин Велики – белязан от знамения и сам носител на знаменателното, разделящ, но и свързващ християнския свят.

Различните, съпътстващи българските исторически събития, линии в отделните пиеси могат да бъдат алегорични, антични/митологични, библейски. По този начин в съзнанието на люболющия зрител, който преди и наред с това е и читател, може да се затвърди високата ценност и значимост на показваното/разказваното на сцената, да се постигне ценностен сплит на истории, хронологично наслагвани една върху друга, т. е. пластовете на времето (от митологичното до алегоричното) се възкачват към праведните решения на владетеля.

В тази поредица от резюмета на драматургични творби главният герой е вярата, въплъщавана в светлината, важен е взорът, отправен към и опрян на Бога, умелостта на погледа да разчете правилно вестените знаци. В този смисъл и картината на Методиус, изрисувана „зад сцена“ и по-важна като обяснена, разтълкувана, а и отнемането на зрението са смислово плътни и ясни за разбиране части на текстовете. Което може да обясни донякъде интереса към сюжета на българското въстъпване в Христовата вяра.

einer Tragödie. Dillingen, 1768.

Иначе примерът за въздействието на картината на Страшния съд се среща относително често в различни немскоезични книги и през XIX век, употребява се в проповеди, т. е. станал е в известен смисъл общо място в аргументационната структура на говоренето за приемането на вярата.

И тъй като ставаше дума за визуалния театрален живот на един усвоен български сюжет през XVIII век, ще си позволя да обърна внимание на гравюра на същата тема, датирана 1728/1760, чиято поява на бял свят се дължи на Хертел, Йохан Георг (Hertel, Johann Georg) (Verleger/издател), Нилсън, Йоханес Есайас (Nilson, Johannes Esaias) (Inventor/инициатор, създател, автор), Телот, Якоб Готлиб (Thelott, Jakob Gottlieb) (Stecher/гравьор), а мястото на публикуването е Аугсбург.

Наличието на визуален образ може да помогне при конструирането на представа за българите, като се направи опит образът на техния владетел да бъде открит, оразличен етнически, народностно специфициран, което може да е подчинено на налична, тиражирана визуална представа и представяне на българите, или да бъде вписан в някакво стереотипно показване на владетеля, т. е. да се универсализира посланието на творбата, поуката, като максимално се приближи визуално до публиката ситуацията на вероприемане.



Владетелят е на сцената, пред картина и обясняващ я духовник и над названието – Покръстилия се/Възприелия Багарис – и две четиристишия.

Немското, разположено в лявата част, казва:

Es will die Bildniß hie
Uns alle deutlich lehren,
daß deßen Anblick thät
den Bagaris bekehren.

Картината тук иска
нас всички ясно да поучи,
че нейната гледка стори
Багарис да се покръсти.

Латинското подчертава:

Objecta movent sensus, hinc
fuit iste conversus
aspectu extremi, facta
Pictoris manu, Iudicii.

Предметите възбуждат/раздвижват сетивата
така той бе обърнат във вярата –
от гледането на Страшния/последния съд,
дело на ръката на Художника.

Определено интересна е композиционната организация на изображението и визуалното въздействие, постигнато чрез разполагането на трите човешки фигури,



обгърнати от бароковите извивки на предметния свят, и в този смисъл контрастът на рамките в изображението на Страшния съд – простата правоъгълна форма на платното – е свръхпродуктивен, тъй като при метафоричен прочит на наличните в гравюрата точки на концентрация на смисъл, именно простата като рамка, всъщност лишената от рамка, картина е „вратата“ към Божия свят.

От друга страна, художникът медиатор, чиято глава отвежда към определени традиции на изобразяване на важни фигури на вярата, дава възможност на владетеля да види себе си във фигурата, извисяваща се нагоре, обхванала кръста с лявата си ръка и отпуснала своя десен крак.

Така че изобразеното може да бъде мислено – при едно по-широко разбиране на понятието „портрет“ – и като портретуване в портрет. Полусводът в дясната част, под който седи увенчаният с корона Багарис и полусводът в лявата, под който седи опиращата се на кръста фигура, са почти огледално отразяващи се. Самата замяна на короната с кръста вече предоставя на земния човек възможността да види душата си, устремена към Бога.

Така при разказването и показването на ситуацията „покръстване“ (взимане на решение за конвертиране) се извеждат на преден план силите, изригнали и укрепени в еднократния акт, но външната оценка идва от културното равнище (публиката), постигнато и достигнато посредством процеса християнизирание.

В „Сборник от разни съчинения“ (1860) в „Прибавление: разказване“ след първата част, недопусната от цензурата – „Бой при Славомир“, идва „Българско кръщение“.

В „Кратка българска история“ (1861) Войников не споменава рисуването на Страшния съд, макар Методий да „живееше в царский палат под името Римский живописец“, но пък отбелязва смъртното наказание на „52 душ боляре“ и възмездие над „недостойния си наместник“, когото „свалил от престола, извадил му очите и хвърлил го в тъмница“ (в частите „Покръщение на преславския двор и на българити“ и „Продължение от борисовото царуване“).

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНДРЕЕВА, Н. *Покръстването на българите в немски пиеси от XVIII–XIX в.* Велико Търново: Издателство ПИК, 2004.

ВОЙНИКОВ, Д. *Сборник от разни съчинения.* Цариград – Галата: Книгопеч. Д. Цанкова, 1860.

ВОЙНИКОВ, Д. *Кратка Българска история.* Виена: Печ. на Л. Соммер, 1861.

История славеноболгарская, собрана и нареждана Паусием йеромонахом в лето 1762. Стъпки за печат по първообраза Йордан Иванов. София: Държавна печатница, 1914.

BOGORIS KÖNIG DER BULGAREN, ein großmüthiger Verfechter der Religion in einer Tragoedia. Dillingen, 1768.

TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. Augsburg, 1763.

TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. München, 1768.

WITEK, F. Perioche. – In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Zugriff: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Perioche.xml [прегл. 3.5.2018].

REFERENCES

ANDREEVA, N. *Pokrastvaneto na balgarite v nemski piesi ot XVIII–XIX v.* [Baptizing of Bulgarians in German Plays from XVIII–XIX c.] Veliko Tarnovo: PIK [publ.], 2004.

VOYNIKOV, D. *Sbornik ot razni sachinenia*. [Collection of Works.] Tzarigrad – Galata: D. Cankova [publ.], 1860.

VOYNIKOV, D. *Kratka bulgarska istoria*. [Short Bulgarian History.] Viena: Sommler [publ.], 1861.

BOGORIS KÖNIG DER BULGAREN, ein großmüthiger Verfechter der Religion in einer Tragoedie. Dillingen, 1768.

ISTORIA SLAVENOBOLGARSKAYA, sobrana i narezhdena Paisiem yeromonomom v leto 1762. Stakmi za pechat po parvoobraza Yordan Ivanov. [History Slavobulgarian, compiled by Hieromonk Paisius in the summer of 1762.] Sofia: Darzhavna pechatnitsa [publ.], 1914.

TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. Augsburg, 1763.

TREBELIUS. BULGARIAE REX. Tragoedia. München, 1768.

WITEK, F. Perioche. – In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Zugriff: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Perioche.xml [seen 3.5.2018].

MONARCHS, RELIGION, SCENE

Abstract. The text examines the form of a stage presentation of the conversion of the Bulgarian monarch and his people and the preservation of the Christian religion in three plays of the German-speaking Jesuit school theaters, as well as the presentation of this plot in the engraving of German artists from the 18th century.

Keywords: stage presentation, baptizing, religion, play, monarchs, Jesuit

Nikolay Chernokozhev, Prof., DSc

“St. Kliment Ohridski” University of Sofia

15 Tzar Osvoboditel Blvd., Sofia 1504

E-mail: nikolay.chernokozhev@abv.bg

Недка Капралова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ЗА РОЛЯТА НА РЕЛИГИОЗНАТА КНИЖНИНА В ПРОЦЕСА НА УТВЪРЖДАВАНЕ НА БЪЛГАРСКАТА РЕЛИГИОЗНА И ЕТНИЧЕСКА ИДЕНТИЧНОСТ ПРЕЗ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XIX ВЕК

Резюме. Спомоществователството през Българското възраждане е част от стародавна, вековна традиция и е своеобразно продължение на дарителството от предходните исторически епохи. Книгите с религиозно съдържание представляват важен дял от излезлите през Възраждането книги. В периода 1806–1856 г. със спомоществование са отпечатани общо 77 книги и от тях 24 са религиозни (или 31 %). Религиозните книги „на прост български език“ си поставят и постигат целта да поддържат, отстояват и укрепват религиозната идентичност на българите.

Ключови думи: спомоществователство, Българско възраждане, религиозни книги, религиозна идентичност, национална идентичност

Спомоществователството през Българското възраждане е част от стародавна, вековна традиция и е своеобразно продължение на дарителството (ктиторството, меценатството) от предходните исторически епохи. През Възраждането обаче явлението е белязано от появата на нови елементи, извикани на живот от потребите на новото време, като на първо място трябва да се отбележи силният индивидуален акцент. И през Възраждането продължава дарителството за обществени институции, предимно църкви и училища, продължава и меценатството – голям брой книги излизат с „щедротото иждивение“ на заможни българи. Но в старопечатните книги се появяват списъци с имената на още десетки хиляди българи, в огромното си мнозинство принадлежащи към средното градско съсловие на занаятчиите, чието предплащане помага на авторите и преводачите да отпечатат своите трудове. Новото се проявява и в категорично индивидуалната полза от спомоществованието. Възрожденецът „дарителства“, като подпомага финансово издаването на книги, и едновременно с това притежава обекта на своето спомоществование. Така през Възраждането моделът на дарителството се трансформира от колективно-личностен в лич-

ностно-колективен. Процесът е сложен. Колективното и личностното се преплитат. Основният мотив за ползата за рода продължава да е водещ, но към него се прибавя и ползата за отделния човек – от една страна, в притежанието на скъпите по онова време книги, а от друга, в индивидуалното му духовно израстване като личност на Новото време.

Книгите с религиозно съдържание представляват важен дял от излезлите през Възраждането книги. През периода 1806–1856 г. излизат общо 358 книги, от тях 116 са религиозни (32,4%). Разпределението по десетилетия ясно показва, че до 1830 г. религиозните книги са преобладаващи. До 1830 г. са отпечатани всичко 16 книги и от тях само две са буквари. Картината се сменя през следващите три десетилетия, когато данните сочат решително увеличение на светските четива. През 30-те години излизат 20 книги със светско съдържание и 19 с религиозно, а спомоществователството е засвидетелствано за 8 от тях, като 7 са светски и 1 – религиозна. През 40-те години делът на светската книжнина вече превишава този на религиозната – от общо 145 отпечатани книги 37 са религиозни (30 са книгите, подкрепени със спомоществователство, и от тях 7 са религиозни). От 1851 до 1856 г. излизат 158 книги, от тях религиозни са 46 (спомоществователство получават 55 книги, от които 16 религиозни). През разглеждания период със спомоществование излизат общо 77 книги и от тях 24 са религиозни, което прави 31 %.

Тези данни ясно показват, че през първите три десетилетия на XIX век интересът на българите е насочен предимно към религиозната литература. Като се започне с известния „Неделник“ на Софроний Врачански, предлагащ на православните българи поучителни слова за всяка неделя от годината на прост български език, който всеки да може да разбере, и се продължи с книгите на Йоаким Кърчовски – „Чудеса на Пресвета Богородица“, „Различни поучителни наставления“, които са основните произведения, излезли от печат през 10-те години. През 20-те години излизат книгите на Анастас Кипиловски – „Свещенное цветообрание“, ч. I и II, и на Васил Ненович – „Свещенная история церковна“, като и трите са отпечатани в една и съща година – 1825 – и са подкрепени със спомоществованието на родолюбивите си читатели. Тук трябва да споменем и двете издания от 1828 г. на „Новия завет“ и „Часослов“ от Анастас Г. Полизов. Това е положението до 1833 г., когато се появява „Аритметика“ от Хр. Павлович и няколко учебника, издадени през 1835 г.

В тематично отношение религиозните книги се разделят условно на седем групи. Към първата група може да се причислят църковните истории (разкази от Стария и Новия завет), които са общо пет.

Първата е „Свещенная история церковна от ветхий и новий завет“, дело на Василий Ненович и отпечатана в 1825 г. Както е посочено още в заглавието, книгата е „сокращенно сочинена на словеноболгар-

скиет език със питания и ответи заради малките деца“. Четирима мъже предплащат за отпечатването на 1300 екземпляра от книгата.

В същата 1825 г. и Анастас Кипиловски публикува своя превод на църковна история, наречена „Священное цветообрание или сто и четири истории, избрани из ветхий и новий завет в полза на юношеството“ в две части. Автор на книгата е немецът Йохан Гибнер, а Кипиловски превежда от руския превод на Гибнер. За първата част са предплатени 149 екземпляра от 61 мъже в Букурещ и Брашов, като сред тях са Василий Н. Ненович, родом от Свищов, спомоществовател от Букурещ, и Добри абаджи Желескович от Сливен, спомоществовател от Брашов. За втората част са подписани 15 екземпляра в Кишинев и Котел от 8 мъже, сред които сръбският архимандрит Гавриил (в Кишинев), Атанас х. Берович и Тиню х. Драганович (в Котел).

В тази група се включва и „Библическа повест Ветхаго завета за юност“, преведена от сръбски от Константин Теодорович и Георги Владикин, 1847 г. (тук трябва да отбележим изведеното още в заглавието спомоществователство: „Иждивением же любородних и любоучительних града Свищова юношей напечатана“, но всъщност спомоществователите са от много повече места: Свищов, Търново, Плевен, Лом, Самоков и 3 града в Румъния: Александрия, Галац, Букурещ). Предварително са събрани пари за 392 екземпляра, предплатени от 238 мъже и 23 жени. В списъка присъстват имената на следните видни за времето си личности: от Свищов: Николай Д. Ценович, Константин Станчов, Александър Шишманов, Димитър Начович, Христати Павлович; от Търново: Петър Давидов, Николай П. Василиев, Стефан [Пенювич]; от Лом: Кръстю Пишурка; от Самоков: Димитрий х. Йоанов; от Букурещ: Христо Георгиев. В Свищов училище „Св. Преображение“ е предплатило за 30 екземпляра, а Харизанското училище за 10; в Александрия Общата градска епитропия е подписала 5 екземпляра.

„Священная история“ в две части, публикувана от Христо Михаил Златев в 1854 г. Спомоществователство е засвидетелствано в 25 селища, подписали са се 220 мъже за 1082 екземпляра. Списъкът съдържа имената на доста видни личности, сред които много учители: Рашко Блъсков, Ботю Петков, Никола Попвасилев, Петко Славейков.

Последен от тази група излиза преводът от гръцки на „Църковна история“, дело на Аверкий Петрович и Григорий Гог. Авторитетът на преводачите, интересното четиво, а несъмнено и активната дейност на настоятелите са основание за спомоществованието на 1211 мъже и 29 жени от 84 селища в България (17 града, много села, 1 кааза и 4 манастира), както и в Белград, предплатили за 1974 екземпляра. Това е една от книгите с най-масова подкрепа през първата половина на XIX в. Интерес представлява социалният състав на спомоществователите (приблизителен, тъй като невинаги занятието на лицето е посочено):

3 митрополити, 2 епископи, 2 духовници, 4 архимандрити, 13 игумени, 270 свещеници, 50 монаси, 6 монахини, 1 псалт, 1 клисар, 3 певци, 63 учители, 2 учителки, 200 ученици, 20 ученички, 1 писар, 1 книговеза-тел, 1 книгопродавец, 1 книгоиздател, 1 словослагател, 1 началник, 4 чорбаджии, 2 търговци, 1 доктор, 2 хеками, 1 градоначалник, 1 веки-лин, 1 мухтар, 1 кабзамал, 1 кехая, 10 абаджии, 12 терзии, 3 чохаджии, 1 джамджия, 17 бояджии, 3 кожухари, 2 халачи, 1 чифчия, 2 гайтан-джии, 2 кафтанджии, 2 папукчии, 1 серкеджия, 4 ханджии, 1 ковач, 1 хлебар, 3 куюмджии, 2 дюлгери, 2 кацари, 1 дюгенджия, 1 шивач, 14 бакали, 1 табак, 1 таширчия, 1 ръкоделец, 1 овчар, 2 налбанти, 1 бо-джак, 1 мутафчия, 1 механджия, 1 гюлджия, 1 самарджия, 10 кюркчии, 1 пандурин. В списъка четем имената на много видни за времето си (и не само) личности: от Плевен: епископ Доротей Врачански; от София: епископ Геден Софийски, Кирил Ватопедец, Мано Стоянов от Буку-рещ, х. Нешо Филипов от Пирот; от Ловеч: епископ Иларион Ловчански, Михаил (Маноил) Лазаров от София, Марин Софрониев Калугерски; от Видин: митрополит Паисий Видински; от Лом: Кръстю Пишурка; от Кюстендил: митрополит Авксентий Велески, Аверкий П. С. Рилец; от Пловдив: митрополит Хрисант, епископ Иларион, чорбаджи Димитри-ка от Мецово, Салчо Чомаков, Стоян Чомаков, Константин Моравенов, братя Гешови, Константин Геров, Христо Груев; от Карлово: Христо Т. Пулев, Никола Пулев, Ботьо Петков, Христо п. Василев; от Калофер: Ни-кола Касапски, Христо Брадинов, Недялко Бракалов; от Сопот: Калист Луков, Георги Икономов; от Панагюрище: Йордан Ненов от Елена, Нешо Бончев, Марин Дринов; от Пазарджик: Стефан х. Захариев; от Хасково: Захари Христовулов; от Казанлък: Стоенчо Груев; от Белград: Стефан п. Йов. Колюв от Заара, Пенчо Радов от Карлово, х. Найденов от Т. Пазарджик. Направени са много дарения: в Плевен: за училището (25); във Враца: за училището (25); в Оряхово: за учениците школки (5); в София: за училището (30); в Ловеч: за горнокрайското училище (10), за долнокрайското училище (20); в Троян: за училището (10); в Пирдоп: за училището (20); във Видин: за училището (2); в Лом: за училището (10); в Кюстендил: за училището (10); в Пловдив: чорбаджи Димитрика от Мецово за Марашкото и Каршиякалското училища (15), Салчо Чомаков за сиромашките деца (15), Стоянчо Чомаков за превъзходните ученици (10); в с. Мерицлери: за учениците (5); в Панагюрище: за общината (10).

Втората група включва поученията.

Тук, разбира се, в началото е „Неделник“ на Софроний Врачан-ски, издаден за втори път (в рамките на разглеждания период) в 1856 г. от Тодор Хрулев със заглавие „Евангелие поучително“.

Следва „Различни поучителни наставления“, отпечатана от Йоаким Кърчовски в 1819 г. със спомоществование в областта Македония (31 сели-

ща, от които 14 града, дело на 78 мъже и 5 жени, предплатили 2128 гроша).

В 1847 г. Захарий Княжески и брат му монах Натанаил издават „Зерцало или огледало християнское, което съдържава мисли спасителни и увещания душеполезни и весма нужни за всякаго християнина, който желае да познай своето християнско живеяни и евангелската истина“. Преводът е направен от „славянский“. Интересен факт е, че спомоществователите на тази книга са основно от Украйна и Русия; подписка в български селища има само във Велес и Скопие. Включват се предимно бесарабските българи. Навярно там са били настоятелите на двамата братя и там преводачите са били по-познати на бъдещите читатели. Това е първото участие на бесарабските българи в подписка за събиране на пари за отпечатване на книга. Спомоществованието е скромно: 134 мъже предплащат за 150 екземпляра.

В 1850 г. Онуфрий Попович Хилендарец превежда от руски и издава със свое иждивение и с финансовата помощ на 14 мъже от Цариград, Казанлък и Търново, подписали 340 екземпляра, „Духовний зрак“. Книгата е изпълнена с илюстрации, като се започне с портрет на преводача; всяко размишление започва с илюстрация, показваща доброто или злото, за което ще се размишлява, и завършва със стихотворение. Амбицията на автора била да предложи „всякия нестареещия истина“, написани на съзнателно архаизиран език, който според Онуфрий е общославянски, като целта му е изложена в Предисловието: „Тая настоящая книжка издається на един общий Славянский язык, не само за Болгарина. Но като да может всякий Болгарин, Сербин и Русин уразумяти в нея собственное своего сердца состояние“. Вероятно хилендарското общо православно битие на монаха Онуфрий го е подтикнало да напише книгата си в такава оптика.

В същата 1850 г. Георги Йошев превежда от сръбски книгата „Часови благоговейния“, която представлява напътствия към юношите, на които предстои сами да поемат по пътя на живота; подкрепена е със спомоществованието на 226 мъже от 11 града (9 в България и 2 в Сърбия), подписали 341 екземпляра. Но в списъка присъстват имената на много от видните личности на епохата: Захарий Круша, Захарий Зограф, Аверкий Петрович, Йоаким Груев, Найдено Геров, Александър Екзарх, х. Найдено Йоанович и др.

Още две книги допълват тази група: „Повест или поучение християнско“, преведена от Петър Давидов и отпечатана в 1855 г. (предплатени са 1411 екземпляра от 1025 мъже и 49 жени в 59 селища в България [23 града, 36 села, 10 манастира] и в Белград), и „Духовен зрак“, преведена от Марин Калугеров и отпечатана в 1856 г. (в 24 селища в България 392 мъже и 16 жени предплащат за 896 екземпляра).

Третата група съдържа жития и служби на светци.

Хронологически първа е „Служба на Харалампий Магнисийский“ (1843), преведена от Райно Попович и Евтимий йеромонах Хилендарец, а поправена от Неофит Рилски (предплатени са 640 екземпляра от 363 мъже и 8 жени в 32 града, 32 села и 9 манастира в България). Следват: „Жертва Авраамова“, отпечатана на турски в 1845; „Житие на свети Григорий“, съставено от Аверкий поп Стоянов, допълнено с „някои чудни сказания заради Антихриста“ (предплатени са 1281 екземпляра от 1170 мъже и 23 жени в 34 града, 47 села, 9 манастира в България); „Книга нарицаемая Митарства“, 3-то издание, дело на Петър Неделев от Копривщица, 1853 (спомоществование само в Цариград, където 126 мъже и 3 жени предплащат за 451 екземпляра). В тази група се включва и „Кратко описание на светата и преславна гора Атонска“, съчинено от Антоний Хилендарец, родом търновец, и отпечатано в 1853 г. Книгата разказва историята на Атон в жития и легенди. Подписани са 453 екземпляра от 137 мъже и 1 жена в Цариград, Търново, Свищов, Етрополе, Копривщица, Стрелча, Аджар, Хилендарския и Зографския манастир; сред спомоществователите са видни личности като епископ Стефан Ковачович, Иларион Макариополски, Анастас Гранитски, Георги Раковски, Антон и Драган Цанкови и др.

Като особена, четвърта група се открояват изданията на „Чудеса на Пресвета Богородица“. В разглеждания период има две издания на тази книга. Първото е вече споменатото от 1817 г. на Йоаким Кърчовски, а второто е от 1851 г., дело на Николай Карастоянов (3-то поред издание), за което са подписани 167 екземпляра от 158 мъже и 2 жени в 3 града: Самоков, Враца, Лом и 7 села. Навярно водени от уважение и от желание да подкрепят родолюбивото дело, в Самоков се включва целият градски елит: Сотираки Д. Чичанов, Христо Йоаннович, Захарий Х. Зограф, Димитрий Х. Зограф, Захарий х. Гюрович, Костандин Д. Чичанов, Николай Д. Чичанов, Димитрий х. Йоанович Смрикар и син его Михалаки, Христо хаджи Йоанович Смрикар и син его Николаки, Георгий х. Йоанович Смрикар, Иванчо антикар, Димитрий Анастасиевич, антикар, Захарий Петревич, Христо Йовевич, Захарий Младенович, Илия Дойчинов, Стоян Йоанович, Христо Михайлович, Георгий хаджи Димитриевиц, Зафираки Димитриевиц. Освен самоковските нотабили книгата получава предварителната подкрепа на Каллист Луков в Сопот, както и на Атанасий Чолаков и Марин Дринов в Панагюрище.

В петата група са включени пет богослужебни издания.

„Осмогласник“, отпечатан в 1843 г., анонимен, за който са подписани 1046 екземпляра от 294 мъже, сред които: патриарх Герман, 11 митрополити, 2 епископи, 70 свещеници и т. н. в Цариград и още 23 градове и села, предимно в Западна България. Съставът на селищата дава основание да се предположи, че авторът е от Западна България,

вероятно от Македония и същевременно е с доста силни позиции в Цариград; много църкви са спомоществователи, както и много села, очевидно за църквите си.

„Кратка ирмология“ от Николай Триандафилов, 1849 (само Бучуреш, подписани 32 екземпляра от 29 мъже).

„Типик церковний“, преведен от гръцки от Неофит Рилски и отпечатан в 1853 г. За тази книга са предплатени 649 екземпляра от 31 мъже, но сред тях има 27 владици, като вероятно това са всички български владици на всички български епархии.

„Кратко и ясно описание за сватби“, 1854, преведено от гръцки от поп Димитър Драганов (2 спом. от с. Самоводен).

От същата 1854 г. е и последната книга в тази група – „Църковно песнопение“, съчинено от Драган Василев Манчев. За книгата са предплатени 251 екземпляра от 75 мъже в 6 селища: Батак, Пазарджик, Пещера, Брацигово, Радилово, Паталеница. Направени са дарения за селското училище в Батак, за църквата „Св. Константин и Елена“ и за църквата „Св. Петка“ в Пазарджик, за църквата „Св. Теодор“ в с. Радилово.

В шестата група има само една книга – „Служение еврейско и все злоторение нивно“, превел Натанаил Зографски, отпечатана в типографията на Теодосий Синаитски в Солун. Спомоществователите са само от областта Македония: 290 мъже от 16 селища, предплатили за 302 екземпляра.

В седмата група също е включена само една книга – „Православное учение“, преведена от руски от Иларион Стоянов (по-сетнешния Иларион Макариополски) и отпечатана в 1844 г. Спомоществователството за тази книга обхваща почти цялата българска етническа територия. Подписани са 2177 екземпляра от 1129 мъже и 5 жени в 30 града, 9 села, 7 манастира. Има спомоществователи българи и от Париж, Пиза, Атина, Смирна, Галац, Браила, както и много видни личности, сред които патриарх Герман, 12 митрополити, Стефан Богориди и много други. Това е една от най-масово подкрепените книги през Възраждането, книга, която, наред с други, поставя основите на нормативността на новото време, в което възрожденският българин се стреми да достигне цивилизования европеец, запазвайки собствените си религиозни, културни и етнически устои.

Религиозните книги „на прост български език“ си поставят и постигат три цели: да поддържат, отстояват и укрепват религиозната идентичност на българите като 1. християни, 2. православни и 3. българи. Ерик Хобсбъм основателно отбелязва: „Няма причина да отричаме протонационалните чувства на сърбите в периода до XIX век, не защото са били православни на фона на съседите си католици и мюсюлмани – това не би ги отличило от българите, – а защото споменът за старото кралство, победено от турците, се е запазил в песните

и легендите им и, което е може би по-важно за нас, във всекидневните богослужения на сръбската църква, която е канонизирала повечето от своите крале“¹. Струва ми се, че ако Е. Хобсбом си бе поставил за задача да изследва българите, изводът до голяма степен щеше да е същият.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ХОБСБОМ, Е. *Нации и национализъм от 1780 до днес*. София: Обсидиан, 1997.

REFERENCES

HOBSBOM, E. *Nacii i nacionalism ot 1780 do dnes*. [Nations and Nationalism form 1780 till Nowadays.] Sofia: Obsidian, 1997.

THE ROLE OF RELIGIOUS LITERATURE IN ESTABLISHING BULGARIAN RELIGIOUS AND ETHNIC IDENTITY IN THE FIRST HALF OF XIXth CENTURY

Abstract. The sponsorship during the Bulgarian Revival is part of an ancient, centuries-old tradition and is a kind of continuation of the donation from previous historical epochs. Religious books are an important part of the books published during the Renaissance. In the period 1806–1856, a total of 77 books were published with assistance, and 24 of them were religious (or 31%). Religious books “in simple Bulgarian language” set and achieve the goal of maintaining, upholding and strengthening the religious identity of Bulgarians.

Keywords: sponsorship, Bulgarian Revival period, religious books, religious identity, national identity

Nedka Kapralova, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

Email: nedkakapralova@gmail.com

¹ ХОБСБОМ, Е. *Нации и национализъм от 1780 до днес*. София: Обсидиан, 1997, с. 76.

Сава Сивриев, проф. д. н.

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

ЗА РАЗКАЗВАНЕТО В „ПОВЕСТ РАДИ СТРАШНАГО И ВТОРАГО ПРИШЕСТВИЯ ХРИСТОВА“ (БУДИН, 1814) ОТ ЙОАКИМ КЪРЧОВСКИ

Резюме. В края на XVIII и началото на XIX век за българската общност в Османската империя християнските ценности са в криза. Чрез две проповеди, отпечатани в книгата му, Йоаким Кърчовски реагира на кризата. С тях той поставя началото на ново богословие. Ще го наречем условно „делнично богословие“. Високите образци на християнството, светите отци и учители на Църквата в това време са трудни за разбиране от делничния човек. Това кара Йоаким Кърчовски да ориентира богословието си към ранното християнство – по-просто и по-разбираемо за делничния човек. В неговото време мисленето за телесното доминира над мисленето за духовното. Тази ментална нагласа води общността към нравствен разпад.

Ключови думи: проповед, богословие, ценности, криза, телесно, духовно, Йоаким Кърчовски, теоцентризъм, антропоцентризъм

„Повест ради страшнаго и втораго пришествия Христова“ (1814) след „Молитвений крин“ (1806) е втората отпечатана в Буда българска книга. „Повест“ е с църковнославянското значение на думата – увещание, убеждение. Заглавието на книгата обяснява още, че тя е „собранная от различных святых писаниях и преведенна на простейший язык Болгарский, ползования ради простейших человеков и некнижных“.

Писането на прост български език, знаем, е вече установена практика в българската книжовност от това време. Книгата, според заглавието ѝ, е предназначена за най-простите и некнижни човеци. В тази среда следва да е нейната рецепция, за тази среда е и написана. С „Неделника“ (1806) на св. Софроний Епископ Врачански, освен писането на прост народен език, като норма се налага и едно *ново богословие*. Ще го наречем *богословие на делника*. В библиотеката на Рилския манастир, в сборник на Йосиф Брадати от средата на XVIII век¹ се чете „високото“

¹ Рк-4/10 – Дамаскин, XVI век, 313 с. В описа вероятно е допусната грешка. Йосиф Брадати е роден около 1695 г. и кончината му е около 1757 г.

Вж.: *РЕЧНИК на българската литература*. Т. 2. София: БАН, 1977, с. 144 – бел. моя, С. С.

богословие на св. Йоан Златоуст. За простейшия и некнижен човек, който се труди като земеделец, занаятчия или търговец, който няма и времето, и знанието на монаха, това високо богословие може да е не само неразбираемо, но и досадно и да не върши никаква работа в общението между Църквата и простейшия и некнижен човек. Богословието на делника обаче предлага прости, съобразени с ежедневието, решения.

В Буда, във Виена и в други от градовете в Австрийската, а след 1867 г. Австро-Унгарската, империя се печатат по-малко от половината от описаните от Маньо Стоянов български книги. Би могло да се говори за „изнесено“ извън границите на Османската империя, в съседната Австрийска империя, за което няма културен разказ, Българско възраждане. Така, както то е „изнесено“ в XIX век в Княжество Влахия, за което премного знаем. Издаването на български книги в Австрийската империя се спомоществува от търговци българи, установили се там още след XVII–XVIII век². Българското възраждане в Австрийската империя, за което свидетелстват книгите, издадени там, не предлага героика, преминаване с чети през „тиха бяла Дунава“, кисело вино, преживяване на възвишени хайдушки интенционални светове в кръчмата на Странджата и пр. деяния, а едно тихо културно строителство, при условие че си плащаш сметките за печат.

В това време историята притиска Европа. След века на Просвещението следва Френската революция (1789–1799), Наполеоновите войни (1799–1815), Битката на народите (1813), Виенският конгрес (1814–1815), Ватерло (1815). На Югоизток – кризата и началото на разпада на Османската империя, деструкцията на обществения ред, на нравствените правила. В това време св. Никодим Светогорец съставя в Света Гора известния сборник „Θιλοκαλία“, в превод – „Добротолубие“, прекрасна книга, но и в нея образците са високи. Те представят и споделят монашески опит. А тези люде, на които е проповядвал Исус Христос – и апостоли, и народ, са били прости и безкнижни човеци. Неуки и некнижни са били и българите в края на XVIII – началото на XIX век. С оглед на тази ментална ситуация в общността е трябвало да се търси и решение за прагматиката на богословския текст.

В „Повест ради страшнаго и втораго пришествия Христова“ има две слова: „Слово заради страшен суд Божий и второе пришествие Христово“ и „Слово второе святаго пророка Даниила“. Нас ще ни интересува първото слово – „Слово заради страшен суд Божий и второе пришествие Христово“.

В него Йоаким Кърчовски разделя времето на **преди** и **сега**. С тази

² Подробно вж.: ПАНОВА, С. *Българските търговци през XVII век*. София: Наука и изкуство, 1980; БУР, М. *Балканите и унгарският пазар през XVIII век*. София: Наука и изкуство, 1977.

подялба обикновено се мисли в гранични ментални ситуации. Такова е времето в края на XVIII и началото на XIX век, което Йоаким Кърчовски преценява от гледната точка на християнската етика и антропология. В плана на типологията гранична е и ситуацията в края на XIX – началото на XX век – в края на Възраждането и началото на конституирането на модерността. Така в 80-те години на XIX век Иван Вазов също разделя времето на **преди** и **сега**. На възвишеното и идеално преди, каквото е било времето на Възраждането, и на прагматичното и обсебено от материални страсти и социален успех време след Възраждането. По същия начин разделя, но натрупания вече литературен фонд, и Пенчо Славейков – в известната си статия „Българската поезия“, 1906 г.

Светът изглежда по един начин, когато се чете духовно от Йоаким Кърчовски, по друг – чрез идеализма на Възраждането и прагматизма на модерността, които са избори за обществено поведение – от Иван Вазов и по трети – чрез категориите на културата от Пенчо Славейков. Прочитът е в зависимост от това каква е менталната доминанта на времето и кое доминира в представите на говорещия и четящия (слушаш). Йоаким Кърчовски и Иван Вазов мислят в една парадигма. Теоцентрична изцяло за Йоаким Кърчовски. С отклонения към антропоцентризъм, но без промяна на фундамента за Иван Вазов. За тях не би имало бъдеще, ако сегашността не се ориентира към и не повтори онова, което е било *преди*. *Преди* е време на ценности, на живот; сега – на разпад, на смърт. Чрез категориите на антропоцентричната вече култура Пенчо Славейков мисли по обратен начин, т. е. в друга парадигма – преди е част от онова, което не е дало кой знае какви културни плодове, поради това е обречено на забравя, а сега, сегашното културно строителство, е онова, което съзижда, и сегашността дава благото на бъдещето.

За Йоаким Кърчовски краят и заедно с това новото начало е Страшният съд. Сегашността и бъдещето на простейшия и некнижен човек, ако той не изправи пътя си според църковното учение, е сегашна и бъдеща смърт. Това и се знае, и се повтаря в българската среда до Йоаким Кърчовски почти хиляда години. В края на XVIII и началото на XIX век няма чуваемост за тази сегашна и в бъдеще, ако няма покаяние, първа, и възможно – втора смърт на душата. Причината за „оглушаването“ в това време изглежда да е замяната на теоцентричното с антропоцентрично мислене и представи. Това е общ процес за Европа, който в югоизточната ѝ част има своята специфика. Образец за Йоаким Кърчовски не са поученията на отците на Църквата, както това е у Йосиф Брадати, а животът и делникът на първите християни.

За него това е образцовото *преди*.

Във времето на *преди* в живота на простейшия и некнижен човек е доминирало духовното, сега – телесното.

Как изглежда в първото слово картината на сега?

Текстът на Йоаким Кърчовски започва с думи, които авторът приписва на „Светии Божии“: „вол и маска (маска / мъска са мулето и катърът – бел. моя, С. С.) познават своите стопани, а мои люди не ме познават мене Бога“, „а сега човеци от грешно живеене не познават ни Бога, ни закон Божий, ами ходат и живеат како безумни добици“³. Техниката на това говорене (Бог сам говори, а не друг някой предава думите Му – бел. моя, С. С.) имитира автентичност на казаното. Непознаването на Бога е мисъл, която се чете от Първа книга Мойсеева – Битие, до Откровението на св. Иоан Богослов, в което е и показано какво ще е възмездие за това непознаване. Тук впечатлява редът на низовото – вол, мъска, добици. То, освен че е цитиране на стихове из Псалом 31, е и част от делника. Човекът е по-ниско от тях. И не само това. Той пребивава в ежедневно безумие – „ходат и живеат како безумни добици“.

Този ред на низовото продължава с това, че събирането на човешките е за ядене и пиене. Това те правят като помен за душите на покойниците си, и не само това, те не се молят, а „пеат, и свират и играт“⁴, „милуют, пари и стока“⁵. За Йоаким Кърчовски „от сите грехови поголем грех“ е пиянството⁶. Че българите в това време са посинели и потемнели от пиене, твърди и св. Софроний Епископ Врачански, а и той сам излиза от стреса, като след поредното преживяване близко до смъртта, този път чрез обесване, за да се успокои, хвърля набързо в кръчмата няколко люти ракии.

Подобно на разказаното в Притчата за сеяча (Мат. 13: 3–9; Марк. 4: 3–9; Лук. 8: 4–18), малко от тези поучения на Йоаким Кърчовски попадат на добра почва.

Възраждането развива субкултура, низова култура, с доминиране на телесното, за да я отличим от високата култура на времето. Тази низова култура създава свое поле във времето и книжовен фонд, който я представя. Така Петко Славейков поетизира, макар и сатирично, пиенето на вино в „Пиянска молитва“. И съвсем не сатирично издава два пъти готварската си книга, в която четем възрожденската култура на храната, а и начините за правене на вина. За винопиенето в това време свидетелстват също и такива издания като: **Княжеский**, З. Коренъ

³ Йоаким Кърчовски цитира Псалом 31: 9. За улеснение ще посочим и контекста: 31: 8. „Ще те вразумя – казва Бог; – ще ти насоча пътя, по който да вървиш; ще те ръководя, Моето око е над тебе“. 9. „Не бивайте като кон, като неразумна мъска, чиито челюсти трябва да се обуздават с юзда и оглавник, за да ти се покоряват“. 10. „Много са скърбите за нечестивеца, а който се уповава на Господа, него милост окръжава“. Вж.: КЪРЧОВСКИ, Й. *Повест ради страшнаго и втораго пришествия Христова*. Будин, 1814, с. 5.

⁴ Пак там, с. 11.

⁵ Пак там, с. 11.

⁶ Пак там, с. 12.

на пианството и каква полза принося на ония, що пият много, Смирна, 1842 (превод); **Матенчев**, Н. Повредити от пиение вино и ракия, Виена, 1867; **Петков**, Е. Вреда от пиянството, Русе, 1873 (превод); **Иванов**, П. Ракийска чума, Цариград, 1873 (превод). Заедно с това излиза: **Драганов** (Начович), Г. Ръководство за правяние на вино, Виена, 1873. Без да говорим за пряка връзка, пияниците в нартекса на църквата „Рождество Богородично“ в Рилския манастир са зографисани подобно на изобращението им в текста на Йоаким Кърчовски: „сите пианици се връзани; и зауздени со узди диаволски, и ги води диавол у вечна мука“⁷.

В този ред на низовото в словото си Йоаким Кърчовски сочи ходенето по врачки, баенето, магии като вредно за човека⁸. В старозаветно време едно от първите дела на цар Саул е да избие всички врачки, баячки, магьосници, гадатели, въпреки че, за да разбере каква ще е кончината му, чрез една, останала от тях, той вика духа на пророк Самуил (1 Цар. 28). Колко авторитетни са били тия практики в началото на XIX век показва това, че и св. Софроний Епископ Врачански е отстранен три години от служение, след като поради „теснота сердечная“ е ходил при баячки. **Икономов**, Г. Огледало на гръко-арнаутските магесници, Цариград, 1855, е книга, потвърждаваща състоянието на обществената менталност. Полето на това мислене се уголемява с издаваните многократно календари на Казамий, в които има предсказания за годината, за всеки ден, за падането на Турция. Особено много – с предсказанията на Мартин Задека⁹, до всеизвестното, че „Турция ќе падне“.

Вярата в сънищата, която Йоаким Кърчовски осъжда, е също част от строящата се нова субкултура. Тези, които на сънища „веруят; тешко и горко ним“¹⁰. Въпреки неговото предупреждение, през 1844 г. (заедно с „Царственика“ на Христати Павлович) излизат: **Сапунов**, П. Най-нов сно-

⁷ Пак там, с.12.

⁸ Това – също, и не само това, е изобразено в нартекса на църквата „Рождество Богородично“ в Рилския манастир. Предишната църква със стенописи до XVIII век е разрушена и на нейно място е изградена сегашната – с изображения на цялото „богословие на делника“ от първата половина на XIX век. Малко преди Йоаким Кърчовски св. Никодим Светогорец пише против магиите и суеверията; явно подмяната на вярата с нейни подобия през XVIII век е общобалкански факт.

⁹ За него по-подробно вж.: ТЕМЕЛСКИ, Х. Пророчествата на Мартин Задек или кога ќе падне Турция. – *Литературен вестник* (Приложение на в. „Демокрация“), бр. 4 от 7–14 февруари 1992, с. 7; Отново за авторството на пророческата буквеница „Турция ќе падне“. – *Духовна култура*, 1993, кн. 6, с. 19–32; МУТАФЧИЕВА, В. „Предсказанията“ за края на Османската империя (Към въпроса за руско-балканските културни връзки през XIX в.). – *Studia Balkanika*, 1974, кн. 8, с. 116.

¹⁰ КЪРЧОВСКИ, Й. *Повест ради страшнаго...*, с. 14.

толковател, Букурещ, 1844¹¹, и **Снотолковател** българский, Букурещ, 1844, чийто автор не е посочен в описа на Маньо Стоянов (1957–1959); Иоанович, Н. Снотолковател, Белград, 1851; Съновник, 1859, без указан автор и място на издаването и пр. от този клас книги¹². В „Тая нощ сънувах...“ и пр. сънища в прозата си Христо Ботев използва натрупаната памет в менталните представи и субкултура, за да пародира обществената ситуация.

В реда на низовото е и *белилото*, в по-широк план – следването на модите. Така Райко Жинзифов през 1862 г., на път за Русия, минава през Шумен – и в неговата сатира „Европеизъм в Шумен“ (1862) четем за шуменските девойки, че „с масла и помади /с о-де-колон мият бело лице“¹³. За Йоаким Кърчовски „и тие, кои се мажале со белило, тие тамо ке да ги помажат со кибрит, за що они носиле лице дяволско“¹⁴.

И още нещо в добавка към низовата картина на **сега**. Това непрекъснато веселие, ядене, пиене се съпътства от пеене: „а сега пеат песни на дявола“¹⁵. Първите християни „не пеали песни дяволски, а биле чисти како ангели“¹⁶, „а сега тие, кои не се молят Богу: ами пеат, и свират и играт, ох тешко, и горко на нихни души: тие се робье на дявола“¹⁷. В словото на Йоаким Кърчовски съдържанието на песните не е посочено. Най-вероятно е те да са част от фолклора на онова време. Градската култура все още не е натрупала достатъчен фонд. И ако в мисленето е доминирало телесното, тези песни следва да са изразявали телесно веселие. С това пеене „публиката“ вече се подготвя за текстове като „Гиздаво момиче“, „Борба за цалувка“ на Петко Славейков или за късни свидетелства за телесното веселие у Захари Стоянов например. Така господарката на Чардафон Велики във Влашко го карала да я гъделичка в следобедните часове по табаните. Според Пенчо Славейков

¹¹ П. Сапунов превежда и издава Новий Завет, Букурещ, 1828. Преводът, в голям тираж за онова време, първи на новобългарски език, е оценен за неудачен. Превеждането и издаването на Новия Завет (1828), а после и на тълкувател на сънища (1844) сочи, че П. Сапунов, в плана на културата, започва да не различава и да смесва сакралното (Божието Слово) и профанното (тълкуването на сънища). Това е знак за конституирането на нови, секуларативни правила за културата в първата половина на XIX век.

¹² Подробно вж. СТОЯНОВ, М. *Българска възрожденска книжнина: аналитичен репертоар на българските книги и периодични издания (1806–1878)*. Т. 1–2. София: Наука и изкуство, 1957–1959.

¹³ ЖИНЗИФОВ, Р. *Европеизъм в Шумен. – Братски труд*, 1862, кн. 4, с. 47–50.

¹⁴ КЪРЧОВСКИ, Й. *Повест ради страшнаго...*, с. 19.

¹⁵ Пак там, с. 10.

¹⁶ Пак там, с. 10.

¹⁷ Пак там, с. 11.

за любовната народна песен е характерен свенливият реализъм, но събраното от Марко Цепенков (1998, 2004) показва, че реализмът е могъл да бъде и от по-друго естество.

Това е част от картината на **сега** с доминиране на телесно. За Йоаким Кърчовски „човеци должни да не слушат снаги: за що пръв душман на душа снагата е“¹⁸.

Християнството не се противопоставя на телесното – Иисус Христос благославя брака в Кана Галилейска, храната, виното (Йоан 2: 1–11) – а на акцентирането единствено върху телесното и преходното и на доминирането на телесното над духовното.

Каква е картината на преди. За Йоаким Кърчовски образец за *преди* са първите християни. То е християнство на делника. Не е минал светоотческият период, не са изготвени правилата на Църква и вяра, т. е. след юдео-християнството, в тези първи векове липсва натрупаното след тях до края на XVIII и началото на XIX век. Изходът от печалното сега към възможното добро нравствено и съобразено с правилата на Църква и Православие бъдеще е чрез повтаряне на миналото, чрез онова, което е било *преди*.

Какво са правили първите християни според Йоаким Кърчовски – те са се молили на Бога ден и нощ, нищо грешно не са правили, не са пели дяволски песни. Били чисти като ангели. Те плакали и пели Божии песни на Бога. Но даже и със своя чист живот едва са „побегнали от мрежи и руки дяволски“¹⁹.

Словото е със силна риторична цел да бъде чуто. Внушенията се постигат чрез непрякото цитиране на Старозаветни и Новозаветни книги, чрез възможни бъдещи диалози в духовното пространство, чрез припомнянето на Страшния съд и след него – на вечната участ на човека, да е или с Бога, или без Него, чрез емоционалността на написанията словото, който преживява като свое онова, което е въвн от него, което е сега, което е било преди и което ще бъде.

Дълбокият вътрешен стремеж на Йоаким Кърчовски е да се изправи мисловността и пътят на съвременниците му; за него добре би било – на всички, но реално изправянето на мислене и път, както се знае, се случва само с тези, които имат уши да чуят, които ще се обърнат към покаяние, ще стъпят в Божия път. И след Христа не тръгва цялото човечество, а само част от него, а и малко от тази част, тръгнали след Него, наистина са Негови следовници.

В словото на Йоаким Кърчовски това *преди* няма как да се случи *сега*. Пътят към бъдещето чрез миналото – в случая ранното християнство, е правилен, но като обществена прагматика се оказва нравстве-

¹⁸ Пак там, с. 21.

¹⁹ Пак там, с. 10.

на утопия. Онези, за които е предназначено словото, се себеосъзнават и като християни, и като вярващи, но както Йоаким Кърчовски напомня – и бесовете вярват и треперят, и само с вяра, цитирайки посланието на св. ап. Иаков²⁰, спасение не се постига, а и с дела. Разделението между вяра и дела ще става все по-неудържимо в бъдещето и словото *християнин* ще става знак повече за национална идентичност. В общественото мислене се получава нещо, описано от св. ев. и ап. Иоан²¹.

Словото на Йоаким Кърчовски е част от текстовете от онова време, които започват да проектират бъдещето. В края на XVIII – началото на XIX век в менталното поле на българската общност се разпада теоцентричността и антропоцентричността се налага като норма първо в плана на бита („а тие що имат ум залепен на земя, и имат ум на овой век, и милуют пари и стока, они се чужди и душмани Богу; а тие, кои немаат ум на стока, и на пари, и се що имат, да им естъ како чуждо; тие ходат и живеат у тесна врата“) ²², а после в плана на високата култура.

В словото си Йоаким Кърчовски успява да улови и да се противопостави на явления в българската менталност, които по-късно се развиват в субкултура на делника.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БУР, М. *Балканите и унгарският пазар през XVIII век*. София: Наука и изкуство, 1977.

ЖИНЗИФОВ, Р. *Европеизъм в Шумен*. – *Братски труд*, 1862, № 4, с. 47–50.

КЪРЧОВСКИ, И. *Повест ради страшнаго и втораго пришествия Христова*. Будин, 1814.

МУТАФЧИЕВА, В. „Предсказанията“ за края на Османската империя (Към въпроса за руско-балканските културни връзки през XIX в.). – *Studia Balkanika*, 1974, № 8, с. 116.

ПАНОВА, С. *Българските търговци през XVII век*. София: Наука и изкуство, 1980.

РЕЧНИК на българската литература. Т. 2. София: БАН, 1977.

СТОЯНОВ, М. *Българска възрожденска книжнина: аналитичен репертоар на българските книги и периодични издания (1806–1878)*. Т. 1–2. София: Наука и изкуство, 1957–1959.

ТЕМЕЛСКИ, Х. Отново за авторството на пророческата буквеница „Турция ке падне“. – *Духовна култура*, 1993, № 6, с. 19–32.

ТЕМЕЛСКИ, Х. Пророчествата на Мартин Задек или кога ке падне Тур-

²⁰ „Защото както тялото без дух е мъртво, така и вярата без дела е мъртва“ (Иак. 2:26).

²¹ „Зная твоите дела; носиш име, че си жив, а си мъртъв“ (Откр. 3:1).

²² КЪРЧОВСКИ, Й. *Повест ради страшнаго...*, с. 11–12.

ция. – *Литературен вестник* (Приложение на в. „Демокрация“), № 4 от 7–14 февруари 1992, с. 7.

ЦЕПЕНКОВ, М. *Фолклорен еротикон*. Т. 4. *Най гнѣсни думи от Прилепско*. Т. 7. *Гнѣсни и смешни приказки от Прилепско*. София: Род, 1998.

ЦЕПЕНКОВ, М. *Фолклорно наследство в шест тома*. Т. 3. *Приказки за животни. Смешни и еротични приказки*. София: Род, 2004.

Архивни източници

НА РИЛСКИЯ МАНАСТИР. Рк-4/10 – Дамаскин, 313 с.

REFERENCES

BUR, M. *Balkanite I ungarskiat Pazar prez XVIII v.* [*Balkans and Hungarian Market in XVIII c.*] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1977.

ZHINZIFOV, R. *Evropeism v Shumen*. [*Eurpeism in Shumen*.] In: *Bratski trud*, 1862, № 4, pp. 47–50.

KARCHOVSKI, Y. *Povest radi strachnago i vtorago prishestvia Hristova*. [*A Story for the Terrible and Second Coming of Christ*.] Budin, 1814.

MUTAFCHIEVA, V. “Predskazaniata” za kraya na Osmanskata imperia (Kam vaprosa za rusko-balgarskite kulturni vrazki prez XIX v.). [*“The Predictions” about the End of the Osman Empire (To the Issue of Russian – Bulgarian Cultural Relations in XIX c.)*] In: *Studia Balkanika*, 1974, № 8, p. 116.

PANOVA, S. *Balgarskite targovci prez XVII v.* [*Bulgarian Merchants in XVII c.*] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1980.

RECHNIK na bulgarskata literatura. Т. 2. [*Dictionary of Bulgarian Literature*. Vol 2.] Sofia: Bulgarian Academy of Sciences [publ.], 1977.

STOYANOV, M. *Balgarska vazrojdenska knijnina: analitichen repertoar na balgarskite knigi i periodichni izdania (1806–1878)*. Т. 1–2. [*Bulgarian Revival Books: Analytical Repertoire of Bulgarian Books and Periodicals (1806–1878)*. Part 1–2.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1957–1959.

TEMELSKI, H. *Otnovo za avtorstvoto na prorocheskata bukvenica “Turcia ke padne”*. [*On the Authorship of Prophetical Words “Tukia Shall Fall” Again*.] In: *Duhovna kultura*, 1993, № 6, pp. 19–32.

TEMELSKI, H. *Prorochestvata na Martin Zedeka ili koga ke padne Turcia*. [*Martin Zedeka’s Prophecies or When Will Turkey Fall*.] In: *Literaturen vestnik* (Application of Democracia Newspaper), № 4, 7–14 Feb. 1992, p. 7.

TSEPENKOV, M. *Folklore erotikon*. Т. 4. *Naj-gnusni dumi ot Prilepsko*. Т. 7. *Gnusni i smeshni prikazki ot Prilepsko*. [*Folklore Eroticon*. Part 4. *Most Disgusting Words from Prilepsko*. Part 7. *Disgusting and Funny Tales from Prilepsko*.] Sofia: Rod [publ.], 1998.

CEPENKOV, M. *Folklorno nasledstvo v shest тома*. Т.3. *Prikazki zaivotni. Smeshni i erotichni prikazki*. [*Folklore Works in Six Volumes*. Part 3. *Tales About Animals. Funny and Erotic Tales*.] Sofia: Rod [publ.], 2004.

ABOUT THE STORY IN “A STORY FOR THE TERRIBLE AND SECOND COMING OF CHRIST” (BUDIN, 1814) BY YOAKIM KARCHOVSKI

Abstract. At the end of the 18th and the beginning of the 19th century, Christian values for the Bulgarian community in the Ottoman Empire were in crisis. Joakim Karchowski responded to the crisis with two sermons published in his book. With them he set the beginning of a new theology. We will call it conditionally “weekday theology”. The high examples of Christianity, the holy fathers and teachers of the Church at that time were difficult for the ordinary man to understand. This led Joakim Karchowski to orient his theology towards early Christianity – simpler and more understandable. In his time, thinking about the physical dominated over thinking about the spiritual. This mental attitude leads community to moral decay.

Keywords: sermon, theology, values, crisis, physical, spiritual, Joakim Karchowski, theocentrism, anthropocentrism

Sava Sivriev, Prof., DSc.

Bishop Konstantin Preslavski University of Shumen

115 Universitetska Str., Shumen 9700

E-mail: sivriev@abv.bg

ПЪРВОНАЧАЛНИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РЪКОПИСНИТЕ ИСТОРИИ НА НАЙДЕН ГЕРОВ

Резюме. В настоящата статия изследователският интерес е насочен към масивното ръкописно наследство на Найден Геров (Фонд 22 от Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ – Български исторически архив). Направен е кратък исторически обзор на досегашните научни занимания с една малка част от 2000 архивни единици от личния фонд на възрожденския общественик, писател, езиковед, фолклорист и преподавател Найден Геров. Във фокуса на изследването са представени две непроучени до този момент учебни ръкописни Истории – българска и всеобща (Ф. 22, оп. I, а. е. 603 и а. е. 604). Систематизирани са наличните факти около двете Истории и са направени отделни хипотези относно годината на написване, наличието на повече от един автор, мястото и функцията в контекста на останалите публикувани истории.

Ключови думи: Найден Геров, ръкописно наследство, непроучените учебни исторически пособия, „Българска история“, „Всеобща история“, идеологически модели на присвояване, чужд исторически наратив

Запазените ръкописи в личния фонд на Найден Геров (Фонд 22 от Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ – Български исторически архив) наброяват около 2000 архивни единици или около 15 000 документа, като само една част (предимно писма и някои художествени текстове) са издадени. Предвид това към момента голяма част от ръкописното наследство (учебници, исторически, художествени, публицистични, от личен характер документи, записки, писма, рапорти, фолклорни материали) на Найден Геров и до днес остава неизвестна както сред специалистите по българска литература, така и за българското общество. Същевременно ръкописното наследство на Найден Геров допълва и разгръща представата за социокултурния и литературноисторическия характер на Българското възрождане. Проучването на някои от ръкописите от Фонд 22 ще даде реална възможност да се открият и откроят пред българската общественост нови и неизвестни факти в света на писателя, езиковеда, учителя и политика Н. Геров.

Разглеждането на ръкописните исторически съчинения на Найден Геров внася още един поглед към крупното дело на изтъкнатия възрожденски книжовник. Настоящото изследване накратко ще даде сведение за два архива от опис I от фонда (който съдържа над 860 архивни единици) на създателя на внушителния петтомен „Речник на българският език с тълкувание речити на български и на руски“. Като една част от тези ръкописи дават основание на изследователите да поставят фигурата на възрожденския просветител сред първосъздателите на различни жанрови форми.

В този смисъл заниманията на Илия Тодоров с Фонд 22 разкриват първата историческата драма (арх. ед. 590) и неизвестната поема „Стоян войник“ на Найден Геров¹, и двете създадени през 40-те години на XIX век. Същевременно ръкописното фолклорно наследство на прецизния събирач на народни песни, пословици, гатанки, фразеологизми е добре проучено от Антон Стоилов и Цвета Унджиева.² От своя страна, публикуваните от племенника на Н. Геров Тодор Панчев³ множество писма и документи също разкриват една голяма част от ценния архив. Нов аспект в жанровите особености на епистоларната култура изследва и Румяна Дамянова, която определя изпратените през 40-те години писма на Найден Геров до неговите приятели в Одеса като „образец за литературни писма“, „сътворени от личност с поетическия заряд на мисълта, с творческо виждане“.⁴ Отново непубликуваните стихотворения от Фонд 22 дават повод на Дочо Леков да посочи Найден Геров за „първия новобългарски поет“.⁵ Ръкописното наследство на възрожденския автор е във фокуса и на обзорната статия на Юлия Николова „Творчеството на Найден Геров и началото на модерната литература“.

¹ ТОДОРОВ, И. Първият опит за създаване на оригиналната българска драма. – *Литературна мисъл*, 1976, кн. 1, с. 139–142; Една неизвестна поема на Найден Геров с фолклорен сюжет. – *Български фолклор*, 1976, кн. 1, с. 65–74.

² СТОИЛОВ, А. Ръкописната фолклорна сбирка на Найден Геров. – В: *Сборник в чест на Луи Леже (1843–1923)*. София: Държавна печатница, 1925; УНДЖИЕВА, Ц. Ръкописното наследство на Найден Геров в руските архиви и библиотеки (ръкопис) – За справка вж.: НИКОЛОВА, Ю. Творчеството на Найден Геров и началото на модерната литература. – В: *Литература и Възраждане*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1994, с. 228.

³ Из архивата на Найден Геров. Писма, доклади и материали за възраждането на българския народ: Кореспонденция с частни лица. Кн. 1–2. София: БАН, 1911–1914.

⁴ ДАМЯНОВА, Р. Руската епистоларна и поетическа традиция и одеският литературен кръжец. – *Литературна мисъл*, кн. 5, 1983, с. 50.

⁵ ЛЕКОВ, Д. Найден Геров – първият новобългарски поет. – В: ЛЕКОВ Д. *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1988, с. 179.

в която изследователката разкрива „още едно лице на твореца – това на баснописеца“ и обобщава: „Той е първомайсторът на поемата, на литературната басня, на интимната лирика, на пътеписа, на драмата“.⁶

С оглед на това изследователският интерес, провокирал написването на настоящия текст, е насочен именно към архива на Найден Геров. Поводът е, от една страна, все още непроучените учебни исторически пособия, а от друга, мястото на историята – българска и световна – като образователен модел за утвърждаване на националната идентичност и разширяването на възрожденския *читателски хоризонт* (по Х. Р. Яус) чрез секуларизираното енциклопедично познание. Наименованието на единия ръкопис (Ф. 22 на НБКМ–БИА, оп. 1, арх. ед. 603, л. 1–95) е „Българска история. Съчинение. История Крум“, а другият има няколко заглавия и съответно няколко варианта на историческото съчинение: „Всеобща история“, „Всеобща история. Въведение“ и „Въведение въ Всеобщата история“ (Ф. 22 на НБКМ–БИА, оп. 1, арх. ед. 604, л. 1–378).

През 60-те години на XX век един от първите български архивисти на Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ Здравка Нонева изготвя първия опис на Найден-Герovia фонд. Съществената фактология от описанието е идентична и за двете разглеждани истории. Първата особеност е наличието на множество неизвестни: липсват индикации за годината на написване, за името на автора, за мястото на написване. Втората особеност е представянето на ръкописите като „учебни записки, бележки и др.“ в 19 документа за българска история и 9 документа за всеобща история. Тези „учебни записки“ най-вероятно имат функцията на просветно учебно четиво.

Предвид това в литературоведските изследвания по-често се възпроизвежда въведеното в описа определение „записки“, визирайки именно ръкописна учебникарска книжнина на Н. Геров. Така например Мария Пашкулева, проследявайки историята на Епархийското училище и неговата разнообразна програма, многократно говори за преподаване и учене от записките на Н. Геров.⁷ Неслучайно училищните предмети застъпват голяма част от ръкописните учебници от Фонд 22: „Българска словесност“, „Всеобща история“, „Българска история“, „Физика“, „Търговски познания“, „Геометрия“, „Църковна история“, „Счетоводство“, „Образци за водене на кореспонденция“, „Турска граматика“, „Стихотво-

⁶ НИКОЛОВА, Ю. Цит. съч., с. 225, 233.

⁷ „Тези предмети Геров преподава по записки, които предизвикват интереса на учителите от близки и далечни места“. Цит. по: ПАШКУЛЕВА, М. Найден Геров и превръщането на Пловдивското училище „Св. св. Кирил и Методий“ в центъра на българското образование преди Кримската война. – В: *Найден Геров в историята на българската наука и култура*. София: БАН, 2002, с. 207.

рения и басни“, „Логика“, „Френски език“, „Анатомия“ и др. С оглед на разглежданата тема не може да не се запитаме защо видният възрожденски общественик и руски вицекомсул успява да издаде учебни помагала, свързани с християнската етика и религиозното световъзприятие като „Начала на християнското учение или Кратка свята история и кратък катихизис“ с две издания от 1843 г. и 1851 г. и само един светски учебник „Извод от физика“ (1849). Въпреки въвеждането и популяризирането на нови модерни образователни програми, все още национално-културната идентичност е силно моделирана през религиозния културен код.

Прави впечатление, че в описа срещу архивната единица № 604 е резюмиран само единият вариант на светската история. По опис съдържанието на документа включва основни познания за същността на историята, разделението на Античност (Асирия, Египет, Елада, Рим), Средновековие и Най-нова история. Разглежданият ръкопис съдържа близо 400 листа, от които са изписани 682 страници. Листата са различни по размер и по материал, като една част са повредени и в много лошо състояние, заради което при реставрацията от 1980 г. са отпаднали. При разгръщането на ръкописа става ясно обаче, че няма един цялостен текст за всеобщата история, а има четири варианта, два от които до голяма степен се припокриват. Един от вариантите на историческото съчинение е в книжно тяло, а другите са неподвързани, на отделно прошнуровани листа.

За намеренията на Найдено Геров да издаде „Всеобщата история“ и за годината на написване съдим по изписаното посвещение на последния лист (Ф. 22, арх. ед. 604, л. 371) на ръкописната книга, която има най-цялостен и завършен вид по структура и съдържание. След „Конец Древная История“ е изписано с молив двукратно посвещението „Сава Димитрову Господину Петру Боневу, 1855 лето, Перушица, въ Пловдив“ и „Господину Петру Боневу въ Перушица“. За Петър Бонев (1837–1876) се знае само, че на осемнадесет години, именно през 1855 г., започва да учи в Пловдив и вероятно е ученик на Найдено Геров, а по-късно става учител в Пазарджик и Перушица. Известни са две негови публикации за църковния въпрос във в. „Македония“ (1870) и за земеделието („Как ся вади бубино семе“) в „Леструй“ (1871). Спомената година от посвещението към Бонев е доказателство, че ръкописната всеобща история е написана до средата на 50-те години на XIX век. До този момент на възрожденската публика са познати само две истории – на Анастас Кипиловски (1836) „Кратко начертание на всеобщата история“ в превод от Иван Кайданов и на Атанасий Чолаков „Ведение в всеобща история: ч. 1–2“ в превод от руски на немския учебник от Август Шльоцер (1851). А след непубликуваната история на Н. Геров излизат учебниците на Йоаким Груев, Никола Грънчаров, Георги Йошев, Николай Казанакли, Рашко Блъсков, Никола Михайловски и Иван Момчилов.

И ако ръкописната светска история на Н. Геров е изцяло преводна и представя в известна степен една по-универсална визия за историче-

ското минало, макар и да не липсват типичните възрожденски рефлексии, то българската история е селективна и адаптирана към национално-идеологическите цели. В основния ѝ корпус са включени главно исторически откъси за **етногенезиса и етимологията** на българите, за създаването на първото българско царство, за „Българо-Россия ... най-голямо и Европейско, и Азиатско царство“, за нейното „Царче Атилла“, за българо-византийските отношения и с акцент върху времето на хан Крум, наречен Гръм, и неговия противник Никифор⁸. Подобно на други български истории (Христаки Павлович, Гаврил Кръстевич, Васил Априлов, Марин Дринов, Тодор Шишков) и при историята на Н. Геров не са пропуснати основните подходи на романтичната историография – присвояването на чуждия исторически наратив като свой.

В тази насока подходящ пример е привличането на древно минало посредством фигурата на хунския владетел Атила, разпознат като славянски и оттам български, или на съперническия сюжет по Херодот между персийския цар Кир и „Масагетската (Българската) царица Томира (л. 35, гръб). И още един често използван модел е антивизантизмът и славянизиранието на ранновизантийски владетели, като при Н. Геров най-отчетлива е побългарената рецепция на римския император Юстиниан в Управда.⁹ В този историографски подход на българските книжовници Н. Аретов разчита „известната двойственост в отношението към Византия – от една страна след Паисий основателно е представена като традиционния враг на българската държавност [...] Това обаче не пречи на опитите да се подчертаят славянските елементи на Византия и по този начин [...] да се използва нейното наследство“.¹⁰

Подобно на ръкописа по световна история и в този по българска история може да се направи догадка за годината на написване. След основното съчинение следват на отделни листа различни съчинения. Първото от тях е мемоарен документ със заглавие „Кога и как ся станали известни въ българско имената на българските просветители св. Кирила и Методия“ (л. 67). Още в първото изречение въвежда конкретния исторически момент: „Въ 1850 лето се отвори за пръви път в Пловдив българско училище“ и малко по-нататък: „Г. Найдено, който е

⁸ Съдържанието на българската история е в три глави, изведени накрая на отделен лист: 1) Какви ся българете и отде ся ся зели; 2) Как и кога ся дошли българете в тия места дето ся намиратъ сега; 3) Какво е било в тия места преди да дойдат българите – НБКМ–БИА. Фонд 22, оп. I, а. е. 603, л. 83.

⁹ „...след смъртта му [Юстин] ся качил на Императорския престол неговия сестринец на име Управда – така било неговото Славянско име, но после го променили на латинско, та го нарекли Юстиниан“ (НБКМ–БИА. Фонд 22, оп. I, а. е. 603, л. 52а).

¹⁰ АРЕТОВ, Н. *Българското възраждане и Европа*. София: Кралица Маб, 2001, с. 53–54.

бил пръв и в течение на три години единствен учител в него, предложил да се нарече то Епархийско училище на св. Кирила и Методия и в словото, казано от него на първото исписание в 1850 л. той расправил кои ся и какви ся били тия светци. Това предложение се приело и във втората учебна година на 11 май училището вече празнувало деня на светите покровители [...] Днес празнуваме това посвещение“.

В края на съобщението има изведен цитат от словото на Найдено Геров по случай просветителската роля на св. св. Кирил и Методий и продължаването на тяхната традиция с дейността на възрожденските учители. По всяка вероятност това съобщение е писано от ученика му Йоаким Груев („Моите спомени“, 1906). От тази бележка, която се намира сред останалите листа по българска история, може да се заключи, че написването и на това съчинение се съотнася за 50-те години на XIX век. Това е именно времето, в което Найдено Геров полага основите на новобългарското класно училище и за неговите образователни потребности създава своите исторически и друг тип помагала.

Освен тази бележка има още един съвсем различен по жанр текст (л. 90–92), който е съвсем кратък, не е озаглавен и привлича изследователския поглед именно защото по-скоро може да бъде определен като тип разказ. Това е мемоарно повествование с разказвателни елементи – пряка реч, типизирани образ, еднолинейна сюжетна линия. Фабулата най-общо представя силно патриотичен образ на младеж-бунтар, който публично по време на честването на Гергьовден отхвърля гръцките управници, наричайки ги „изедници“. Морално-дидактичното отношение на автора е внушено чрез критиката към предаването „отвътре“ на идеологическия защитник на българската идея. Героят на няколко пъти бива провокиран и отхвърлен от „своята“ общност – веднъж, в лицето на целия събор, страхът на по-възрастните от революционните думи и непримирието; втори път от неговия антипод на същата възраст, който се преструва на грък и трети път градира с дете, което заплашва да предаде героя. Възмущението и недоумението на автора е към цялостното консервативно-примиренческо поведение на българите от всяко едно поколение – детство, младост, зрялост. Накрая текстът завършва с преследването от българския идеолог на едно дете „с вик: тичайте бре да хванем Юда предателя, гръцкият подлизурко да го“. Няма име или подпис на документа, за да го отнесем категорично към творчеството на Найдено Геров.

Както стана дума, в опис 1 изрично е споменато и за българската, и за всеобщата история, че авторството е на „Найдено Геров и други“. Този детайл е особено заинтригуващ и централен за ръкописите, в които се забелязва наличието на различни почерци. Предстои да се установи атрибутирането на архивните документи и да се извърши обширна текстологична работа. Доколкото разпознаването на автор-

ството би било възможно, ще бъдат взети под внимание личната кореспонденция „за“ и „от“ Найден Геров и някои автобиографични документи. Дотук разгледаната кореспонденция не открива прилики в почерците на възможните съ-автори. Засега само предположение е, че предполагаемите автори на двете истории са някои от учениците (Йоаким Груев, д-р Стоян Чомаков, Христо Пулеков, Христо Данов и др.) на основателя на Пловдивското класно училище „Св. св. Кирил и Методий“ (1850). В тази връзка красноречив пример са историческите занимания на Йоаким Груев и книжовното му творчество през 60-те и 70-те години на XIX век – „Кратка всеобща история“ (1858), „Начертание на всеобщата история“ (1867) в превод от Сергей Смарагдов и изгубената „Българска история“ (1869), „Свещена история за деца“ (1866), „История на Османската държава“ (1869), „История на Османското царство“ (1872). Още повече, че се откриват прилики на съдържателно ниво между руския историограф Смарагдов („Краткое начертание всеобщей истории для первоначальных училищ“, 1845) и ръкописните всеобщии истории от фонда на Н. Геров. Освен учебника на Смарагдов други възможни източници са: Николай Берте, Павел Шафарик, Александър Хилфердинг, Юрий Венелин.

В заключение достигнатите изводи на този етап за двете ръкописни истории – българска и всеобща, от архива на Найден Геров са следните: 1) написването им е около 50-те години на XIX век; 2) функционират като учебни помагала; 3) ръкописът на българската история съдържа освен основното съчинение, както и подготвителни бележки за написването му, така и различни съпътстващи текстове с мемоарно-художествени елементи; 4) ръкописът на всеобщата история не е единен, а има четири различни варианта, един от които е подготвян за издаване и 5) с малки изключения авторът не се позовава на използваните извори. Последният извод още веднъж потвърждава утилитарното предназначение на ръкописните истории на Найден Геров за преподаване и за достигане до по-широка читателска аудитория.

Благодарности и финансиране

Статията е подкрепена от Министерството на образованието и науката в резултат на изпълнение на Националната научна програма „Млади учени и постдокторанти“, одобрена от **РМС # 577, 17.08.2018 г.**

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АРЕТОВ, Н. *Българското възраждане и Европа*. София: Кралица Маб, 2001.

ДАМЯНОВА, Р. Руската епистоларна и поетическа традиция и одеският литературен кръжец. – *Литературна мисъл*, XXVII, 1983, кн. 5, с. 43–57.

Из архивата на Найден Геров. Писма, доклади и материали за възраждането на българския народ. Кореспонденция с частни лица. Кн. 1–2. Съст. и ред. Т. Панчев. София: БАН, 1911–1914.

ЛЕКОВ, Д. *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 1. София: Наука и изкуство, 1988.

НИКОЛОВА, Ю. Творчеството на Найден Геров и началото на модерната литература. – В: НИКОЛОВА, Ю. *Литература и Възраждане*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1994, с. 224–246.

ПАШКУЛЕВА, М. Найден Геров и превръщането на Пловдивското училище „Св. св. Кирил и Методий“ в центъра на българското образование преди Кримската война. – В: *Найден Геров в историята на българската наука и култура*. Съст. В. Кювлиева-Мишайлкова. София: БАН, 2002, с. 201–209.

СТОИЛОВ, А. Ръкописната фолклорна сбирка на Найден Геров. – В: *Сборник в чест на Луи Леже (1843–1923)*. Под ред. на Б. Цонев и др. София: Държавна печатница, 1925.

ТОДОРОВ, И. Първият опит за създаване на оригиналната българска драма. – *Литературна мисъл*, XX, 1976, кн. 1, с. 139–142.

ТОДОРОВ, И. Една неизвестна поема на Найден Геров с фолклорен сюжет. – *Български фолклор*, XX, 1976, кн. 1, с. 65–74.

ЯУС, Х. Р. Исторически опит и литературна херменевтика. Прев. М. Фратева и Р. Стаменова. Съст. А. Ангелов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.

НБКМ–БИА. Фонд 22, оп. I, а. е. 603, л. 1–95.

НБКМ–БИА. Фонд 22, оп. I, а. е. 604, л. 1–378.

Acknowledgments & Funding

This work was supported by the Bulgarian Ministry of Education and Science under the National Research Programme “Young scientists and postdoctoral students” approved by DCM # 577 / 17.08.2018.

REFERENCES

ARETOV, N. *Balgarskoto vazrazhdane i Evropa*. [The Bulgarian Revival and Europe.] Sofia: Kralitsa Mab [publ.], 2001.

DAMYANOVA, R. Ruskata epistolarna i poeticheska traditsiya i odeskiyat literaturnen krazhets. [The Russian Epistolary and Poetic Tradition and the Odessa literary circle.] In: *Literaturna missal* (Sofia), Vol. XXVII, 1983, Iss. 5, pp. 43–57.

JAUSS, H. R. & A. ANGELOV (ed.), M. FRATEVA and R. STAMENOVA (trans.). *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. [Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics.] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 1998.

LEKOV, D. *Balgarska vazrozhdenska literatura. Problemi, zhanrove, tvortsi*. Т. 1. [Bulgarian Revival Literature. Issues, Genres, Artists. Vol. 1.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1988.

NIKOLOVA, Y. Tvorchestvoto na Nayden Gerov i nachaloto na modernata literatura. [The Works of Nayden Gerov and the Beginning of Modern Literature.] In: NIKOLOVA, Y. *Literatura i Vazrazhdane*. [Literature and Revival.] Plovdiv: Paisii Hilendarski University Press, 1994, pp. 224–246.

PANCHEV, T. (ed). *Iz arhivata na Nayden Gerov: Pisma, dokladi i materialy za vazrazhdaneto na balgarskiya narod: Korespondentsiya s chastni litsa*. Kn. 1–2. [From the Archive of Nayden Gerov: Letters, Reports and Materials about the Revival of the Bulgarian People: Private Correspondence. Vol. 1–2.] Sofia: BAS [publ.], 1911–1914.

PASHKULEVA, M. Nayden Gerov i prevrashtaneto na Plovdivskoto uchilishte “Sv. sv. Kiril i Metodii” v tsentara na balgarskoto obrazovanie predi Krimskata voy-na. [Nayden Gerov and Making Plovdiv “St. St. Cyril and Methodius” School Center of Bulgarian Education before the Crimean War.] In: V. KYUVLIEVA-MISHAYLKOVA (ed.). *Nayden Gerov v istoriyata na balgarskata nauka i kultura*. [Nayden Gerov and the History of Bulgarian Science and Culture.] Sofia: BAS [publ.], 2002, pp. 201–209.

STOILLOV, A. Rakopisnata folklorna sbirka na Nayden Gerov. In: B. TSONEV etc. (eds.). *Sbornik v chest na Lui Lezhe (1843–1923)*. [Collection in honor of Louis Léger (1843–1923).] Sofia: Darzhavna pechatnitsa [publ.], 1925.

TODOROV, I. Parviyat opit za sazdavane na originalnata balgarska drama. [The First Attempt to Create an Original Bulgarian Drama.] In: *Literaturna misal* (Sofia), Vol. XX, 1976, Iss. 1, pp. 139–142.

TODOROV, I. Edna neizvestna poema na Nayden Gerov s folkloren syuzhet. [An Unknown Poem by Nayden Gerov with a Folk Plot.] In: *Balgarski folklore* (Sofia), Vol. XX, 1976, Iss. 1, pp. 65–74.

NBKM–BIA (Cyril and Methodius National Library – Bulgarian Historical Archive). Fund 22, I, a. u. 603, pp. 1–95.

NBKM–BIA (Cyril and Methodius National Library – Bulgarian Historical Archive). Fund 22, I, a. u. 604, pp. 1–378.

INITIAL OBSERVATIONS ON THE MANUSCRIPT STORIES OF NAYDEN GEROV

Abstract. In this article research interest is focused on the large-scale manuscript heritage of Nayden Gerov (Fund 22 of the SS. Cyril and Methodius National Library – Bulgarian Historical Archive). There is a brief historical overview of the current scientific activities with a small part of 2000 archive units in the personal archive fund of the Revival writer, linguist, teacher and politician Nayden Gerov. In the focus of the study are presented two unexplored until now educational handwritten stories – Bulgarian and universal (F. 22, archive unit 603 and a. u. 604). The facts surrounding the two historical textbooks are systematized, and separate hypotheses have been made about the year of writing, the presence of more than one author, the place and the function in the context of the other published historical textbooks. *Keywords:* Nayden Gerov, manuscript heritage, unexplored historical textbooks, “Bulgarian history”, “Universal history”, ideological models of adaptation, foreign historical narrative

Andriana Spasova, Asst. Prof., PhD

ORCID ID: 0000-0002-0159-5347

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: andriana.spasova@gmail.com

Николета Пътова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ОБРАЗЪТ НА ИВАНКО – ОТ ЛИТЕРАТУРАТА КЪМ ИСТОРИОГРАФИЯТА

Резюме. Статията набелязва първите критически реакции на пиесата на Васил Друмев – „Иванко“. Тя се насочва и към детайлния коментар на Йордан Трифинов относно историографските извори, които авторът използва, за да изгради сюжета. След като Друмев развива характера на Иванко, той става привлекателен и за други български автори. Акцентът в текста е върху факта, че след работата на драматурга от Възраждането образът на Иванко става разпознаваем и дискутиран исторически персонаж. Благодарение на писателските находки на Друмев и научния интерес на Трифинов историческият сюжет се развива след литературния.

Ключови думи: Иванко, пиеса, рецепция, исторически образ, Българско възраждане

Веднага след излизането от печат на драмата „Иванку, убиецът на Асеня I“ през 1872 г. тя предизвиква полемика на страниците на възрожденската периодика. Произведението на Васил Друмев провокира първия литературно-критически спор през Възраждането, в който авторите участват не само с обичайните констатации, но привеждат в защита на твърденията си и аргументите на анализа.

П. Р. Славейков в кн. 5 от февруари 1873 г. на редактираното от него списание „Читалище“ оценява драмата на Друмев като „една капитална пиеса за бъдещият наш народен театър“¹. Сравнява „Иванко“ с историческите драми на Войников и заявява, че делото на Друмев е „едничкото художествено произведение в българската книжнина...“. Много лаконично Славейков споделя някои свои бележки, които отбелязва и ограничава само върху развързката на драмата. Намира я „малко слаба, и особено след трагическата смърт на Асеня, която остава като заглушена, и подир която паданието на Иванка изпада някак вяло...“. Всъщност, без да влиза в подробности за сюжета и структурата на „Иванко“, авторът на статията улавя един от основните моменти, които смущават при възприемането на драмата – не е достатъчен ак-

¹ Цитатите са от *Българска възрожденска критика*. Съст. Г. Марков. София: Наука и изкуство, 1981, с. 309.

центът върху наказанието, възмездяващо цареубийството. Патосът на възрожденското време изисква черно-бяла характеристика на персонажите и недвусмислено оценяване на ситуациите, в които те попадат. От една страна, в хода на цялата драма личи двойственото отношение на Друмев към Иванко. От друга – развързката представлява отворен финал по отношение на главния герой. Царската династия получава своята реабилитация със скорошното възкачване на Асеновия брат Петър на престола, но бягството на Иванко, въпреки че е съобразено с историческата истина, оставя незапълнен зрителския/читателски хоризонт на очакване. Физическото оцеляване на героя в рамките на драмата е неадекватно от гледна точка на фолклорно-приказния модел на възтържествуване на доброто над злото. В този смисъл Славейков само загатва за някаква неудовлетвореност от развързката, без да навлиза в детайлни обяснения по въпроса.

Лично засегнат, Войников реагира срещу високите оценки за „Иванко“ и предлага на „Читалище“ обстойна статия върху Друмевата драма. В коментара си за произведението на своя конкурент Войников се изказва като професионалист – писател и драматург, но добавя и гледната точка на театрал. Статията му започва като писмо-упрек към редактора, който по силата на обществената си позиция се явява един от водачите на участниците в книжовния живот на българите. Редакторската му отговорност го задължава морално да упътва правилно читателите на списанието си. Войников смята за непрофесионално, въпреки признанието, че има бележки по развързката на драмата, да спестява задълбочения коментар върху недостатъците ѝ. Затова се заема да ги посочи. Поради наранено честолюбие той изпада в крайност, очертавайки само недостатъците на произведението. Факт е обаче, че вярно долавя онези моменти от сюжета или развитието на образите, върху които критично разсъждават и по-късните изследователи на Друмев. Например поставя въпроса за главния герой в произведението – Исак, отец Иван или Иванко; подчертава като неправомерна липсата на поводи за патриотично въодушевление в пресъздадения в „Иванко“ разказ за българското минало. Но към края става ненужно ироничен. Този тон дава основание на Славейков в отговора си, макар и да се съгласява с някои от критиките на Войников, да го упрекне в крайна взискателност и да повтори най-високата оценка за „Иванко“.

По-късните изследователи на творчеството на Васил Друмев продължават да отбелязват уникалността на „Иванко“, сравнена с останалите исторически драми от предосвобожденския период. Продължават обаче да си задават и въпросите, които поставят авторите на първия същински критически дебат, състоял се около първото издание на драмата.

Повод за нова вълна от изследвания върху живота и творчеството на автора на „Иванко“ и „Нещастна фамилия“ стават честванията

на 25 години от кончината му. През 1926 г. Илия С. Бобчев издава биографично-коментарната книга „Васил Друмев – Климент Търновски“².

На следващата година под редакцията на М. Арnaudов излиза сборник в 3 тома с изследвания, спомени и документи, където в две от студиите предмет на анализ е драмата „Иванко“³. Техни автори са Г. С. Пашев и Юрдан Трифонов, чиито разсъждения са най-близо до позитивисткото научно изследване.

* * *

Юрдан Трифонов е първият изследовател на драмата, който издирва историческите извори на „Иванко, убиецът на Асеня“ и коментира характерите и авторовото решение за тях през оптика, анализираща историографските сюжети. Отсява възможните източници, ползвани от Друмев, и се заема да открие писателската намеса в представянето на събитията и по-точно – на характерите. Превръща собствения си анализ от историографско дирене в литературоведски коментар, с който представя главните действащи лица в пиесата. Той търси отговори на въпросите „Защо Асен, Петър, Иванко, Исак, Тодорка, Мария и отец Иван са точно такива, каквито ги познаваме от драмата?“ и „Доколко литературна свобода в интерпретирането им си позволява авторът?“ За целта формулира като основна своя задача да представи историческите съчинения, които са повлияли на Друмев при изграждането на произведението, и да ги сравни със самия драматургичен сюжет. Отстоява становището, че писателят не е „съчинил“ литературен наратив за убийството на Асен и съпътстващите го събития, а го е съставил в резултат на съзнателно и старателно изучаване на историографските източници за българската средновековна история, познати до времето на написване на „Иванко, убиецът на Асеня“.

В статията си „Историческата страна на драмата „Иванко“ Трифонов представя в резюме Друмевия разказ за един от драматичните моменти около възобновяването на Българската държава и началото на Второто българско царство. Непосредствено след това прави сравнение с хрониките на съвременника на събитията – византийския историк Никита Хониат. Служебната позиция на императорски секретар предполага голямата осведоменост на хрониста за събитията около царуването на братята Асен и Петър. Този факт обуславя и подробния разказ. Ето какво описва Хониат:

² БОБЧЕВ, И. С. *Васил Друмев – Климент Търновски*. София: Родина, 1926.

³ ПАШЕВ, Г. С. Нравствени идеи и принципи в художествените произведения на В. Друмев и ТРИФОНОВ, Ю. *Историческата страна на драмата „Иванко“*. – В: *Климент Търновски – Васил Друмев*. Сб. под ред. на проф. М. Арnaudов. В. Търново: к-т Митрополит Климент, 1927.

Малко след като се завърнал в Мизия, Асен бил убит от един свой близък. Неговото убийство станало по следния начин. Един мъж, който приличал на него по външност и по характер и който се ползвал с неговото голямо благоволение (името му било Иванко, което значи Йоан), имал тайни връзки със сестрата на неговата жена. Като се научил за тези връзки, Асен най-първо повикал жена си, за да я разпита, и почнал да я заплашва със смърт, ако премълчи нещо. А когато жена му с различни думи го отклонила от неговото намерение и стремеж за убийство, накрай прибавила, че той напразно ѝ се сърди, понеже сам има възможност да узнае за тази връзка. Асен пренесъл гнева си от жена си върху Иванко. Той изпратил да го повикат при него късно през нощта, тъй като не бил в състояние по никакъв начин да умири своята възбуденост. Този пък сметнал, че не без причина и не без вина го вика в неподходящо време и затова отложил отиването си за сутринта. Когато Асен отново настоял и не можал да понесе повече неговото бавене, което сметнал за незачитане по отношение на себе си, Иванко, узнал вече късно причината за викането му, се посъветвал с роднини и приятели. Те го посъветвали да отиде, но като си вземе и меч, който да скрие под дрехата си, и ако Асен след спокойните упреци ограничи своя гняв срещу него с оскърбления или изобщо му наложи наказание, което няма да засегне живота му, да го понесе мъжествено и да поиска прошка за оскърблението, в което е заловен. Ако ли пък онзи се опита да си послужи срещу него с меч, тогава и той да се покаже мъж да се постарее да изпревари това, което Асен възнамерява да направи, и да нанесе сигурен и смъртоносен удар, който да отведе в ада безсрамния и кръвожаден човек. И понеже варваринът никак не смятал да постъпи с него умерено, но още при първия поглед станал див като звяр и посегнал към меча си, той го изпреварил, ударил го в слабините и го убил. Иванко веднага избягал при своите съучастници, разказал им станалото и решил заедно с тях да започне въстание, тъй като братята, роднините и близките на убития нямало да останат спокойни. Ако работата би станала според техните планове, то те щели да управляват страната и Мизия по-справедливо и по-законно от Асен. Те нямало да решават всичко с меч, както убитият, и нямало да вършат само това, което им внушавало личното чувство. Ако ли пък техните планове би станали по друг начин и изобщо не се изпълнят техните намерения, те решили да поемат друг курс и да доверят своите дела на ромейския император. Още същата нощ те не само затвърдили това си решение, но и подбудили мнозина да се присъединят към техните решения. Затова те се опитали да завладеят Търново и се противопоставили на привържениците на Петър. Мълвата за смъртта на Асен още в зори се разпространила не само по търновските стени, но и далеч извън тях. Понеже Петър не смятал за лесна победата на Иванко и последният не можал да отблъсне Петър, то Петър решил да протака и бил убеден, че само това протакане може да победи неговия съперник Иванко. Ето защо Иванко се убедил, че е необходимо да прибегне към ромейския император и с негова помощ да надвие своите противници.

Говори се дори, че Асен бил убит от Иванко по внушение на севастократор Исак, който го склонил към това не само с много различни обещания, но особено с обещанието си, че ще му даде за жена собствената си дъщеря Теодора. Впрочем Исак умрял в затвора още преди убийството на Асен...⁴

Ю. Трифонов търси съвпаденията и разминаванията между драмата и този сюжет. Решението на Друмев да даде главната роля в заговора на византиеца Исак не е само емоционално или идеологически обосновано. Хониат също твърди, че гърците са подстрекатели на Асеновото убийство. Според неговия текст обаче, Исак е доста по-млад от обрисувания в драмата персонаж и смъртта му предхожда убийството на Асен. Защо авторът не се придържа към информацията, която получава от хрониките, се пита Трифонов. Може би защото героят е въплъщение на „старата грешница и неприятелка на българите – Византия“? Защо не е удовлетворил „нравственото и патриотично чувство на зрителите“, а оставя Исак ненаказан? Образът на Исак е един от случаите, в които желанието на драматурга за литературно внушение надделява над историческата фактологичност, към която той в значителна степен се придържа.

Трифонов предполага, че Друмев е познавал хрониките на Н. Хониат, но за изследователя е по-вероятно негов непосредствен източник да е била някоя от историите на България с български автор. Споделя подхода си да потърси източника чрез образ, който присъства в драмата, но липсва у Хониат. Така стига до персонажа на Мария – Асеновата дъщеря. За нея говори само Войниковата история.

В „Кратка българска история“ от Д. Войников⁵, както и в „Царственика“⁶, който е първото печатно издание по „История славяно-българска“, възцаряването на Асен се интерпретира като знак за неговия божествен избор за владетел. Пътят му към престола в тези историографски съчинения е посочен от св. Димитър. Паисий описва цар Асен с ореола на светец, чиято смърт го превръща в мъченик. В произведението си Друмев запазва образа на легендарния богоизбран цар. Затова героят в драмата е мек и милостив към Иванко. С това обяснение Ю. Трифонов находчиво защитава решението на драматурга да изгради образа на Асен такъв, какъвто го представя драмата – български цар, изваден от стереотипа на владетеля войн. Тази неочаквана гледна точка, сочеща към човешкото лице, а не към монументалността на владетеля, става повод за част от упреците на Друмевите критици. Ю. Трифонов предла-

⁴ ХОНИАТ, Н. Убийството на Асен и възцаряването на Калоян. – В: *Христоматия по история на България*. София: Наука и изкуство, 1964, с. 252–253.

⁵ ВОЙНИКОВ, Д. *Кратка Българска история от Добря П. Войников*. Второ издание. Пловдив, Русчук и Солун, 1879.

⁶ *Царственик или история болгарская*. Изд. от Христати Павлович. Будим, 1844.

га свое тълкувание на образа на Асен от „Иванко“. В статията си допълнително изяснява и психологически мотивира привидното нехайство на героя, пропускането на важни знаци и предупреждения за заплахата, която витае около него: „като прибавил в него известна безпечност, естествена за човек, който почива на лаврите си и се мисли за ограден от народната обич – безпечност, с каквато и Шекспир е представил Юлия Цезаря, го е създал такъв, какъвто го виждаме в драмата“⁷. Погледът към Асен е противоположен на този, през който Хониат тълкува владетелския нрав и поведение на българския цар. Според описанието на византийския хронист Асен е „кръвожаден човек“, „варварин“, себичен, зъл, налагащ волята си без съобразяване със закона; при появата на Иванко в съдбовната вечер, виждайки го, веднага „подивял като звяр“ и боляринът се оказва принуден да го убие, за да не бъде убит. Анализът на Трифонов проявява абсолютно различен на византийското описание човешки нрав и владетелски подход у Асен.

Изследователят намира психологическо обяснение и на Петровото примирение с обвиненията, които му отправя неговият брат – царят. „Друмев го е представил не безволен, а прекалено съвестен, родолюбив и самопожертвователен“⁸. Обиден и съкрушен е от факта, че брат му вярва на клеветниците; че незаслужено е изгубил доверието му и решава да остави времето да докаже невинността му. Ю. Трифонов посочва логична мотивировка на автора и за този образ. Смята, че така Друмев го показва като истински патриот – Петър се опитва да избегне междуособиците с цената на собственото си име. „Така е представен и Петър: той се бои от междуособие и предпочита, сам да е далеч от престола, само и само да добрува народът. Това е сантиментализъм..., такъв наивен сантиментализъм е въодушевявал дейците от време на възраждането“⁹.

Изследователят насочва вниманието и към отец Иван. Той не е историческа личност, но според Трифонов характерът му не противоречи на епохата. Сочи като негов литературен прототип Боян от драмата на Д. Войников „Райна княгиня“. Заета е само идеята за персонажа. Образът на своя герой Друмев развива самостоятелно.

Тодорка, също като отец Иван, е художествен образ – изцяло съчинен вариант на иначе съществуваща според историята дъщеря на Исак, за която византийският император и неин дядо сгодява Иванко. Тя обаче е едва четиригодишна и според хрониките на Хониат Иванко е предпочел по-реална съпруга.

Трифонов отправя задълбочен изследователски поглед и към уникалния герой на Друмев – Иванко. Друмевият Иванко е с далеч

⁷ ТРИФОНОВ, Ю. *Историческата страна на драмата „Иванко“*. с. 199.

⁸ Пак там, с. 200.

⁹ Пак там, с. 202.

по-чувствителна съвест от историческия прототип, познат ни от разказа на византийския хронист. Анализът на Ю. Трифонов подчертава неговото колебание, което се преодолява от променената ситуация след идването на отец Иван. Активността на духовника става реална заплаха и за плана, и за сигурността на Иванко и в страха си той пристъпва към убийството. Според Трифонов Друмев създава героя „добър, съвестен и родолюбив“¹⁰, защото при голямата добрина на Асен и Мария Иванко не е можел да заслужи тяхната обич, ако не притежава аналогични качества.

* * *

Възрожденската историография е твърде лаконична за съдбата на Асеновия убиец и не използва името му като център на историческото събитие. Образът му за първи път е развит така внимателно от Друмев. Според „Кратка българска история“ на Д. Войников главният герой на драмата е представен като „един от българските велможи на име Иванко“, който, подбуден от попадналия в плен гръцки войвода Исак, с помощта на група боляри и с участието на царската дъщеря подготвя цареубийството. Асен обаче научава за съзаклатието, вика Иванко и заповядва да го убият. Иванко успява да го превари и го пробощда с нож. Краткото му царуване е прекратено от войските на Петър, който превзема Търново, а Иванко се спасява с бягство в Цариград. Душановата „История“¹¹ разказва сюжета така, както го описва Войников и както е според драмата – в заговора е въвлечена и царската дъщеря. Др. Цанков е още по-лаконичен за събитието: „Исаак, Гръцки войвода, който бил роб, подбудил едного от българските войводи на имя Иван да убие Асеня, та да стане той български Крал. Иван сполучил да убие Асеня и с приятелите си останал на Асеново място в Търново“¹². Когато престолът му бил отнет, побягнал в Цариград и там се оженил за жената на Исак. Тази подробност е единственият съществено различен момент в разказа.

Друга версия за женското присъствие в съдбата на Иванко срещаме в историографското съчинение на Раковски „Няколко речи о Асеню Първому“¹³. В него пише, че Асен I царувал девет години и бил убит от „сродника си Йованка според някакви си любовни сплетки що имал Йованко със сестра му, а Асен искал да го казни смъртия, но Йованко го преварил. Подир това убийство Йованко тутакси завладял Търново и искало му се да усвои царский престол, но Петър, брат Асенюв, осуе-

¹⁰ Пак там, с. 204.

¹¹ *Кратка Българска история по питание и отговор за първоначалните училища от Д. Т. Душанова*. Казънлък, 1870.

¹² *Кратка Българска история от Драган Цанков*, II изд. Пловдив, 1866, с. 73.

¹³ *Няколко речи о Асеню Първому, великому царю българскому и сину му Асеню Второму от Г. С. Раковскаго*. Белград, 1860. Текстът е ползван от: РАКОВСКИ, Г. С. *Съчинения*. Т. 3. София: Български писател, 1984, с. 22.

тил негови замисли, стясnil го в Търново, отде той избягнал и наишел спасение при византийцем ведно с брата си Димитра, отде и после не е мирувал“. И в историята на Раковски на Иванко не се отделя особено внимание. Убиецът на Асен не се споменава извън този неголям пасаж.

Всъщност „проблемът“ Иванко става обект на коментари, дискусии, посвещават му се множество страници едва след Друмевата драматургична интерпретация на образа. В пиесата Иванко получава плътност, жизненост, реалност. Друмев го извежда отвъд шаблонната схема на цареубиеца, който няма лице, личен живот и своя драматична съдба, а е само неизключителен факт от Средновековната история. С образа на Иванко авторът поставя моралния проблем за отговорността на избора. Той усложнява темата за предателството към народ и отечество, която особено вълнува всяко новосъздаващо се общество. Освен че поставя актуален проблем, Друмев си позволява лукса да не му даде еднозначно решение. Във финала на драмата предателят нито стига до катарзис, след който да се върне отново към образа на идеалния герой, нито получава адекватно на предателството му наказание. Оптимистичният изход за България е потвърден от думите на Исак: „Ех, Българийо! Вижда се, тебе Бог те пази!“, но въпреки загатнатия оптимистичен изход, случаят „Иванко“ остава неразрешен.

Не би било пресилено твърдението, че В. Друмев популяризира и насочва вниманието към дотогава мимоходом споменавания исторически субект, какъвто е убиецът на Асен. Другите двама братя – Петър и Калоян също намират смъртта си в резултат на подобно насилие, не проявено в открита битка. Техните смърти обаче остават само летописни факти, от които не произтичат литературни или историографски сюжети.

Вероятно именно изследователският интерес на Юрдан Трифонов заедно с писателската находка на Васил Друмев превръщат сюжета „Иванко“ в любопитен акцент на писателски и историографски търсения по темата.

* * *

Образът на Друмевия герой има своите художествени тълкувания и в Следосвобожденската литература. Под друго име и в различно време той се появява в историческата пиеса на Ив. Вазов „Борислав“.

Няколко десетилетия по-късно Цв. Минков, един от изследователите на Друмевото творчество, предлага своя художествена версия на Иванко, която разказва за съдбата му след предателството и бягството от България. Авторът пише прозаично съчинение, което озаглавява „Гибелта на цареубиеца“¹⁴.

В следващите Истории на България сведенията за исторически събития около възстановяването на Българското царство и съдбата на българските владетели Асен, Петър и Калоян са далеч по-обилни. А

¹⁴ МИНКОВ, Цв. *Гибелта на цареубиеца*. София: Древна България, 1941.

самите Истории – далеч по-многословни, включително и по темата за убийството на Асен I. Неговият убиец е излязъл от анонимността на фигура с име, но без физиономия.

Историографските съчинения след първите възрожденски учебници по история („Царственик“, „Няколко речи...“ на Раковски, Историите на Д. Войников, Д. Душанов и Др. Цанков), разказвайки за възобновяването на българското царство по времето на Асен и Петър, продължават да се позовават изключително на хрониката на Н. Хоният и не добавят почти нищо съществено към разказа на византийския хронист. Значително разширяват обаче разказа за този период. Променият акцентите, оценките и характеризират събитията с различно от византийския автор тълкувание.

Следваща по хронология на написване е „История на българите“ от К. Иречек. Тя излиза през 1876 г. едновременно на чешки и на немски език. Скоро след това се появява в два руски превода в Одеса и във Варшава. На български е преведена през 1886 г. А през 1889-та – и на унгарски. Тази книга представлява най-пълното изложение на българското минало до Освобождението. Безспорен факт е, че тя популяризира българския народ чрез обстойния и преведен на различни езици историографски разказ за него. Разработването на периода, който ни занимава, е едно от достойнствата на Историята на Иречек. Авторът предлага сравнително системно изложение на събитията, описващи Първото и Второто българско царство. Там прочитаме и за съдбата на Иванко след акта на царубийството. Авторът го характеризира като „човек отдаден на страстите“. Известен факт е, че преди да започне да събира материал за българска история Иречек подготвя и издава „Книгопис на новобългарската книжнина за 1806–1870 год.“. Този труд излиза като отделна книжка през 1872 година във Виена и през 1873-та – като притурка към „Периодическо списание“, печатният орган на Българското Книжовно Дружество. На основата на Книгописа е съставена и допълнена главата „Новобългарска литература“, която споменава двете най-популярни произведения на Друмев. Напълно възможно е Иречек да е познавал драмата „Иванко“ и, повлиян от драматургичната интерпретация на образа, в Историята си да го описва като „човек отдаден на страстите“:

Насилие обаче прекъснало победоносния вървеж в живота на Асен. Между приближените му хора имало един болярин с исполински ръст на име Иванко, човек отдаден на страстите, но заедно това с много практичен ум. Като изстъпил начело на партията на недоволните от строгото Асеново управление боляри, той завързал тайни преговори със зета на императора – севастократ Исак Комнин, който, пленен от българите в битката при Сер, се намирал сега в Търново, гдето впрочем наскоро и умрял. Плененият севастократ Исак обещал на Иван-

ко своята дъщеря Теодора. Освен това Никита предава още, че до царя достигнали и слухове, какво Иванко имал тайни връзки със сестрата на императрицата. Както и да било, една нощ Асен го повикал при себе си, но предупреден своевременно, той, преди да отиде при царя, се уговорил с приятелите си и с роднините си така: ако царят се отнесе любезно към него, той е готов да поиска прошка; ако ли се отнесе презрително, Иванко имал намерение да си послужи със скрития под дрехата меч. Когато влязъл Иванко, силно разгневеният Асен поискал да му дадат сабя, но Иванко, без да се бави извадил своя меч и убил царя. Тъй паднал Иван Асен, възстановителят на българското царство, в своя дворец в Търново... Още през същата нощ Търново бил зает от Иванковите привърженици... Иванко скришно избягал от града и Търново се предал на Петър.

[...] Между това Иванко, Асеновият убиец, избягал при византийците, които го посрещнали с радост. Той приел гръцко име Алексий и гръцките нрави и се сгодил за Теодора, дъщерята на един императорски принц, с когото той още преди да убие Асен бе водил преговори в Търново. Като комендант на Пловдив той мъжествено отблъсвал нападенията на сънародниците си срещу тоя град. Слабостта обаче на Византийската империя и примерът на Стрез били твърде примамливи. Разчитайки на построените от самия него крепости в Родопи и на изключително българските си наемници, Иванко се отметнал и сключил съюз с българския цар. При Баткун той пленил от засада изпратения против него пълководец Камица и го изпратил на Калоян. Докато византийците напразно обсаждали Кричим и други негови крепости, Иванко потеглил в поход в Смолянската област и достигнал чак до Егейско море. Най-после през лятото на 1199 императорът изменнически и вероломно (обещано му било да му отстъпят всички завзети от него земи) го хванал в плен около Станимака.¹⁵

През 1929 година, десетилетие след смъртта на Иречек, е направен нов превод на български език на „История на българите“, която излиза под редакцията на именития историк Васил Златарски, сам автор на „История на Българската държава през Средните векове“¹⁶. Приживе проф. Златарски издава първите два тома от Историята. Третият том е обнародван посмъртно и обхваща периода от 1187 до 1280 година. Акцент във време на царуването на Асен и Петър са събитията, свързани с убийството на Асен от Иванко и по-сетнешната му съдба – период, разказан с още повече подробности, отколкото при Иречек. Златарски възприема характеристиката на Хониат за Асен, че „решавал всичко със силата на меча и постъпвал по внушение на гнева“ и че неговият

¹⁵ ИРЕЧЕК, К. *История на българите*. София: Наука и изкуство, 1978, с. 269–271.

¹⁶ ЗЛАТАРСКИ, В. *История на Българската държава през Средните векове*. Т. 3, Фототипно издание. София: Наука и изкуство, 1972.

нрав е „докарал съставянето на заговора против неговия живот“. Тезата му обаче се отличава заради предположението, че в основата на убийството стоят куманските боляри, които оформят своеобразна политическа партия срещу българските боляри. Куманите демонстрират властолюбиви стремежи, които царят не зачита, и строгостта му към тях ги предизвиква, така че да го премахнат от пътя си. Златарски вижда византийското участие в събитията само като пасивно одобрение, но не и като инициране на заговора.

„Както и да било, но Иванко се поддава на предложенията на куманите боляри, и те го изтъкнали като съперник на царя; тяхната цел била да убият Асеня и на негово място да поставят Иванка, не толкова за да се избавят от тоя „крвожаден и безпощаден човек“, колкото чрез своя поставеник да се доберат до властта“.¹⁷

Следват десетки страници, сред които плътно присъства разказът за съдбата на Иванко след бягството му при византийския император. Обясненията на Златарски за действията на Иванко са твърде романтични и на места звучат повече белетристично, отколкото научно обосновано: „И наистина, не се изминало много време, и Иванко на дело показал, че живеенето му между ромеите не променило характера му, защото той докрай си останал истински българин: в началото на 1198 год. той открито се отметнал от императора и се обявил за независим господар на управляваната от него Пловдивска област... След като достатъчно се укрепил и военно се засилил, Иванко, в когото след голямото престъпление заговорил най-сетне националното чувство, за да смие от себе си тежкото петно на царевубиец и да заглади измяната пред отечеството, влязъл в сношения с цар Калояна...“¹⁸

Всъщност Цв. Минков черпи исторически сведения за своя роман от Историята на В. Златарски. И историкът, и литераторът споделят тезата, че у Иванко надделява българското самосъзнание и той става лоялен към своя цар.

Каквито и последващи трактовки да предлагат различните автори, интерпретиращи темата за Асеновия убиец, предателството му е така голямо и непоправимо, а образът, който създава Друмев – достатъчно провокативен и запомнящ се, за да могат други текстове да заличат негативната емблематичност на името Иванко.

Уникалното място на Друмевия персонаж в галерията на христоматийните литературни образи от българската класика не е толкова плод на писателски талант, колкото отговорно изпълнена авторска работа. Юрдан Трифонов с изследването си „Историческата страна на драмата „Иванко“ насочва върху този фрагмент от усилията на дра-

¹⁷ Пак там, с. 101.

¹⁸ Пак там, с. 112.

матурга. С коментарите на историографски факти и съчинения, с психологически обяснените герои от драмата, Трифонов съчетава историографския с литературоведския анализ. Подход, който авторът на студията демонстрира, че има и самият Друмев.

Уникалната находка и психологическата интерпретация на историческата фигура на болярина, който убива българския цар Асен, са на В. Друмев. Усърдното и с творческа ангажираност разискване на литературно-историческите персонажи от драмата и особено на главния герой от „Иванко, убиецът на Асеня I“, което за първи път прави Ю. Трифонов, е ключ към разнопосочния интерес към Друмевия герой. В тълкуването на Трифонов образът на цареубиеца е развит в своята психологическа сложност, а от нея произхожда литературната провокативност на колебаещия се в самооценките си човек. Не по-малко любопитно е пренасянето на интереса към Иванко от полето на художественото към територията на историографското интерпретиране на политическите и човешки амбиции, интереси, воли, ситуации, които оформят вариантите на сюжета с убийството на българския цар Асен. Задочният диалог, който ученият провежда с драматурга, преминава в професионална съпричастност между Ю. Трифонов и В. Друмев. А трансформирането на историографията в литература получава и своето продължение в завръщането към историографското тълкуване на създадения литературен сюжет.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БОБЧЕВ, И. С. *Васил Друмев – Климент Търновски*. София: Родина, 1926.

ВОЙНИКОВ, Д. *Кратка Българска история от Добря П. Войников*. Второ издание. Пловдив, Русчук и Солун, 1879.

ДУШАНОВ, Д. *Кратка Българска история по питане и отговор за първоначалните училища от Д. Т. Душанова*. Казанлък, 1870.

ЗЛАТАРСКИ, В. *История на Българската държава през Средните векове*. Т. 3, *Фототипно издание*. София: Наука и изкуство, 1972.

ИРЕЧЕК, К. *История на българите*. София: Наука и изкуство, 1978.

МАРКОВ, Г. *Българска възрожденска критика*. Представена от проф. Г. Марков. София: Наука и изкуство, 1981.

МИНКОВ, Цв. *Гибелта на цареубиеца*. София: Древна България, 1941.

ПАВЛОВИЧ, Х. *Царственик или история болгарская*. Изд. от Хр. ПАВЛОВИЧ. Будим, 1844.

ПАШЕВ, Г. С. *Нравствени идеи и принципи в художествените произведения на В. Друмев*. – В: *Климент Търновски – Васил Друмев*. Сб. под ред. на проф. М. Арнаудов. Велико Търново: к-т Митрополит Климент, 1927, с. 107–176.

РАКОВСКИ, Г. С. Няколко речи о Асеню Първому, великому царю българскому и сину му Асеню Второму от Г. С. Раковскаго. – В: РАКОВСКИ, Г. С. *Съчинения*. Т. 3. Подбор и ред. проф. д-р В. Трайков. София: Български писател, 1984, с. 5–132.

ТРИФОНОВ, Ю. Историческата страна на драмата „Иванко“. – В: *Климент Търновски – Васил Друмев*. Сб. под ред. на проф. М. Арnaudов. Велико Търново: к-т Митрополит Климент, 1927, с. 177–214.

ХОНИАТ, Н. Убийството на Асен и възцаряването на Калоян. – В: *Христоматия по история на България*. София: Наука и изкуство, 1964, с. 252–253.

ЦАНКОВ, Д. *Кратка Българска история от Драган Цанков*. II изд., Пловдив, 1866.

REFERENCES

BOBCHEV, I. S. *Vasil Drumev – Kliment Tarnovski*. [Vasil Drumev – Kliment Tarnovski.] Sofia: Rodina [publ.], 1926.

VOYNIKOV, D. *Kratka Balgarska istoriya ot Dobriya P. Voynikov*. [Short Bulgarian History by Dobri P. Voynikov.] Plovdiv, Ruschuk, Solun, 1879.

DUSHANOV, D. *Kratka balgarska istoria po pitanie i otgovor za parvonachalnite uchilishta ot D. T. Dushanova*. [Short Bulgarian History on Questions and Answers for Elementary Schools by D. T. Dushanova.] Kazanlak, 1870.

ZLATARSKI, V. *Istoria na Balgarskata darzhava prez Srednite vekove*. Т. 3. *Fototipno izdanie*. [History of Bulgarian Country during the Middle Ages. Vol. 3, Phototype Edition.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1972.

IRECHEK, K. *Istoria na balgarite*. [History of Bulgarians.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1978.

MARKOV, G. *Balgarska Vazrozhdenska Kritika*. [National Revival Critics.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1981.

MINKOV, TSV. *Gibelta na tsareubietsa*. [The Death of the Kingslayer.] Sofia: Drevna Balgaria [publ.], 1941.

PAVLOVICH, H. *Tsarstvenik ili istoria bolgarskaya*. [Tsarstvenik or Bulgarian History.] Izd. ot Hristaki Pavlovich. Budim, 1844.

PASHEV, G. S. *Nravstveni idei i principi v hudozhestvenite proizvedeniya na V. Drumev*. [Moral Ideas and Principles in Vasil Drumev's Art Works]. In: *Kliment Tarnovski – Vasil Drumev*. Sb. pod red. na prof. M. Arnaudov. V. Tarnovo: Mitropolit Kliment Committee [publ.], 1927, pp. 107–176.

RAKOVSKI, G. S. *Niyakoliko rechi o Asenyu Parvomu, velikomu tsariyu balgorskому i sinu mu Asenyu Vtoromu ot G. S. Rakovskago*. [Few Speeches About Asen The First The Great Bulgarian Tzar And His Son Asen The Second by Georgi Rakovski.] In: RAKOVSKI, G. S. *Sachinenia*. Т. 3. [Works. Vol. 3.] Podbor i red. prof. d-r V. Traykov. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1984, pp. 5–132.

TRIFONOV, Yu. *Istoricheskata strana na dramata „Ivanko“*. [Historical Character of Ivanko Drama.] In: M. ARNAUDOV (ed.). *Kliment Tarnovski – Vasil Drumev*. V. Tarnovo: Mitropolit Kliment Committee [publ.], 1927, pp. 177–214.

HONIAT, N. Ubiystvoto na Asen I vaztsaryavaneto na Kaloyan. [Murder of Assen and Rise of Kaloyan.] – In: *Hristomatiya po istoria na Balgaria*. [*Hristomatiya on Bulgarian History*.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1964, pp. 252–253.

TSANKOV, D. *Kratka Balgarska istoria ot Dragan Tsankov*. [*Short Bulgarian History by Dragan Tsankov*.] [Second Edition], Plovdiv, 1866.

THE IMAGE OF IVANKO – FROM LITERATURE TO HISTORIOGRAPHY

Abstract. The article notices the first critical assumptions about “Ivanko” dramatic work by Vasil Drumev. It also directs towards the detailed comment by Yordan Trifonov about the historiography sources which the author used to construct the plot. After Drumev develops the character of Ivanko, it becomes attractive to other Bulgarian writers, too. The emphasis of the text is upon the fact that after the work of the playwright from Bulgarian National Revival, the image of Ivanko becomes recognizable and discussed historiographic character. Due to Drumev’s writer finding and the scientific interest of Trifonov, the historiographic plot about him develops right after its literature one.

Keywords: Ivanko, play, reception, historical character, Bulgarian National Revival period

Nikoleta Patova, Assist. Prof., PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113
E-mail: nikoleta.patova@yahoo.com

Юлия Николова, доц. д-р
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

БАЩА МИ БЕШЕ ФЕМИНИСТ ПРЕДИ ФЕМИНИЗМА

Резюме. В статията се разглеждат възгледите на Димитър Ем. Шишманов за новото място на жената и новото отношение към нея в съществуващата патриархална среда през 60-те и 70-те години на XIX век. Неговите мисли са споделени в драмите му, в публикуваната брошура и изнесените сказки, а са защитени на практика чрез отношението към семейството и съхранените в архива на неговия син – проф. Ив. Шишманов – четиридесет и едно писма до съпругата му.

Ключови думи: феминизъм, културен феминизъм, мистерии и моралитé, символни и алегорични образи, женски дружества

Според речника Мериам Уебстър (Merriam Webster) най-търсената дума за 2017 година е феминизъм. Този интерес има своите причини и обяснения. Но съвременният акцент върху феминизма не е обект на настоящото изследване. То не проследява и очертаните от изследователите (предимно Ю. Кръстева) етапи на развитие, но все пак те са нужна съпоставителна парадигма. Не анализира хронологически и видовете феминизъм (материален, радикален, културен, амазонен, индивидуалистки, сепаратистки, умерен, анархофеминизъм, лесбианизъм, джендър феминизъм, екофеминизъм и т. н.), но се позовава на някои техни дефиниционни характеристики. Не търси спецификите на съвременния български феминизъм, който често е определян като създаден въвн – предимно под влияние на френските му теоретици, и който по непонятни причини включва в първия си период явления от XIX в. до средата на 40-те години на XX в., прескача половин столетие и навлиза чрез втория си период в руслото на новите постмодерни явления.

Акцентът е върху българския XIX век, за който се говори, че макар и патриархален, провокира създаването на първите женски сдружения (от 1845 г. до 1878 г. те достигат около 60) и девически училища – структури, които бележат новата социална роля на жената. За тези нови явления в. „Свобода“ ще напише през 1869 г.: „Когато между един кой да е народ се появят нови идеи, нови стремления, нови сили, то е признак, че този народ търси и нов живот [...]“. Такива явления захванаха да се появяват и между българския народ [...] и друго, което е не по-малко

важно от другите, а то е женските дружества в Българско.¹

Проучванията в областта на женските движения и прояви от този период запълват съществена празнина в познанията за българското културно развитие². Но при цялата любов и задълбоченост на изследователите към разработваната тема тя се приема в историописта ни като допълнително явление, а първите феминистки прояви у нас продължават да се считат за неосъзнат и нешлифован процес, чиято истинска същност бележат годините след войните – от 1920 г. – в Европа и Америка, но не и в България. Макар че в неизвестната за Европа България един буден ум ще си позволи да напише през 1871 г.:

Който е можил да се опознае с историята на света, знае, че където няма учение, образование или миролюбиви изповедни начала, там човешките изисквания остават неудовлетворени, а и държавата даже – вместо да напредва, назадничува. Нека бъдем уверени, че същото се изискува и във фамилиарния [семеен, б. м.] живот!³

И този неизвестен никому мислител по всяка вероятност е запознат добре с ранните философски и феминистки позиции на европейците и най-вече с тези на съвременника му Джон Стюарт Мил⁴.

* * *

Както всяка епоха и възрожденското време е изпълнено с про-

¹ За женските дружества в Българско. – *Свобода*, 7 ноември 1869, с. 2.

² Имам предвид изследвания от типа: ДАСКАЛОВА, Кр. Образованието на жените и жените в образованието на възрожденска България. – В: ГСУ „Св. Климент Охридски“, *Център по културознание*. Т. 85, 1992, с. 5–18; ЧОЛАКОВА, М. *Българско женско движение през Възраждането 1857–1878*. София: Албо, 1994 и (и мн. др.).

³ ШИШМАНОВ, Д. Е. *Неколко думи за длъжностите на мъжът*. Русе, 1871, с. 13.

⁴ Тезата за познаване идеите на известния икономист, философ и феминист от Викторианската епоха Джон Стюарт Мил е донякъде хипотетична. Възможно е най-напред като ученик в търговското училище в Темишоара Д. Шишманов да е запознат в най-общи линии с икономическите трудове на Мил, излезли през 1822 г. и 1859 г. По-интересно е, че в брошурата си „Неколко думи за длъжностите на мъжът“ (1871) той буквално споделя идеите му, прави изключително сходни изводи, дори някои словесни изрази напомнят текстове от излязлата през 1869 г. книга на Дж. Мил „Подчинението на жените“. Не трябва да се забравя фактът, че Д. Шишманов като ученик и гренадир в Австрия, като скиталец с немска театрална трупа из Унгария и като търговски комисионер пътува много из Европа, има добри познанства, следи новостите, купува книги. Неговият син – проф. Ив. Шишманов, пише, че в архива на баща си намира в оригинал творби на Шилер, Коцебуе, Дикенс. Д. Шишманов ползва говоримо няколко езика, владее добре немски език и превежда от него.

тиворечиви виждания по въпроса за отношенията между половете. И ако към средата на XIX век Константин Фотинов приема, че „жената е първа и последна причина за наше благоденствие и благочиние“, то Раковски в „Неповинен българин“ ще напише, че не знае какво е това „комплимента (политисимо)“, макар да е видял във „Франца“, че мъжете „помежду си, а особено на жените, снемат си капелите и с телесно къръшение ги поздравяват с ласкателни и сладки притворни речи“⁵. И гордо, но грубовато ще признае: „Стидно ми беше на жена да си снемам капелата и да къръша тялото си, мъжкото ми честолюбие се повреждаше от това сложно и непотребно дело.“⁶ Но не може да се отрече фактът, че от средата на XIX век у нас осъзнато започват да се разглеждат въпросите за мястото на жената в семейството и в обществото. Точно тогава българката излиза извън семейството чрез новите си социални функции в училище, чрез регламентираните дейности в новосъздаващите се женски дружества, чрез участие в обществени културни прояви – най-вече чрез театъра. Но тези нови институции, които осмислят ролята и мястото на жената, до известна степен остават приглушени в творчеството на възрожденските книжовници. В смисъл – доминиращото мъжко интелектуално творческо съсловие зачита и описва българката чрез две нейни измерения – а) физическа красота, съчетана с девическа чистота, невинност и неподправена жизненост и б) мъжествена устойчивост на възрастната жена като опора на семейството и патриархалния ред⁷. Би могло да се каже, че става дума за един амазонен феминизъм (безспорно повлиян от античната култура) и за един своеобразен „екофеминизъм“ (т. е. конкретните социално-исторически условия, скиталчеството на мъжете по гурбет превръщат българския патриархален свят в особен матриархат). Кодирани в литературата дори и след Освобождението остават образи като Бойка войвода (П. Р. Славейков), Баба Илийца (И. Вазов), Султана (Д. Талев) и др. Или, както Гр. Пърличев ще назове героинята си в „Сердарят“ – тя е „мъжествена како амазонка / и прелестна како Афродита“...

* * *

Между защитниците на едно ново виждане за жената, влизащо по-късно в рамките на умерения и на културния феминизъм, незабеля-

⁵ РАКОВСКИ, Г. С. *Съчинения в четири тома*. Том I. София: Бълг. писател, 1983, с. 63.

⁶ Пак там.

⁷ По този въпрос вж.: НИКОЛОВА, Ю. „Мустакатият“ образ на българката (Към типологията на женските образи в българската възрожденска литература). – В: *Тя на Балканите. She on the Balkans*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2001, с. 182–188.

зан за изследователите, остава един от най-ярките му радатели у нас – Димитър Емануилов Шишманов. Неговият син, проф. Ив. Шишманов, години по-късно отбелязва: „Феминист преди феминизма, баща ми поддържаше с всички сили толкова симпатичното женско движение преди войната“⁸. И в друга статия допълва, че неговият баща е „голям феминист още в ония тъмни времена, когато феминизмът не съществуваше и в Европа като особено обществено течение“⁹.

Запознат добре с развитието на феминизма в Европа, твърде трезв в оценките си за хората и делата им, проф. Ив. Шишманов не преувеличава делото на своя баща. Търговски комисионер при брат си Александър, Димитър Ем. Шишманов никога не се привързва към тази професия. Увличат го авантюризмът, битките като „цесаро-кралевски гренадирски федфебел в Австрия“, където е раняван няколко пъти, скиталчеството с пътуващ театър, драматургията, поезията, училището и преподавателската дейност, будните и бурни политически и социални движения, в които той настойчиво, без да се изтъква, взема участие. И във всички тези негови дейности прозира дълбокото уважение към жената и активното му желание да я включи в семейния и в обществения живот като пълноправен член. Нещо повече – в нея той открива качества, които при определени ситуации превъзхождат тия на мъжа, а съчетани с неговите – се оказват основният източник за изграждане на истинско семейство от нов тип. Когато през 1870 г. в Свищов се играе за пръв път „Многострадална Геновева“, то – преди започване на представлението, Димитър Шишманов държи сказка за ролята на театъра, в която изтъква предимствата на жената актриса. Ако Джон Ст. Мил твърди, че моралът у жената е нейна „вътрешна емоционална същност“¹⁰ и диктува всичките ѝ житейски постъпки, изпълнени с благост, себеотдаване и саможертвеност, Шишманов заявява:

Но когато говорим за художник-актьорите, не трябва да мислим, че за туй нещо е предназначен само мъжът. Напротив, жената, която само по-себе си е по-блага, по-кротка, по-чувствителна, която е същата душа на умереността и кроткостта, тъй и на търпението, жената, думам, се е всякога показвала по-достойна за моралното образование на човечеството.¹¹

⁸ ШИШМАНОВ, И. Първото българско търговско училище на Д. Е. Шишманов в Свищов. – *Училищен преглед*, 1903, № 4, с. 350.

⁹ ШИШМАНОВ, И. Баща ми като читалищен и театрален деец. – *Училищен преглед*, XXVI, 1927, № 2–3, с. 321.

¹⁰ MILL, J. *The Subjection of Women*. London: Longsman, 1869 (Цит. по: БРАНД, Г. *Концепции за феминизма: логика на развитието*. Прев. Николай Узунов: journal-informo.eu/content/021/003.pdf), с. 5.

¹¹ ШИШМАНОВ, Д. Е. Реч за театъра. – ШИШМАНОВ, И. Баща ми като читалищен и театрален деец. – *Училищен преглед*, XXVI, 1927, № 2–3, с. 331.

Отношението към жената като любима, съпруга, майка на децата му, съкровена изповедница на делата му и като общественичка той сбъдва на практика в семейството си. Съхранените в архива на сина му – проф. Иван Шишманов, четиридесет и едно писма до съпругата му Неделя (Кириечи) Шишманова, писани във времето от 1863 г. до 1875 г., разкриват нещо съвсем различно от утвърдените книжовни постулати за отношението мъжът – жената през XIX век, може би защото са дълбоко лични. В тях наред с разказа за делничните грижи в семейството, а може би точно заради тях, личи голямата обич към жената, видяна в контекста на различен поглед към другия пол. Мисля, че от тази епоха няма друга такава голяма сбирка с интимни писма, изпълнени с толкова топлота.¹² Обръщенията към съпругата изненадват с многообразието и нежността си („Любезнейша!“, „Верний мой Ангеле!“, „Любезно булче!“, „Булче!“, „Любезнейше булче“, „Любезнейше душице“, „Булчице, пиленце, душице и вся и вся“). Името ѝ се повтаря многократно, то присъства във всяка изказана мисъл или разказано събитие¹³. А писмата винаги завършват с изповедното „и обичай твой верний и любящий те Таки“, „съм с най-отдадената любов към тебе“, „твой верний Таки“¹⁴. За съжаление писмата на Неделя (Кириечи) Шишманова не са запазени. В съхраненото от 3 август 1873 г. писмо тя го назовава поименно „Любезни Таки!“ и завършва с думите „твоята искрена Неделя“. Шишманов е убеден, че моралните добродетели, искреност и вяност са основни фактори за формиране на здрави семейните отношение и че те са по-значими от всички останалите придобивки. На 14 юни 1864 г. споделя:

Когато нашата любов се укрепи с най-силните темели на искреността и отдадеността, тогава, булче, можеш да съ надяваш, чи Господ щи съ смиле на нас и ще ни възнагради – тогиз можем и ние сос славния немски писател да речем, чи колибката е за любещите се голям рай.¹⁵

А петнадесет години след брака ще признае пред съпругата

¹² Интимните писма на Д. Шишманов са представени в изследването: НИКОЛОВА, Ю. „Твой верний Таки“, или за интимното писмо от средата на XIX век. – В: *Сред текстовете и емоциите на Българското възраждане. Сборник в чест на Р. Дамянова*. София: Изток-Запад, 2009, с. 257–273.

¹³ Типичен пример за тая безкрайна повторяемост на името на любимата жена и мислената му представа за реакциите ѝ е писмото му от 13 юли 1865 г.: „Днес е събота, затуй като станах, седнах, чи закърпих чорапите си – дордето ги кърпих все си мислях: Кирячето тъй ги кърпи, Кирячето инък ги кърпи, и тъй хем мислех, хем кърпих, додето ги закърпих, анджак, при све чи се мъчих три сахата дордето да ги закърпя, пак ще се смееш, когато ги видиш как са закърпени“.

¹⁴ Таки – от Димитър, Димитраки.

¹⁵ БИА–БАН, ф. 11, оп. 5, а.е. 50.

си: „Изражението в писмото [ти] е толкова горещо и толкова искрено, щото това вече не е само любов, но и пожъртвование такова, каквото у хиляди жени няма да срещнем“¹⁶.

Дълбоката обич и преданост на съпругата той извоюва с верността си, с писмата (понякога с дневников характер), чрез които я прави съпричастна на делата си, с активното желание да я образова и постави наравно със себе си. Само седмица след годежа Димитър Шишманов подарява на бъдещата си съпруга писалище с всичко необходимо за водене на кореспонденция. А девет години по-късно, когато през 1872 г. Фердинанд Дечев създава в Свищов девическо училище, негова ученичка (като екстернантка) става и съпругата на Шишманов, вече майка на две деца. А както оповестява Ф. Дечев в публикуваната програма, това ще е „училищно заведение в Свищов за просвещение на женский пол, от което да излизат момичета образовани и достойни за святите им длъжности, които ще ги чакат в домашний живот; да бъдат искрени и непоколебими към вярата си, съпругът си и милото си отечество“¹⁷, не само като съпруги, но и като бъдещи учителки. Според програмата учебните предмети имат по-прагматичен характер. Например по учебните предмети „технологии“, физика, математика ще се изучава технология на храненето, как се прави сапун, захар, как се изчисляват лихви и т.н, като познанията ще се допълват от набавяните „женски вестници с изображения, които да бъдат един богат извор на най-нови и най-економични женски работи, както ги учат по другите места“¹⁸. А наред с чуждите езици и история на „европейска Турция“, география на „европейските държави и от други части на света“, ще се изучава и „българска история пространно“¹⁹.

* * *

В Свищов в периода от края на 1869 г. до 1874 г. се формират три женски дружества (в трите български махали). Димитър Шишманов е един от поддръжниците им. В най-старото – горномахленското женско дружество „Сългасие“, активни деятелки са сестра му Елена Шишманова-Хаджииванова (баба по майчина линия на Алеко Константинов) и съпругата му. Имената и на двете се споменават във възрожденската преса като дарителки на книги, на парични средства за Цариградското читалище и благотворителното дружество, за първото изложение на български ръкоделни изделия и носии в Цариград и т. н. В тези си дей-

¹⁶ Пак там. Цитираните по-горе обръщения и изрази от писмата са почерпени от същия фонд.

¹⁷ ДЕЧЕВ, Ф. Девическо училище (Обявление). – *Македония*, бр. 14, 27 юни 1872, с. 1–2.

¹⁸ Пак там, с. 2.

¹⁹ Пак там, с. 2.

ности Неделя Шишманова е подкрепяна непрекъснато от съпруга си.

За културно-просветните потребности на местните дружества, особено за горномахленското, Димитър Шишманов пише драмата си „Добродетел и Злоба“ (1871). Но посвещението към нея подсказва далеч по-широките цели на автора: „Дръзнувам да посветя този мой пръв драматически опит на благодетелните български женски дружества, които умолявам да уважат този мой трудец, като знак на съвършенното ми към тях високопочитание. Издателят“²⁰.

„Добродетел и Злоба“ е една от деветте драми на Д. Шишманов, запазени в архива му. Тя е и единствената отпечатана творба. Другите са останали в ръкопис. Повечето от тях са преводни, компилативни и само три се считат за автори.²¹

Димитър Шишманов назовава „Добродетел и Злоба“ „фантазия в три действия“. Тази интересна жанрова формулировка оставя траен

²⁰ ШИШМАНОВ, Д. Е. *Добродетел и Злоба. Фантазия в три действия*. Русе: Книгопеч. Дун. Област, 1871.

²¹ През 1903 г. в раздел „Съобщения“ към сп. „Училищен преглед“ (кн. 4., с. 350) Ив. Шишманов пише: „Но страстта на баща ми беше театърът. Как беше се развила тя у него – не знам. Той умря сравнително млад във Видин, дето се беше условил учител, а аз бях още дете. Само от покойния си братовчед Илия Цанов съм чувал, че баща ми на млади години бил се скитал с някаква немска провинциална трупа из Маджарско. Възможно е тук да се е влюбил той в Шилера и Коцебуе и въобще в драматическото изкуство. Между ръкописите му намирам един пълен превод на „Разбойниците“ на полувидинско наречие, още от 50-те години, извършен, значи, около 20 години преди Бончевия! Намирам по-нататък една драма с революционно съдържание от 1857 г. „Добрий-а Сынъ“, също на полувидински диалект (от нея съществува и една преработка на литературно наречие от 1868 г., в която като действащи лица се явяват Х[аджи] Димитър и Стефан Караджа). Свищовската театрална публика си спомня навярно цял ред трагедии и драми на баща ми, оригинални или побългарени („Годеж“, „Добрата майка“, „Запреният“ и др.) Една от тях, „Пенчо Кърлежът“, отчасти подражание на един епизод из една Шекспирова комедия, ходи и до днес, ако не се лъжа, в ръкопис „из народа“. Тя бе представена и в София от трупата „Сълза и смях“. – В: ШИШМАНОВ, И. Цит. съч., 1903, с. 350. (Заб. За влиянието на Шилер и Коцебуе върху Д. Шишманов пише Н. Андреева в монографията си „Немската литература в България през Възраждането“, като прави и редица корекции. Вж.: АНДРЕЕВА, Н. *Немската литература в България през Възраждането*. София: Кралица Маб, 2001.)

Има основания да се смята, че заедно с Николай Павлович Димитър Шишманов прави превод на „Многострадална Геновева“ през 1870 г. за първото свищовско представление.

За напълно оригинални драми на Димитър Шишманов се приемат „Добрият син“ (в две редакции), „Добрата майка“ и „Добродетел и Злоба“. От тях през 1871 г. е публикувана само последната.

акцент върху възприемателската нагласа на свищовската публика. И тя често я употребява, за да назове поредното театрално (а по-късно и филмово) представление като „фантазия“. Художникът Александър Божинов – свищовлия и родственик на Кириечи (Неделя) Шишманова, разказва почти анекдотичен случай за осемдесетгодишното присъствие на този термин в малкото градче:

През 1945 год. отидох в моя роден град Свищов да навестя свои близки [...] Ако липсваха много неща да се задоволи насъщната нужда на човека, „духовна храна“ не липсваше – това беше наследство, останало от миналото време, непометено от бойната стихия. И затова още с пристигането ми в центъра на града погледът ми се заби върху голямо обявление, което гласеше: „Кино Академия / само два дни / „Несбъднати мечти“ / лъчезарна драма с много смееща се фантазия и деликатен хумор“ [...] Аз не посетих филма, защото няхах свободно време, но афишът ми беше достатъчен да се посмея „гратис“, презадоволен от тая „смееща се фантазия“.²²

Синът, проф. И. Шишманов, характеризира драмата нееднозначно. Кратка оценка за нея той дава през 1903 г. в статията си „Първото българско търговско училище на Д. Е. Шишманов“ и през 1927 г. – в „Баща ми като театрален и читалищен деец“ (и двете публикувани в сп. „Училищен преглед“). В по-ранната²³ я отбелязва като „една своеобразна алегорична драма, един вид *moralité*, може би едничка в цялата всемирна литература, защото в нея всички действующие лица са изключително жени. Писана да бъде представена от срамежливите членки на едно женско дружество, тя е стъкмена тъй, щото в нея да няма ни една мъжка роля“. Във втората я назовава „един вид мистерия, в която действующите лица са изключително жени“, за да допълни: „По онова време жени не можеха да излезват на сцената, та баща ми нарочно я съчини, за да бъде играна в Свищов от членки на женското дружество. Чини ми се, че тая пиеса е въобще *unicum* в историята на драмата“²⁴.

Творбата по своята същност отразява явление, характерно за европейския XVI в., когато мистериите започват да се преплитат с драмите *moralité*, с навлизането на все повече битово-социални бюргерски идеи със задължителен дидактически акцент, внушавани все още чрез алегорически и персонифицирани образи. Битката между Доброто и Злото в драмата се осъществява чрез съдбата и поведението на два типа герои – реални и алегорични, но и реалните в своята същност

²² БОЖИНОВ, А. *Минали дни*. София: Български писател, 1958, с. 259.

²³ ШИШМАНОВ, И. Цит. съч., 1903, с. 350.

²⁴ ШИШМАНОВ, И. Цит. съч., 1927, с. 325. Може би тая по-късна оценка е причина всички Димитър-Шишманови драми да бъдат назовани в литературната ни историография не съвсем точно като мистерии.

са алегорични кодове на определено морално качество и определена социална среда. Водещи образи са Доброто и Злото. Любопитен факт е, че при персонифицирането на двете морални качества добро и зло (в бълг. ез. съществителни имена от среден род) авторът ги назовава съответно Добродетел и Злоба (същ. имена от ж. р.), за да ги превърне в женски образи. Но в списъка на действащите лица, вероятно като отчита смисловите нюанси при направената модификация, е записал: „Добродетел – Дух на Доброто; Злоба – Дух на Злото“. Добродетелта е сама срещу Злобата, докато тя има помощнички – „дяволките Аспида и Ксантипа“. Освен името, духовната същност на съответния образ е подказана чрез облеклото, поведението и жестовите на героите, чрез мизансцена и др. Добродетелта се появява „облечена в богинско облекло“ (I действ.). Дяволките Аспида и Ксантипа излизат на сцената „в тъмна нощ и ся чува гърмеж“ (II действ.). Добродетелта и Злобата са ту видими, ту невидими за останалите персонажи. Сценичната интерпретация на невидимото е интересно отбелязана от Д. Шишманов в ремарката: „отива до кулисите и едно перде от тулангле пада пред нея“. Но скрита зад английския тюл богинята не е неподвижна – тя реагира на всяка казана реплика („прави пантомими на скръб и съжаление“ и др.).

Образите са рязко контрастни и то с определена социална насоченост. Нравствено извисени са двете сирачета Йорданка и Стана, чиято майка е починала, а бащата е затворен за дългове (разказът за тях очертава хармонията в едно истинско обичащо се, трудолюбиво семейство, унищожено от нищетата). Сляпата баба Куна, която преди да изпита истинско страдание, е сляпа за хорските несгоди, както и нейното внуче Мара, докоснало се до страданието чрез смъртта на майка си и поведението на разгулния си баща, преосмислят битието си. Този нравствен прелом докосва и богатата бездетна вдовица Стана и коконите Смаранда, Порфирица и Драгана.

В духа на възрожденската възприемателна нагласа „чуждостта“, т. е. бинарната опозиция свое–чуждо влиза в обща парадигма с добро–зло, нравствено–безнравствено, позволено–непозволено, щастие–нешастие и т. н. Затова и при Димитър Шишманов отрицателните героини носят небългарски собствени имена, а Аспида и Ксантипа притежават и допълнителен интертекстуален код. При отрицателните героини всичко е пошло – облекло, обноски, незачитане на семейството и децата, разврат и т. н. Безимени остават двете непоправими носители на злото – себичната „Една грозна жена“, която мисли само за хубостта си и „Една развратна бабичка“.

Интересна е промяната в облеклото и поведението на Смаранда след нравственото ѝ пробуждане. При появата си в 4-то позорище на I действие е описана така: „Коконата Смаранда, облечена с сичката фантазия на модата, има камчик в ръцете си и окелер (монокъл, Ю. Н.) на гърдите

си“²⁵. В III действие, позорище 3-то, тя е „облечена чисто, нъ семпло“ и „коленичи пред Богинята“ смирено. Драгана се различава и по име от останалите „кокони“, защото не е типична тяхна представителка, а и рано осъзнава грешките си чрез участие в новосъздаденото женското дружество. Образът ѝ е по-скоро образ-глас, образ-пропаганда за това ново явление в културния бит на българката. Чрез монолога ѝ в I действие Димитър Шишманов представя програмата и основните цели на дружествата:

(Драгана влиза ... и чете без да види предишните): Целта на милостивото женско дружество е: да подпомага бедните без разлика на възраст, на вяра и народност, защото туй дружество се основава на любовта! (Говори на себе си) Малко думи, но много казват. Боже мой! Какви идеи откриват тези думи в душата ми. Каква бях вчера, а каква съм днес! Довчера аз мислях, че сичкото щастие на една жена е: да има капелини, малакови, кокове и панглики, за да се кичи като маймуна и днес, като прочетох тези малко редовце, усещам съвсем друго нещо (туря си ръката на сърцето). Аз не зная какво е туй, дето усещам, но познавам, че душата ми е препълнена с радост. (I действ., 10-то позорище).²⁶

В цялата драма и чрез финалната песен, явно съчинена от Д. Шишманов, недвусмислено се заявява тезата, че Добродетелта – това е любовта между хората, видяна в нейните различни нравствени изменения на доброта и съпричастност.²⁷

* * *

Заедно с драмата „Добродетел и Злоба“ Д. Шишманов публикува и брошурата „Неколко думи за длъжностите на мъжа“²⁸. „Защото делцето ми „Добродетел и Злоба“ – пише той – съ отпечата само на три коли, а не на четири, както бях предизвестил, издадох и настоящия листок, който ще ся даде даром на спомоществователите ми“. Но издаването на брошурата не е случайно и не е обвързано само с предоставената техническа възможност. Отпечатаният текст от 16 страници е изповед на човек, превъзмогнал утвърденото от патриархата мъжко самолюбие и очертал за пръв път друга гледна точка към жената. Той е своеобразна програма, която се противопоставя на утвърдените в обществото норми за отношението между половете. И опит да бъдат поновому изтълкувани и осмислени основните религиозни догми.

²⁵ ШИШМАНОВ Д. *Добродетел и злоба...*, с. 10.

²⁶ Пак там, с. 19–20.

²⁷ Интересно е да се отбележи, че внукът на Д. Шишманов (внук на сестра му) Алеко Константинов в анкетата на своя чичо (но и връстник) Ив. Шишманов на въпроса „Коя според вас е най-почтената добродетел?“ отговаря: „Любовта като сърдечна доброта!“

²⁸ ШИШМАНОВ, Д. *Неколко думи...*, с. 5.

Шишманов осъзнава, че отношението между мъжа и жената, ако бъде разбирано като изолирана проява и активност само на единия, или само за единия пол е невъзможно, както е невъзможна целостта на битието. Ако на жената се налага да преодолее множество препятствия, за да се утвърди като равнопоставена, то мъжът трябва да пречупи у себе си редица поведенчески стереотипи, за да осъзнае потребността от едно ново взаимоотношение между мъжа и жената. А пътят към това осъществяване е битка срещу рутината и негласните закони на обществото относно семейната и социална йерархия на половете. Злото според Шишманов, тълкувано като продукт от несправедливото отношение към жената, трябва да бъде преодоляно чрез внушаване на нови добродетели у мъжете, т. е. брошурата е огледалният образ на драмата „Добродетел и злоба“. Ако драмата чрез действията и постъпките на героините утвърждава определени принципи, то същата роля, но обрната вече към мъжкото съсловие, има брошурата.

Тя започва с обща оценка за издадените новобългарски книги, които според автора се отличават с една важна положителна тенденция – стремеж към всеобщо образование, което трябва да утвърди високи нравствени добродетели – съпричастност, „чувство на съжаление, братолюбие и наклонност към човечината“, усет към „доброто и хубавото“²⁹. Така заключава Шишманов, книжовниците „според силата си привнасят в кошера сладкия сок, изчерпен от цвета на науката“³⁰. Но неговата констатация е, че „в[ъв] всичките до сега издадени български класически книги ний виждаме, че главният предмет е: да укоряваме жената, а мъжът ся представлява като едно висше същество.[...] Това, мили читатели – пише Шишманов, – е... егоизъм.“³¹

Доколко направеният извод оказва силен обрат в патриархалните мъжки позиции личи от изповедните думи на автора: „Сърцето ми тупаше силно и перото се колебаеше в треперящата ми десница, нъ ... написа ся! Думата ся изрече и трябва следователно да впрегнем сичките си жички на дързостта, за да говорим според убежденията си“³². Само три години преди това викторианският феминист Джон Мил ще напише, че „под господството на мъжа са всички ... ключови средства за влияние на женския ум, а егоизмът винаги би подсказал на мъжа как безгранично да се възползва от тези средства да държи же-

²⁹ Пак там, с. 5.

³⁰ Пак там, с. 5. Заб. Всички съществителни имена от м. р., както и прилагателните към тях, в цитирания текст (а и в цялата книжка) са членувани с пълен член – „цветът“, „кошерът“, „сладкият сок“ и др., но тук са с осъвременен правопис.

³¹ Пак там, с. 5.

³² Пак там, с. 5–6.

ната в подчинение“³³. И ще изпита горчивината от общото мъжко, дори английско парламентарно негодувание срещу думите си.

Димитър Шишманов се спира подробно на ролята на жената като съпруга и майка. Тя е отдадена изцяло на децата си: радва се, когато са здрави, с тревога бди над леглото им, когато са болни и никой не може да я утеши, ако загуби рожбата си. „В детето – пише той – жената люби мъжът баща!“ Същата мисъл се среща и в книгата на Д. Мил „Подчинението на жените“: моралът, „бидейки вътрешна емоционална същност на жената“ съответства на предназначението ѝ да живее с другите, на умението ѝ за пълно себеотричане и отдаване живота на близките – мъжът и децата“³⁴. Съпругът не винаги разбира тая нейна всепоглъщаща емоционална всеотдайност. Д. Шишманов смята, че „мъжът може [и трябва] да познае душевното природно благородие на жената и може, следователно, да се убеди, че жената е създадена от Бога с извънредни преимущества – преимущества такива, които доказват, че жената е – тъй да речем – съставена от любов и за любов“³⁵. И патетично ще заяви:

Защо прочее мъжът бяга от тази любов? Защо мъжът не посреща позива, който произлиза от чисто и благородно сърце на жената? Защо мъжът търси удоволствие в кавенетата и в много пъти притворно приятелство на мъжа? Защо не обгърне искрената и истинска любов на жената, която с хиляди доказателства на нежна преданост му подава вярната си десница? Мъже! Погледни на другата твоя половина, на жената. Погледни към нея с очите на сърцето и увери ся, че само жената е твоя законна и вярна приятелка – увери ся, че само жената е твоя непоколебима привърженица. Само жената е, която душевно се радва, когато се радваш ти – само жената е, която с тебе от сърце плаче, когато плачеш ти!³⁶

„Жената, твърдят и двамата автори, от природата е назначена за образователка на нашето потомство“³⁷, затова „не трябва мъжът да отстранява жената от общежитието, но трябва да я възпитава тъй, щото и тя да може да държи кормилото на домашното устройство“³⁸. „Жената, ако и да не е същество по-съвършено – поне е едноравна с мъжът ... ако мъжът е аслан – и жената е асланка.“³⁹

Димитър Шишманов предприема един смел ход – като цитира библейските и новозаветните постулати, които утвърждават прави-

³³ MILL, J. Op. cit. (Цит. по: БРАНД, Г. Цит. съч., с. 5).

³⁴ Пак там, с. 5.

³⁵ ШИШМАНОВ, Д. *Неколко думи...*, с. 11.

³⁶ Пак там, с. 11.

³⁷ Пак там, с. 16.

³⁸ Пак там, с. 14.

³⁹ Пак там, с. 16.

лото жената да се покорява на мъжа („Жената е от костите на мъжа и тялото ѝ е от тялото на мъжа“; „Твоята воля ще стои под властта на мъжът ти; и той ще ти бъде господар“; „Словото божие заповядва на жената да люби мъжът си, както църквата люби Христа“; „Мъжът е главата на жената“ и др.), се опитва да ги преосмисли и да им даде ново тълкуване, като категорично заявява:

Пред Бога мъжът и жената са равни. Бог не гледа на пол, а на дела. Също тъй жената, както и мъжът са богоугодници, когато се водят по общият закон на Словото Божие ... по любовта!

Под значението на думата „Човек“ Бог не прави никаква морална разлика между мъжът и жената.⁴⁰

Разбира се, Шишманов не отхвърля и възможността жената също да е носител на лоши качества и пороци, но „тогаз – завършва той – такава жена не е жена, но е ... сичко, само човек не!“⁴¹.

Убеден, че „между българките нема такива жени“⁴², той все пак в драмата си „Добродетел и Злоба“ се опитва да изкорени присъствието на такива особи.

* * *

Запазените драми, брошури и ръкописи на Шишманов го очертават като пропагандатор на идеята за равенство между половете. Неговите позиции понякога съчетават идеи от различни влияния на първите представители на пробуждащия се в Европа феминизъм. Подобно на първите от тях, той утвърждава преди всичко ценностите на семейството, на семейните отношения и саможертвата на жената в името на тези отношения. Драмата му „Добрата майка“, останала в ръкопис, разглежда точно този въпрос. Димитър Шишманов акцентира върху различния емоционален свят на мъжа и жената и не търси уравниловка, а съхранение на тази особеност. И се стреми чрез женските сдружения, чрез образованието и театъра нравствените добродетели на жената да се утвърдят като обществена норма, да бъдат разбрани от обществото и мъжката половина на обществото. Затова в брошурата си се обръща към мъжа с думите: „Погледни на нея с очите на сърцето!“ Но въпреки че държи за равенството между двата пола, не отрича водещата роля на мъжа. Роля, която трябва да е облагородена от новите разбирания за жената.

Мъжът е за жената, както е генералинът (сераскерин) за една войска – пише той. – Генералинът трябва да припечели любовта на войската, а после – като е дарен още да командува – победата за него е неизбежна. [...]

⁴⁰ Пак там, с. 8.

⁴¹ Пак там, с. 16.

⁴² Пак там, с. 16.

Затуй мъжът длъженствува, както добрия генералин, да предвожда жената с добри примери, т. е. с любов, както Син Божий предвожда църквата; а особена длъжност има мъжът да позволи на жената свободен въздух.⁴³

Равноправието и свободния дух в семейството и в обществото според него, подобно на позициите на Джон С. Мил, се постигат чрез магията на човешката любов – една невероятно трогателна, неразтълкувана и неосъществявана докрай идея, споделена и от родственика му Алеко Константинов за „любовта като човешка доброта“ и добродетел. Идея за равнопоставеност, утвърдена не само чрез нравствените норми, но преминала преди всичко през сърцето, през човешките емоции и чувства, така, както сам авторът желае да се приемат и делата му. „Ако по тоя смисъл – пише той в предисловието към „Добродетел и Злоба“ – делцето ми съответства на задачата, тогиз целта ми е постигната; а пък ако тази моя драма примами на некой читател или в некая читателка една умилна сълза, тогиз ще ся считам, като че Бог тысящно мя е наградил.“⁴⁴

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНДРЕЕВА, Н. *Немската литература в България през Възраждането*. София: Кралица Маб, 2001.

БОЖИНОВ, А. *Минали дни*. Български писател, 1958.

БРАНД, Г. *Концепции за феминизма: логика на развитието*. Превод на Николай Узунов: journal-informo.eu/content/021/003.pdf, с. 5 [прегл. 10.06.2019].

ДАСКАЛОВА, К. Образованието на жените и жените в образованието на възрожденска България. – В: ГСУ „Св. Климент Охридски“, *Център по културознание*. Т. 85, 1992, с. 5–18.

ДЕЧЕВ, Ф. Девическо училище (Обявление). – *Македония*, бр. 14, 27 юни 1872, с. 1–2.

За женските дружества в Българско. – *Свобода*, 7 ноември 1869, с. 2.

НИКОЛОВА, Ю. „Мустакатият“ образ на българката (Към типологията на женските образи в българската възрожденска литература). – В: *Тя на Балканите. She on the Balkans*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2001, с. 182–188.

НИКОЛОВА, Ю. „Твой верний Таки“ или за интимното писмо от средата на XIX век. – В: *Сред текстовете и емоциите на Българското възраждане. Сборник в чест на Румяна Дамянова*. София: Изток-Запад, 2009, с. 257–273.

РАКОВСКИ, Г. С. *Съчинения в четири тома*. Том I. София: Български писател, 1983.

ЧОЛАКОВА М. *Българско женско движение през Възраждането 1857–1878*. София: Албо, 1994.

⁴³ Пак там, с. 14.

⁴⁴ ШИШМАНОВ, Д. *Добродетел и Злоба...*, с. 3.

ШИШМАНОВ, Д. Е. *Неколко думи за длъжностите на мъжът*. Русе: Книгопеч. Дунавска Област, 1871.

ШИШМАНОВ, Д. Е. *Добродетел и Злоба. Фантазия в три действия*. Русе: Книгопеч. Дунавска Област, 1871.

ШИШМАНОВ, Д. Е. Реч за театъра. ШИШМАНОВ, И. Баща ми като читалищен и театрален деец. – *Училищен преглед*, XXVI, 1927, № 2–3, с. 328–332.

ШИШМАНОВ, И. Първото българско търговско училище на Д. Е. Шишманов в Свищов. – *Училищен преглед*, 1903, № 4, с. 350.

ШИШМАНОВ, И. Баща ми като читалищен и театрален деец. – *Училищен преглед*, XXVI, 1927, № 2–3, с. 321.

БИА–БАН, ф. 11, оп. 5, а.е. 50.

MILL, J. *The Subjection of Women*. London: Longsman, 1869.

REFERENCES

ANDREEVA, N. *Nemskata literatura v Bulgaria prez Vazrazhdaneto*. [German Literature during the Revival Period.] Sofia: Kralitsa Mab, 2001.

BIA–BAS, f. 11, оп. 5, а.е. 50.

BOZHINOV, A. *Minali dni*. [Past Days.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1958.

BRAND, G & N. UZUNOV (trans.). *Kontseptsii za feminizma: logika na razvitiето*. [Concepts of Feminism: Logic of Development.] Retrieved: journal-informo.eu/content/021/003.pdf, p. 5 [seen 10.06.2019].

CHOLAKOVA, M. *Balgarsko zhensko dvizhenie prez Vazrazhdaneto 1857–1878*. [Bulgarian Women Campaigns during the Revival Period 1857–1878.] Sofia: Albo, 1994.

DASKALOVA, Kr. *Образованието на жените i zhenite v obrazovaniето na vazrozhdenska Bulgaria*. [Education of Women and Women in Education in Revival Period Bulgaria.] In: *GSU "Sv. Kliment Ohridski", Center for Cultural Studies*. T. 85, 1992, pp. 5–18.

DECHEV, F. *Devichesko uchilishte (Obyavlenie)*. [Girls' School.] In: *Makedonia*, № 14, 27 June 1872, pp. 1–2.

ZA zhenskite druzhestva v Balgarsko. [About Women Organizations in Bulgaria.] In: *Svoboda*, 7 November 1869, p. 2.

MILL, J. *The Subjection of Women*. London: Longsman, 1869.

NIKOLOVA, Y. "Mustakatiyat" obraz na balgarkata (Kam tipologiyata na zhenskite obrazi v balgarskata vazrozhdenska literatura). ["Moustage" Image of Bulgarian Woman (To Typology of Female Images in Bulgarian Revival Period Literature).] In: *Tya na Balkanite. She on the Balkans*. Blagoevgrad: "Neophyte Rilski" University Publishing House 2001, pp. 182–188.

NIKOLOVA, Y. "Tvoy verniy Taki" ili za intimното pismo ot sredata na XIX vek. ["Your Faithful Taki" or about Intimate Letter form the Middle of the XIX c.] In: *Among Texts and Emotions of Bulgaran Revival Period. Collectiion in Honour of Rumiana Damianova*.] Sofia: Iztok-Zapad, 2009, p. 257–273.

RAKOVSKI, G. S. *Sachinenia v chetiri toma. Tom I.* [Works in Four Volumes. Vol. 1.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1983.

SHISHMANOV, D. E. *Nekolko dumi za dlazhnostite na mazhat.* [A Few Words about Man's Obligations.] Ruse: Knigopech. Book printing house of the Danube Region [publ.] 1871.

SHISHMANOV, D. E. *Dobrodetel i Zloba. Fantazia v tri deystvia.* [Virtue and Malice.] Ruse: Knigopech. Dun. Oblast, 1871.

SHISHMANOV, D. E. Rech za teatar. [Speech of Theatre.] In: SHISHMANOV, I. Bashta mi kato chitalishten i teatralen deets. [My Father as Theater Activist.] In: *Uchilishten pregled*, XXVI, 1927, № 2–3, pp. 328–332.

SHISHMANOV, I. Parvoto balgarsko targovsko uchilishte na D. E. Shishmanov v Svishtov. [First Bulgarian Trade School of D. E. Shishmanov in Svishtov.] In: *Uchilishten pregled*, 1903, № 4, p. 350.

MY FATHER WAS A FEMINIST BEFORE FEMINISM

Abstract. This article presents Dimitar Shishmanov's views regarding the new role of the woman and the change in the way she is treated in the existing conservative society during the years 60s to 70s of the 19th century. He shares his opinion in his dramas, in a published brochure and in some lectures, and defends it in practice by his attitude towards his family, as well as in his forty-one letters to his wife, kept in his son's (Prof. Ivan Shishmanov) archives.

Keywords: feminism, cultural feminism, mysteries and "moralité", symbolic and allegorical images, women's societies

Julia Nikolova, Assoc. Prof., PhD
Plovdiv University "Paisii Hilendarski"
24 Tsar Assen, Plovdiv 4000
E-mail: dos_nikolova@abv.bg

Николай Аретов, проф. д. н.

Институт по литература – Българска академия на науките

ОБРАЗИ НА БОГАТСТВОТО И БЕДНОСТТА В БЪЛГАРСКАТА КНИЖНИНА ПРЕЗ XIX ВЕК

Резюме. Образите на богатите и бедните жени и мъже са определени от различни фактори. Често сме склонни да мислим, че комунистическата идеология е наложила аксиологическата им поляризация, според която бедните са възприемани позитивно, а богатите – анатемосвани. Оказва се, че подобен подход е значително по-стар, той е фундаментален за християнската доктрина, особено за ортодоксалната. Следователно подобна поляризация може да бъде проследена в други балкански християнски култури, които остават по-малко засегнати от комунистическата идеология. Някои учени са склонни да свързват представата за богатство и бедност в балканските култури с продължителното отсъствие на „собствено“ благородство и с някои особени форми на селска общност като „задруга“.

Стъпвайки върху такива общи позиции, настоящата статия предлага преглед на някои представителни образи на богати и бедни хора в българската култура, търсейки в някои случаи паралели с други балкански и източноевропейски текстове. Сюжетът на Пепеляшка и историята за отвлеченото богатство като елемент от българската национална митология са някои от фокусите на изследването. Наблюденията водят до главното заключение, че дискурсът, който идеализира бедността и сатиризира богатството, е бил доминантен не само за 19 век.

Ключови думи: богатство, бедност, национална митология, комунистическа идеология, християнска доктрина, източно православие

Въведение

Литературата обсъжда по свой начин парите и всичко свързано с тях. Текстовете, в които това става, често са използвани като източник на икономически сведения, не по-малко често изследователите са се усъмнявали в надеждността на подобен „извор“. Тази статия се опитва да припомни и подреди познатите въпроси, свързани с проблема, и след това да ги насочи към отделни представителни литературни образци и да хвърли светлина върху механизмите, по които се изграждат словесните образи на парите, богатството и бедността. Анализирането на по-големи корпуси от текстове е задача, към която може да се насочат бъдещи усилия на повече изследователи.

Без да дискутира някои ключови за хуманитаристиката проблеми, текстът се опитва да държи сметка: А) за променливите и несигурни граници на литературата, разграничена от нефикционалните словесни дискурси; Б) за променящия се и несигурен смисъл на текста, който зависи от читателя и интерпретатора; В) за опосредстваната връзка между реалността и литературата и разнородните фактори, които определят тази връзка; Г) за съмненията в генерализирането на спецификите, особено на националните специфики. И накрая, без да го заявява експлицитно, текстът приема познатото предположение, че и нефикционалните дискурси също не са и не могат да бъдат безстрастни обективни регистратори и наблюдатели. Във фокуса на вниманието са трайни процеси, които нямат ясни граници и затова споменаването на примери извън посочения период е допустимо, с тях се маркират както по-ранните прояви, така и бъдещото развитие. Целта е да се разкрие типологията на наблюдаваните явления, което също предполага излизане от строго хронологическия подход.

Значението на опозицията богатство – бедност се изменя във времето, като в ранните периоди тя далеч не е толкова значима за културата, колкото през модерната епоха. Когато става дума за литература, за словесност, трябва да се държи сметка за това как се означават парите, богатството, как се представят те. Преки разсъждения за тях, разбира се, не липсват, както и персонажи, маркирани като „богати“ или „бедни“, като това понякога е основната им характеристика. От един момент нататък сравнително лесно се откриват **сюжетите** за натрупване, заграбване или, по-често, разпиляване на някакво богатство. И все пак, какво е богатство (в литературата и не само в нея) – притежаване на пари, на злато и други атрибути на заможния живот (които варират в различните култури, а и в различните периоди¹). Или притежаване на капитал, който не е непременно свързан с разточителен живот; в протестантските култури са разпространени реални и литературни сюжети за спартански живеещи едри капиталисти. Границата, отвъд която притежаваното имущество започва да се възприема като богатство, е относителна, подвижна, а и се определя субективно – критерият е един в Париж на Луи XIV, друг – в Детройт по времето на Хенри Форд, трети – в някое балканско село през османския период, а четвърти, да кажем, в Етиопия в началото на XXI в.

¹ Притежаването на автомобил, по-рано – на каляска, на екипаж, на едни места и до известно време маркира богатство, а след това – не. В една иронична песен на американката Джанис Джоплин (Janis Joplin) дори цветният телевизор може да маркира някаква степен на богатство и лукс (съпоставим с Mercedes Benz и Porsche); само няколко години по-късно същият апарат едва ли ще е белег на богатство дори в Третия свят. (Срв.: „Oh lord won't you buy me a color TV. / Dialing for dollars is trying to find me. / I wait for delivery each day until 3. / So oh lord won't you buy me a color TV.”)

Кои са знаците на богатството в текстовете на литературата, как се променят те във времето, какво е отношението на авторите към тях, доколко то го формира, възможни ли са читателски реакции, различни, дори противоположни, от авторовите намерения? Златото и парите са два от недвусмислените белези на богатството, те частично се припокриват, но има и някои разлики. Златото често, особено в по-ранните периоди, е символ на властта, а и на красотата, и в този смисъл отношението към него може да е положително по други причини и с други основания.

Следвайки евангелския морал, по традиция литературата се отнася по-често негативно към парите и сребролюбието, което е „корен на всякакви злини“ (1 Тимотей 6: 10). От тази гледна точка парите са и нещо статично, те се трупат или липсват, но по правило са „безплодни“. Те могат да провокират определени (негативни) действия или промени у хората, които влизат в допир с тях. Този подход разглежда парите преди всичко като *съкровище*, много често – като *прокълнато* съкровище, за разлика от положително оценяваното свое „съкровище“, което е обичайният обект на похищение в българската национална митология.²

Във фолклора и популярната литература съществува и един друг – хедонистичен – вариант на мотива за съкровището. Според този модел персонажите накрая намират някакво съкровище и заживяват щастливо. Този вариант не е характерен за българската култура от модерната епоха.

Парите са виждани като *капитал* от един друг подход, не така доминиращо негативен, нека го нарека модерен. Струва ми се, че (българската) литература го отбягва, той е по-характерен за други дискурси – философия, социология, публицистика. За тях „съкровището“ представлява замразен капитал, който може отново да бъде включен в икономиката. Този подход също често е склонен да има негативно отношение към парите, но ги вижда като нещо динамично, а и като средство за *социално израстване*. При този подход парите попадат в други семантични редове, а и в други сюжетни поредици. За разлика от съкровището, капиталът е динамичен и плодоносен, той поражда не само поквара и злини, но и приходи, които могат да бъдат и полезни. В отличие от съкровището капиталът служи за инвестиране, за изграждане на рационални доходоносни структури, а не само за да осигурява престиж и лукс или просто охолоен живот. Втората съществена разлика е, че капиталът може да се създаде чрез съзнателни и целенасочени усилия, докато съкровището по правило се наследява, намира се по ня-

² Вж.: АРЕТОВ, Н. *Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век*. София: Кралица Маб, 2006.

какъв начин, обикновено наведнъж, по правило в резултат на някакво престъпление, щастлива случайност или целенасочено търсене, което няма характера на стопанска дейност.

В чист вид отношението към парите като капитал е по-характерно за протестантите (и за юдеите), в по-малка степен за католиците и в още по-малка – за православните. Натат поне насочва „Протестантската етика и духът на капитализма“ на Макс Вебер, независимо от многобройните и разнородни възражения към този фундаментален труд.³

Конфесионален, културен, исторически и социален контекст

Очевидно е, че еволюцията на представянето на бедността и богатството в литературата е пряко свързана с **обществената среда**, в която възникват конкретните текстове, с нейната икономическа основа, със социалната ѝ структура и, не на последно място, с доминиращите менталитети. И обратното – по фиксираното в литературните произведения отношение към парите, както и по читателската рецепция, може да се съди за икономическата основа и структурата на обществото и преди всичко – за доминиращите менталитети. Може, но при едно съществено уточнение – изводите трябва да държат сметка за напълно възможните и често срещани усилия на писателите да въздействат върху обществото, като го представят според своите възгледи, политически пристрастия, утопии и пр. И далеч не на последно място, според въздействията, на които са подложени, което в контекста на българския XIX в. означава преди всичко външни въздействия, получени в чужда среда, по време на годините на учение и по-късно. Картината, която литературата предлага (и налага на читателите), винаги е леко изместена спрямо реалността.

За осмислянето на проблематиката в български и балкански контекст се налага разграничаване на няколко частично припокриващи се **опозиции** и развития: свое-чуждо, българи-гърци и други чужденци, град-село, традиционно-модерно, образовани-прости хора и пр. Много често всеки от полюсите на тези опозиции се обвързва по някакъв начин с парите, богатството или с тяхното отсъствие. При подобни опозиции често единият полюс е ясно маркиран с нещо, а другият е неутрален. Важно е да се държи сметка кое в даден контекст се възприема като изключението и кое – като норма.

В българското общество от XIX в. доминират предмодерните представи, които свързват своето и нормата със селото, традиционното и доста често – с бедността и необразоваността. Модернизаторите, мар-

³ Вж. и: ДАНОВА, Н. Ролята на протестантската етика за формирането на модерния етически кодекс при българите. – В: *Балканите. Между традицията и модерността*. София: Гутенберг, 2009.

кираният елемент, по правило идват отвън и по-скоро са противопоставяни на традиционните богаташи. Целта на цивилизаторите всъщност е да се доберат до „нашето“ „съкровище“, което невинаги е материално. То може да бъде жени, книги, азбука, вяра и пр. И все пак, в този контекст неочаквано и като че ли приглушено се оказва, че „ние“ сме богати, че ние притежаваме нещо ценно, а чужденците се опитват да ни го отнемат. И много често успяват, поне временно, което поражда и ответни реакции.

Днес мнозина са склонни да приемат, че комунистическата идеология е наложила положителното отношение към бедността и е заклеила богатството. Но подобно отношение съществува и по-рано, то се опира на християнската доктрина, особено подчертано е това при **православието**. Аналогична поляризация се наблюдава и при балканските християнски култури, поне в гръцката (а може би и в турската), които са много по-слабо повлияни от комунистическата идеология.

През XX в. двете доста различни идеологии – християнството и комунизма – в отделни, но показателни случаи успяват да се съчетаят. Това обикновено става в общества, в които комунизмът не е държавна идеология. Много характерен пример е романът „Христос отново разпнат“ на Никос Казандзакис, в който евангелското послание се съчетава успешно с леви социални виждания.

В идеологически план православието не слага положителен знак на лукса и разкоша (за разлика от католицизма) и не стимулира предприемчивостта (за разлика от протестантството). Православната религиозна литература се фокусира върху отказа от богатство и доброволната бедност, представяна като добродетел. Доброволният отказ от богатството и житейските радости е характерно за аврамическите религии, а и не само за тях, но при католицизма то като че ли е отредено по-скоро за монасите и отшелниците, не толкова за обикновените хора. От друга страна, една от основните критики на протестантството към католицизма е непремереното охолство, на което се отдава клирът. В по-приглушен вид подобни критики се чуват и на Балканите през XIX в., първо сред гърците, а по-късно – и от други, като при българите възраженията приемат етнически облик, насочват се към чуждите (гръцките) духовници. И при протестантите на Запад, и при православните на Балканите през XIX в. важен аргумент е изтъкването на разминаването между принципите на християнството и реалната практика на висшия клир. Тези критики обаче по правило се разграничават от протестантството, което се възприема като нещо негативно. То е етикет, който клирът често използва, когато иска да компрометира своите критици.

Изследователите са склонни да обвързват представите за богатство и бедност в балканските славянски култури и с продължителното отсъствие на „собствена“ аристокрация, както и с някои форми на съвместно живеене и производство като задругата, характерна за

селата. Професионалните организации на занаятчиите и търговците в градовете също са строго регламентирани от османското законодателство и по-скоро възпрепятстват икономическия просперитет, поне след навлизането в началото на модерната епоха.⁴ Натрупването на богатство често е резултат от по-тесни връзки с властта, или поне така мислят много от съвременниците и следващите поколения.

Строго регламентираното **османското управление** също по-скоро ограничава натрупването на богатство чрез стопанска дейност; наградите за военни подвизи, а в по-късните векове – корупцията, обвързаността с правителството и откупуването на данъци, което също е свързано с корупция, са по-важни фактори за забогатяване. Те, разбира се, са познати навсякъде по света, но според изследователите значението им в Османската империя от времето на нейния упадък е значително. Тук възгледът, че богатството по условие е свързано с користо използване на властта или връзките с нея, е относително по-силно изразен.

Ислямът, придържайки се по-строго към общите норми на авраимическите религии, не допуска или поне се отнася негативно към лихвата и изисква от вярващите периодично да дават значителна част от приходите си за благотворителност (т. нар. *зекят*, един от „стъбелите на исляма“), което в етически план изглежда добре, но в икономически по-скоро задържа развитието. Би трябвало да се държи сметка и за специфичното за Балканите съчетаване на *шерията* с обичайното право на християните и постепенната модернизация на различните общности (*миллети*) в Империята и правната им регламентация.⁵

В гръцкото общество, в по-малка степен и сред власи, молдовци и сърби, представители на по-висшите (и по-богатите) обществени класи съумяват частично да запазят статута и имуществото си, но сред българите подобно явление трудно може да бъде открито, поне не в статистически значим размер. Нерядко натрупването на богатство от свои в Османската империя се възприема като отчуждаване от своето, от изконното, от българското. Забогатяването и повишаването на социалния статус се свързва с отказ от майчиния език и откъсване от „своите“ хора, дори от рода. Най-представителният пример е популярният разказ „Пази боже сяпо да прогледне“ (1894) от Алеко Константинов. Сарказмът в заглавието и използваната поговорка е явен, но зад

⁴ Вж.: ТОДОРОВ, Н. *Балканският град XV–XIX век. Социално, икономическо и демографско развитие*. София: Наука и изкуство, 1972, с. 118; ЯНЕВА, С. Регулация на занаятчийското производство в българските земи през първата половина на XIX век. Ролята на държавата и функциите на еснафа. – *Исторически преглед*, 1998, № 3–4, с. 3–36.

⁵ Вж.: ДАНОВА, Н. Фрагменти от историята на изграждането на правната култура при българите. – *Критика и хуманизъм*, 2011, кн. 7, бр. 2, с. 201–264.

възмущението от неприемливото поведение на парвенюто може да се потърси и страх от богатството, а и от модерността.

В българското общество отсъства конфликтът аристокрация – трето съсловие. В ранното модерно общество тук традиционната аристокрация практически липсва въпреки претенциите на отделни индивиди, впрочем не особено настойчиви (Александър Екзарх и др.). На представителите на буржоазията, които възприемат отвън идеологията на третото съсловие, не се налага да се борят за отхвърляне на феодални привилегии (поне не в рамките на своя етнос) – един огромен дебат в европейските общества от XVIII и началото на XIX в., който намира широк отглас и в литературата. Дори и ако конфликтът се преформулира като сблъсък на традиционни и нови елити, той пак ще остане относително по-слаб, дори в сравнение с Дунавските княжества, Полша, Унгария и други източноевропейски нации. Някакви отгласи от него могат да се открият около споровете при изковаването на първата (Търновската) конституция (1879) на България, когато се дебатира и отхвърля идеята за въвеждане на горна камера на Парламента (Сенат), в която по право да влизат представители на традиционния елит, различен от натрупващите престиж, знания и богатство представители на буржоазията.

Самият капитализъм на Балканите и в България е донякъде специфичен – „комунален“⁶, стимулира кооперативната собственост (вкл. чрез предоставянето на монополни права), ограничава натрупването на богатство и охотно налага протекционистки мерки. Това явление е двупосочно свързано с манталитета на хората (някои биха казали – с народопсихологията) – от една страна, то е резултат от съществуващите нагласи, от друга, формира и укрепва нагласите на хората⁷. Някои икономически историци констатира, че учредяването на новата българска държава през 1878 г. изважда българите от големия и не особено претенциозен пазар на Османската империя и нейните значителни военни доставки, което поне първоначално има по-скоро негативни резултати върху търговията и зараждащата се промишленост⁸, въпреки че, разбира се, голямата промяна стимулира процесите на модернизация на стопанството и обществото като цяло.

⁶ Вж.: АВРАМОВ, Р. *Комуналният капитализъм*. Т. 1–3. София: Фондация Българска наука и култура, 2007. Тук и значителна библиография на източници и по-ранни изследвания, в които идеята за българския „комунален капитализъм“ се избистря.

⁷ В подобна светлина, не без известно съгъстяване на боите, са интересните наблюдения на Владимир Свинтила (вж. напр.: СВИНТИЛА, Вл. *Етюди по народопсихология на българина*. София: Изток-Запад, 2007).

⁸ Вж.: PALAIRET, M. *The Balkan economies c. 1800–1914. Evolution without development*. Cambridge: Cambridge UP, 1997; ПАЛАРЕ, М. *Балканските икономики 1800–1914: Еволюция без развитие*. София: Апострофи, 2005.

Според много популярния (което не означава непременно безспорен) труд на Ив. Хаджийски за българското общество е характерно резервираното отношение към пазара и модернизирването на бита:

Макар че еснафът живее от пазара, той се стреми да отива там като купувач колкото е възможно по-рядко. В домашното си потребление той провежда с всички средства началата на затвореното стопанство. Той потребява само максул, т. е. собствени произведения. [...]

Страхът да не се харчи парата, да се връзва на три възела, прави еснафа производителен универсалист⁹.

Отсъствието на собствена аристокрация, строгата османска регламентация, особеностите на православието и на развитието на капитализма определят ясно забележимите и днес егалитаристки настроения в българското общество.

Средновековен фон

Картината на изходното положение е доста пъстра. В средновековната българска книжнина могат да се открият единични позитивни представяния на богатството, преди всичко във функцията му на атрибут на царя и властта. Често цитиран е един откъс от „Шестоднев“ на Йоан Екзарх:

Когато [някой] обикновен и беден човек и [при това] чужденец, идвайки отдалече, [стигне] до портите на княжеския двор, още щом го зърне, започва да се учудва и изпълнен с възхита, пристъпва към вратите и моли [да го пуснат], и като влезе вътре, той вижда да се издигат къщи от двете страни, украсени с камък и дърво и [целите] изписани. А като влезе в самия дворец и съзре високите палати и църквите, украсени необикновено богато с камък и дърво и [различни] краски, а отвътре с мрамор и бронз, сребро и злато, той няма да знае с какво да ги сравни, защото в своята родина този бедняк не е виждал такова нещо освен бедни сламени колиби и той ще им се учудва [и ще изглежда], сякаш си е изгубил ума. Но ако му се удаде да види и княза, седнал [облечен] в обкичена с бисери дреха, с огърлица от златни монети на шията и пръстен на ръката, препасан с пурпурен пояс и със златен меч, висящ на бедрото, и от двете му страни седят болярите със златни огърлици, пояси и пръстени, и ако някой, когато той се върне в своята страна, го запита, казвайки: какво видя ти там, той ще каже: „не зная как да ви разкажа за това. Най-добре е да видите със собствените си очи, за да се възхитите, както трябва, от красотата, [която аз видях].“¹⁰

⁹ ХАДЖИЙСКИ, Ив. *Бит и душевност на българския народ*. София: Български писател, 1966, с. 197 (гл. „Еснафската пестеливост“). За рефлексите на тази пестеливост в литературата вж.: ПЪТОВА, Н. *Драматургия на българското: Националната идентичност във възрожденската драма*. София: Кралица Маб, 2012, с. 195–196.

¹⁰ ЙОАН ЕКЗАРХ. *Шестоднев*. София: Наука и изкуство, 1981, с. 231.

Забелязва се преливането между богатство, власт и красота – две относително трайни асоциации, първата (**богатство–власт**) е като че ли изначална и все още актуална, втората (**богатство–красота**) има своите възходи и падения и невината е ясно заявявана, различните култури и периоди се отнасят различно към нея. Приведеният цитат се използва често при представянето на средновековната българска държава, но той все пак е изключение, малко са аналогичните места в други текстове от епохата. Така че, в известен смисъл, той е представителен за начина, по който по-късното време и по-късни идеологии представят миналото и неговото материално и духовно богатство.

Фолклор и народни вярвания

По-различно е, разбира се, реалното присъствие на богатството в бита на хората от Средновековието и началото на модерната епоха. Пътешествениците, които посещават османските земи, често се учудват от съчетанието на мизерията и пищните златни накити на явно бедните селяни. Британският пътешественик от края на XVIII в. Уилям Хънтър например възкликва: „Виждат се деца с шапки, отрупани с монети, докато те и техните родители страдат от липса на храна... Никога глупостта на суетата не се е натрапвала по-убедително на съзнанието ми!“¹¹ Друг е въпросът, че в подобни текстове е трудно, но наложително, да се разграничава реално видяното от въздействието на предва-рителните нагласи и стереотипи; човек обикновено вижда това, което очаква да види.¹²

Фолклорните текстове, доколкото може да се приеме, че записите предават автентичния текст и автентичното послание, като че ли са раздвоени. Ако оставим настрана важното и широко разпространено присъствие на златни украшения в сватбените обреди, могат да се открият както единични споменавания на злато, показан разкош и богата плячка, свързани с царя или юнака (например Крали Марко), представяни в положителна светлина, така и повествования, възхваляващи бедността и осъждащи или осмиващи богатството (главно в прозаичните жанрове). Различието първоначално е по-скоро жанрово, а по-късно (след 70-те години на XIX и особено през XX в.) се натова-рва

¹¹ ПОПОВА, Е. Златото в народната култура на българите през османския период. – В: *Пари, думи, памет*. София: Кралица Маб, 2004, с. 43. Цит. по: *Пътеписи за Балканите*. Т. 7. *Английски пътеписи за Балканите (края на XVI – 30-те год. на XIX в.)*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 324.

¹² За стереотипите на пътешествениците в Източна Европа през последните десетилетия се натрупа значителна литература. Ключова роля за проблематизирането им има Лари Улф (вж.: УЛФ, Л. *Изобретяването на Източна Европа. Картата на цивилизацията в съзнанието на Просвещението*. София: Кралица Маб, 2004).

със „социален“ смисъл. Епосът по правило дефинира своето и се нуждае от атрибутите на властта, които по-късно могат да бъдат разчетени като „богатство“, нещо подобно може да се открие и във вълшебната приказка; повествованията за трикстери, които имат по-различни функции¹³, по-късно се разчитат като социална критика.

Богатството или поне охолният живот във фолклора имат различни измерения. Златните чаши, тронове, пищни одежди и пр., маркират охолството и социалния престиж. Често използваните фразеологизми „хляб и мляко“, „мед и масло“, използвани като знаци на охолство, наред с хайдушките печени агнета и пр., са белези на един друг охолен живот, несъмнено желан, и подсказват, че менюто и бита на царете и юнаците в живота и във фолклора всъщност не са толкова разкошни.

Традиционният универсално разпространен мотив за бедния момък, който успява да спечели царската дъщеря, или за бедната девойка (вариант на Пепеляшка), която спечелва сърцето на царския син и той я взима за жена, разбира се, присъстват на Балканите. Но струва ми се, те не се възприемат на първо място като изображение на социално израстване, на социална мобилност. Или, когато все пак се възприемат по подобен начин, това е късна интерпретация, която има само косвена връзка с първоначалния смисъл. С не по-малко основания в тях се откриват инициационни обреди, навлизане в социалната група на възрастните, а и очертаване на своето, на ендогамната общност.

Най-популярният български фолклорен **трикстер** е Хитър Петър. От една страна, той е свързан с турския Настрадаин Ходжа, от друга, има своите разновидности в другите балкански християнски култури; особено популярен е македонският „Итроман Пейо“ или „Итар Пейо“. Друг е въпросът, че отношението на трикстера към парите и богатството не е непременно негативно. Всъщност той ги цени и иска да се сдобие с тях, желанието да помогне на бедните не е задължително и като че ли е подчертано по-късно по идеологически причини.

Косвено свързана с опозицията богати – бедни е традиционната и широко разпространена фигура на просяка, на певеца просяк и специално на слепците, създатели и изпълнители на специфични фолклорни песни.¹⁴ Техните творения нямат пряко отношение към опозицията богат – беден, но присъствието им в културата като специфична фигура, родствена с руските юродливи, има и тя разкрива особения положителен смисъл, който получава един специфичен вариант на бедняка.

За балканския фолклор (български, сръбски, гръцки) е характер-

¹³ Изследователите виждат в някои от традиционните трикстери варианти на културния герой; в друг контекст трикстерите са разглеждани като елемент от осъществяването на връзката със сакралното.

¹⁴ Вж.: МИХАЙЛОВА, К. *Странстващият сляп певец просяк във фолклорната култура на славяните*. София: Аб, 2006.

рен и един друг персонаж на беден човек – **гурбетчията**, който тъгува за родния край и близките си, от които е разделен по икономически причини, които обаче като че ли остават на по-заден план в народните песни, популярни и до днес („Я кажи ми, облаче ле бяло“). Народните песни се насочват и към завръщането на гурбетчията и армаганите, които той е донесъл (или обещава да донесе), т. е. към малкото имане, което е събрал с тежък труд (или с късмет). Гурбетчийските песни често съдържат баладични моменти – завърналият се всъщност се оказва мъртъв („Снощи си Ралин от гурбет дойде“). Една от възможните интерпретации на този мотив е свързана с пагубните резултати от отделянето от своето и търсенето на богатство, дори и съвсем скромно, дори по честен начин. Друга, не по-малко основателна, тръгва по посока на търсене на митични фигури и значения.

Относително широко разпространена нетипична жанрова структура с различни подвидове представляват живите и до днес на Балканите **иманярски** предания¹⁵, в които търсенето на богатство, много по-значително, тръгва по други пътища. В центъра им неизменно стои някакво скрито съкровище, историята на неговото натрупване (по правило с разбойничество), особените знаци, карти, обреди (и табути), които трябва да помогнат за откриването му. Комплексният иманярски сюжет може условно да се раздели на три части – първо, натрупване на богатството, второ, скриването му и знаците, по които да се открие, и трето, намирането му или провалът на търсенето. Акцентът в преданията пада върху втората част, натрупването е маркирано, а откриването присъства по-скоро чрез споменаване на други открити от някого съкровища. Т. е. самото съкровище е само назовано, а не и директно присъстващо; откриването му от своя страна може да донесе и нещастие.

В български контекст отсъстват някои фолклорни и литературни жанрове, характерни за Късното средновековие и ранните модерни времена – рицарският роман, любовни повествования от трубадурски тип и пр. При това никакви техни варианти могат да се открият в гръцката книжнина. В тези жанрове акцентът не пада, разбира се, върху богатството и бедността, но те все пак присъстват и играят някаква роля в развитието на сюжета и характеризирането на персонажите.

Сюжети и идеологически интерпретации в литературата

Беднякът – съчувствие и идеализации

От самото си възникване новата българска литературата в строгия смисъл на думата предпочита **бедния и онеправдания** пред

¹⁵ Благодаря на Николай Папучиев, който ме насочи към връзката на иманярските предания с разглежданите тук явления.

богатия и проспериращия. При това по различни причини. Бедният е носител на евангелските добродетели, той е жертва, която поражда съчувствие, а и (потенциален) носител на положителната промяна в обществото. Всъщност връзката между двете представи – беден и онеправдан (жертва) – не е задължителна, но в български контекст тя често се подразбира. Много по-рядко може да се открият другите представи, според които човек може сам да е виновен за своята бедност, че бедността поражда асоциално и престъпно поведение или че тя лишава човек от някои добродетели. Като изключение се приема разказът „Нане Стоичковата върба“ (1912) от Елин Пелин, практически единствената творба в канона на българската литература, която показва озлоблението на бедняка, който отсича дървото, на което са свили гнездо щъркели, само защото те са му е откраднали капата, „мазана като баница“.

По правило бедният е „свой“, противопоставен на „другия“, който е носител на отрицателни черти, на първо място – на лукавство. Така е в още „История славянобългарска“ (1762) на Паисий Хилендарски, с която по традиция започва всеки преглед на новата българска литература. Тук опозицията богат – беден още не е излязла на преден план, въпреки че по-късният читател някак я подразбира.

Българската литература е склонна да се насочва към бедните в етнически своята среда, докато богатите по-често се оказват чужди. Положителният образ на по евангелски добродетелния прост българин (противопоставен на лукавия грък) е елемент от опозициите град – село, а не непременно етнически маркирана, и всъщност дълго време се споделя и от гръцки автори. Според „Нова география“ на Д. Филипидис и Г. Констандас например българите били „прости, гостоприемни, благочестиви, физически силни, работливи, трудолюбиви, неуморни, спокойни и миролюбиви“, на същото мнение са и много други гръцки просвещенски автори.¹⁶ Придаването на етнически смисъл на противопоставянето започва вероятно от Паисий, но до началото на XIX в., може би дори до 30-те и 40-те години, то все още не е доминиращо.

Петко Р. Славейков въвежда образа на бедняка и бедността в поезията си, най-ясно в сатиричните и хумористичните си стихотворения, част от които са свободни преводи или писани по мотиви от творчеството на други балкански поети, явно идеите и настроенията им са общи. Изследователите откриват връзка между популярната „Пе-

¹⁶ Вж.: ДАНОВА, Н. Взаимната представа на българи и гърци XV – средата на XIX в. – В: *Представата за „другия“ на Балканите*. София: БАН, 1995, с. 183–184; ДЕТРЕЗ, Р. „Лукави гърци“ и „надменни българи“. Български и гръцки реципрочни представи по време на църковната борба в Пловдив през 50-те години на XIX век. – В: *Въпреки различията. Интеркултурни диалози на Балканите*. София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2008.

сен на паричката ми“ (1871) със стихотворение с подобно заглавие на гръцкия поет Илиас Танталидис (Ηλίας Τανταλίδης, 1818–1876), а при по-късната „Ода на празната кесия“ (1883) – с творба на Йован Йованович Змай (Јован Јовановић Змај 1833–1904). Във всички тях бедността е идеализирана и съчетана с ирония към богатите и с мека самоирония към бедняка поет.

Показателна е еволюцията на едно стихотворение на Петко Славейков, което той публикува през 1875 г. под заглавие „Лош, противен да не бивам“, то завършва така:

*Днес от всичко съм свободен
гладен, жаден, гол и бос –
да лича, че съм народен
и покорен, и не лош.*

Лирическият говорител е беден по произход, а и пианството е помогнало за окаяното му положение, но обект на сатирата е неговото покорство. Стихотворението обаче става популярно в преработката (от 1901 г.) на Пенчо П. Славейков, който до голяма степен преобръща смисъла на стихотворението, като превръща лирическият говорител в идеалист и патриот:

*Минах живот любороден,
със неволи бол и бол...
И лича, че съм народен –
гладен, жаден, бос и гол.¹⁷*

Цялостното творчеството на П. Р. Славейков предлага още по-широка гама от варианти на представянето на бедността и богатството. Поетът е всичко друго, но не и аскет и морализатор, напротив, той е сред хората, популяризирали сред българите Бенджамин Франклин – на Балканите американският просветител е виждан като най-яръкия изразител на буржоазната предприемчивост. В някаква степен Славейков споделя разбиранията на Франклин и това би могло да се разчете и в „Лош, противен да не бивам“. Но в съзнанието на следващите поколения се е запечатал образът на поета, който съчувства на сиромасите, на страдалеца за народното благо и, без върху него да се поставя специален акцент – на бедняка бохем, близък впрочем и до лирическите фигури от любовните му стихове, един значителен дял от творчеството на дядо Славейков.

След средата на XIX в. най-авторитетните днес автори – Любен Каравелов, поетът Христо Ботев, Захари Стоянов – усилено лансират

¹⁷ СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Съчинения*. Т. 1. София: Български писател, 1978, с. 172–174, 349.

своя образ на **бедния** като част от своята революционна идеология. Оттук постепенно ще се очертае образът на бедния, който е богат не толкова на „идеи“ и „хитрост“ (както е при традиционния трикстер), колкото на енергия за промяна, която води до разрушаване на съществуващия социален ред и изграждане на нов. Но това е внушение на литературата и публицистиката, мемоарите за революционното десетилетие, интегрална част от канона на българската литература, и особено „Записки по българските въстания“ (1884–1892) на Захари Стоянов, се разграничават от идеализираната представа за революционния заряд на народа, тази тяхна особеност обаче остава на заден план в интерпретациите на тези творби.

През първата половина на ХХ в. българската литература като че ли предпочита бедния страдалец пред бедния бунтар. Дори и т. н. *пролетарска поезия* по-скоро ги съчетава (Христо Смирненски), а не заменя страдалеца с бунтаря; „идейното израстване“ на бедняка до „осъзнатия революционер“ е късно клише на социалистическия реализъм, което има, разбира се, своите предходни форми.

В някои сюжети фигурата на онеправдания бедняк предполага и една друга универсално разпространена фигура – **благородният разбойник**, който отнема от богатите и раздава на бедните (Робин Худ, по-късно Арсен Люпен). Популярната литература експлоатира образи от типа на граф Монте Кристо. В български (и сръбски) контекст този персонаж се свързва с хайдутите, които присъстват и във фолклора. Подобни явления се наблюдават и в другите балкански култури. Гръцките клефти, донякъде и хърватските ускоци, пораждат богата фолклорна традиция, която има сходни черти.¹⁸

Налагането на образа на хайдутината в литературата и натоварването му с идеологически смисъл (защитник на онеправданите и борец за свобода) е резултат от целенасочено идеологическо въздействие, започнало от Георги Раковски и продължено след него. Фолклорните текстове не споделят така категорично тези представи, нещо повече, дори в поезията на Христо Ботев думата „хайдутин“ се използва както с позитивни, така и с негативни конотации.

Богатството е зло

При автори като Каравелов, Ботев, З. Стоянов **богатите** неизменно са свързани със злото – жестоко отношение към бедните, цинизъм, отказ от родното, с негативните страни на модернизацията, най-ясно заявени в „Три картини из българският живот“ (1875) – „Маминото детенце“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“, три разказа на късния Каравелов, когато той е в конфликт с радикално настроените млади и според някои се отдръпва от революционните идеи. В

¹⁸ Вж.: HOBBSAWM, E. *Bandits*. London: G. Weidenfeld and Nicolson, 1969.

„Хаджи Ничо“ (1870) героят е завършен престъпник в голям мащаб, извършил всевъзможни грехове и тъмни дела – от дребни ученически и бакалски шмекерии през препродаване на краден добитък и използване на платен убиец до открито национално предателство¹⁹. Всичко това в някаква степен е характерно за голяма част от чорбаджиите в белетристиката на Каравелов. Крайният образ на богатия го представя като дегенерат, който дори губи човешки черти. Така е в повестта „Маминото детенце“ (1875) на Л. Каравелов, която дълги години е част от образователната програма по литература на българските училища.

При Хр. Ботев социалната критика и отхвърлянето на богатството достига до отхвърляне на модерността като нещо чуждо („Народът – вчера, днес и утре“, 1871). Този парадокс – радикалният революционер, който отхвърля модерността – рядко привлича вниманието на изследователите.²⁰

Сръбската култура, струва ми се, е малко по-склонна да вижда богатството и лукса, може би дори пищното разхищение не само в негативна светлина. В нея, както и в гръцката, поне през XX в., са по-ясно открити образите на бедни първични хора, носители на някакви „изконни“ народни достойнства, които с широка ръка пропиляват и малкото, което имат, но тези им жестове са представяни по-скоро в положителна светлина. „Алексис Зорбас“ (1946) на Никос Казандзакис, филмите на Емир Костурица и неговите балкански последователи предлагат най-очевидните примери.

Богатият много често е и **скъперник**, но класическите варианти на този образ (Шекспир, Молиер, Пушкин) имат малко аналогии в българската литература. Българското общество като цяло е по-склонно да оценява високо пестеливостта. Тук скъперниците, разбира се, също са подлагани на присмех, но в тях, съзнателно или не, са виждани и носители на традиционни (патриархални) ценности. Хаджи Коста, комичният защитник на традиционното, противопоставен както на користния чужд цивилизатор, така и на младите в най-популярната българска комедия „Криворазбраната цивилизация“ (1871) от Добри Войников, е типичен за епохата образ на скъперник. Но тук, както и в много други текстове от това време, разхищението като че ли все пак е по-опасният грях от скъперничеството. В „Българи от старо време“ (1867), най-популярната повест на Л. Каравелов, единият от двамата основни персона-

¹⁹ Правени са интересни и небезоснователни опити да се потърсят аналогии между тези творби и произведения като сатиричния роман на Хенри Филдинг „Животът на великия Джонатан Уайлд“. Вж.: СТОЙЧЕВА, Т. *Траектории на сатирата: Сравнително изследване на „Джонатан Уайлд“ от Хенри Филдинг и „Хаджи Ничо“ от Любен Каравелов*. София: Полис, 1999.

²⁰ Вж.: ПЕНЧЕВ, Б. *Контра-модерният Ботев*. – В: ПЕНЧЕВ, Б. *Тъгите на краевековието*. София: Литературен вестник, 1998.

жи, представени в сатирична светлина, несъмнено също е скъперник. Отношението към него е по-негативно в сравнение с другия персонаж, който е показно щедър, особено когато става дума за собствените му наслади и социален престиж. Но и двамата са окарикатурени, наистина не така остро, както обикновено постъпва Каравелов.

По-отчетливо скъперникът присъства в драмите на сръбския автор Йован Ст. Попович (1806–1856) „Скъперникът“, „Сватосване и брак“ и др. Той разработва и познатите от други литератури от модерната епоха сюжети, свързани с **бракове по сметка** като средство за придобиване на богатство и социално израстване, които не са особено характерни за българската култура. Основният вариант – брак между беден аристократ и богата буржоазка (или обратното) – няма почва в тукашното общество, лишено от аристокрация. Неравният брак тук има по-материален или етнографски смисъл.

В комедията на Войников, както и в сходната пиеса на Тодор Пеев „Фудулеску“, писана също през 70-те години на XIX в., но публикувана едва през втората половина на XX в., богатите всъщност са своите, българите, а чужденците са тези, които се стремят да заграбят това богатство. Но това някак остава на по-заден план, на преден план излиза похищението на хубавите дъщери на българите, като при Т. Пеев и етническата принадлежност е усложнена – похитените „наши“ дъщери са всъщност деца от смесен брак между българин и румънка, действието се развива в Румъния, а и похитителят е румънец. Сюжетът не е непознат за румънското общество, в което през XIX в. гърци се стремят към брак с богати и/или „благородни“ румънки.

Парвенюто, амбиции и користни стремежи

Представянето на **социалната мобилност**, свързана с придобиване на образование, висок социален статус, а и на богатство (*nouveau riche*), също не е еднозначно, но като цяло е гледана с подозрение, ако не и с насмешка, както е в най-популярната творба от българския канон – „Бай Ганьо“ (1895) на Алеко Константинов. Авторите, а и интелигенцията като цяло, държат да се представят за бедни, това е подчертано в разказите и фейлетоните на Алеко Константинов („Щастливец“, „Страст“ и „Честита Нова година“ и др.). Образи на амбициозни младежи, жадуващи да се изкачат по социалната стълбица, от типа на Балзаковия Растиняк или на Стендаловия Жулиен Сорел не са характерни за българската словесност от XIX в., а доколкото съществуват в литературата на XX в., те са представяни в негативна светлина и завършват трагично (Борис Морев от „Тютюн“ (1951) на Димитър Димов).

В българската култура парите рядко са разглеждани като капитал или като нещо полезно в духа на „протестантската етика“, още по-малко – като нещо придаващо положително оценен престиж на

притежателя им. Особено в оригинални произведения. Подобни идеи се откриват много по-често в преводи, които почти през целия XIX в. са органична част от българската словесност. Най-показателният пример е богатата рецепцията на Б. Франклин, започнала още през 30-те години на XIX в.²¹ Няколко са преводите на прочутия му афоризъм от Алманаха на Бедния Ричард „An empty Sack cannot stand upright“.

Варианти на позитивно отношение към парите, капитала и активния човек, който създава богатство, могат да се открият в литературата на Просвещението, която е по-размита на Балканите и особено сред българите. В сравнително най-чист вид тя се открива в гръцката култура. Нейни елементи могат да се намерят и в сръбската, особено в творчеството на Доситей Обрадович (ок. 1740–1811) – „Съвети за здрав разум“ (1784) и в интересното му автобиографично повествование „Живот и приключения“ (ч. 1 – 1783, ч. 2 – 1788).

Богатство и власт в новите времена

Преди Освобождението на България (1878) правителството, властта, подобно на богатите, е виждана преди всичко като чужда, особено от идеолозите на национализма. Султанът и неговата Висока порта са някъде далече и едва ли имат сериозно присъствие в мисленето на повечето поданици християни преди разгръщането на желанията за независимост, започнали не съвсем осъзнато малко преди средата на XIX в. с претенциите за отделяне от Вселенската патриаршия, възприемана като гръцка и покварена.

Когато няма задължителна военна служба, както е почти до края на Османската империя, **държавата** заявява най-ясно за себе, когато събира данъци. Всъщност по отношение на предосвободенската епоха (и особено нейните по-късни интерпретации) вниманието е привлечено преди всичко от т. нар. „кръвен данък“ (*девширме*), който е представян, главно във фолклора и в по-късни литературни и исторически текстове, като особено тежко и жестоко задължение. Отношението към държавата като чужда, жестока, събираща непосилни данъци и всъщност принадлежаща на богатите, до голяма степен се запазва и след учредяването на Княжество България. Негативното отношение към богатите се пренася към бирниците, които събират данъци от бедните и онеправдани от съдбата селяни. Най-популярният пример е разказът „Андрешко“ (1903), отново от Елин Пелин, един писател, който в никакъв случай не е свързан с комунистическите идеи, напротив,

²¹ Вж.: АРЕТОВ, Н. Рецепцията на Б. Франклин в България през Възраждането. – *Литературна мисъл*, 1983, № 4; вж. също: *Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1990, с. 70–82.

в някакъв момент е личен приятел на монарха. След края на Втората световна война той успява да се адаптира към новата комунистическа власт, написва и няколко разказа, които пряко я обслужват, но основната част от творчеството му е от по-ранния период и е косвено частично свързано донякъде със земеделската идеология, но не и с комунистическата идеология. В този разказ държавата (данъците), богатството и несправедливостта са поставени в един семантичен ред, противопоставен на бедността, на която е приписано правото да ги отхвърля. Една широко разпространена и все още напълно жива идея.

Богат човек, разбира се, не се припокрива с човек, който е на власт. Дори понякога, но по-късно, те са противопоставяни в сюжети, в които богатите дърпат конците на правителството. Но литературата от XIX, а и от началото на XX в. обича да ги смесва и да гради галерия от министри, службогонци и пр. – комедиите „Службогонци“ (1900) на Иван Вазов, „Големанов“ (1927) на Стефан Л. Костов, „Госпожа министершата“ (1929) на сръбския драматург Бранислав Нушич (1864–1938), да спомена само най-познатите примери. Да бъдеш част от властта означава да бъдеш богат или поне да имаш възможност да забогатееш – това е доминиращото убеждение, което литературата споделя. И до днес в публичното пространство се обсъжда и осъжда идеята за политическата власт като средство за забогатяване. В днешния обществен дебат може да се срещнат (макар и плахи) препоръки за обратното – политическата власт трябва да бъде поверена на богати хора, защото те са доказали, че могат да управляват капитал, а и не биха се изкушили да се възползват от поверената им власт. (Една консервативна и доста проблематична идея.)

Богатството не винаги е зло?

Един парадокс – богатият като потиснат

Негативното отношение към богатия и към натрупването на богатство, което доминира в литературата (поезията и белетристиката), не изключва отделни опити за насърчаване и **подтикване към стопанска активност** (ще рече и към натрупване на капитал), които се носят от други нефикционални жанрове. Например от пътеписа на Иван Богоров „Няколко дена разходка по българските места“ (Букурещ, 1868), самият автор е стопански активен, макар и не много успешно. По това време доста интензивно се превеждат и издават различни учебни помагала за търговци, наръчници по счетоводство и пр.²²

Всъщност част от интелигенцията идва от сравнително богати семейства – Никола и Стоян Михайловски, Константин Величков, Тодор Каблешков – но предпочита да не изтъква това. И обратното, литератур-

²² Вж.: РУСЕВ, И. Българските учебници по търговия през Възраждането (30-те – 70-те години на XIX в.). – *Исторически преглед*, № 5-6, 2003, с. 40–91.

ната история и културата като цяло последователно подчертават сюжета за интелигента, дошъл от народните низини – един първоначално руски разnochински (народнически) и социалистически стереотип.

Интересно е, че някои от значимите автори, които след Освобождението принадлежат към политическия елит на нацията или стават заможни хора, като млади се отнасят негативно към богатството. Сред категоричните критици на богатите е Стефан Стамболов, бъдещият голям политик на България, регент и министър-председател, обвиняван в края на живота си и след убийството му във всевъзможни финансови злоупотреби, автор на стихотворението „Не щеме ний богатства“ (?) („Български марш“), веднага станало много популярна песен. Подобен е случаят и с Васил Друмев, по-късно митрополит Климент, министър-председател и водеща фигура в политическия живот, който създава една от най-ярките карикатури на богатите, при това на тези богати, които са активни филантропи – повестта „Ученици и благодетели или чуждото си е все чуждо“ (1864–1865).

Малко по-различно отношение към богатите, но към определен тип умерено богати патриархални фигури може да се потърси у Ив. Вазов, „патриарха на българската литература“, „народния поет“, когато в „Под игото“ представя чорбаджи Марко, чийто прототип е баща му. В творчеството на Илия Блъсков също може да се открие положително отношение към една подобна форма на богатство. Става дума за относително имотни селяни, които се придържат към традициите и патриархалния ред, подчертано не се отделят от „народа“, живеят неговия живот и охотно помагат на сиромасите. По-късно тази линия ще се разгърне у Цани Гинчев, Тодор Влайков и „народническата“ литература.

При всички тях обаче могат да се открият и доминиращите образи на лошите богаташи, отчуждени от своето и издевателстващи над бедните. Показателна е поемата на Ив. Вазов „Грамада“, посветена на специфичен ритуал, чрез който „всички“ осъждат/проклинат лошия чорбаджия Цеко. Изследователите разкриват, че поемата е писана по реален случай, а етнографът Димитър Маринов подробно описва обряда, който при него се нарича „натемия“²³.

В литературата от XIX в. парите присъстват и в сюжети, които са по-отдалечени от натоварената с етичен смисъл опозиция богати – бедни. Най-ранната проява е много високо цененото автобиографично „Житие и страдания грешнаго Софрония“, писано в първите години на XIX в. В практически план Софроний очевидно действа като моделен човек и по отношение на парите – ръкополагането му е свързано с пари за подкуп, след това натрупва определени средства, участва в

²³ МАРИНОВ, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. София: БАН, 1994, с. 752–754.

някакви съмнителни сделки с овце, съумява да събере пари за издаването на *Неделника* (1806) и пр. Явно за него парите ще да са били по-скоро капитал, отколкото съкровище. Всичко това обаче е въведено доста лаконично, бих казал плахо, в сюжета на творбата.

По-открито парите присъстват в повестта „Беше“ (1883) на Васил Попович²⁴. Тук също като че ли етическият смисъл е малко по-различен от доминиращите внушения. Един скромен капитал е натрупан по честен път, но бива присвоен от други богати хора, маркирани подчертано негативно. Маркираният положително персонаж е свързан с просветата и модерното отношение към парите – той е учител, който умело инвестира спестяванията си, докато неговите разорители са чорбаджии от традиционния социален тип, а богатството им се държи не толкова на търговия и инвестиране, колкото на заграбване на чуждото. Конфликтът между традиционните и модерните първенци (и богаташи) се разгръща в българската литература от XX в. (от Петко Ю. Тодоров до „Цената на златото“ на Генчо Стоев, 1925–2002), но писателите по правило избягват да представят детайлно финансовата страна на този конфликт.

Представянето на парите и капитала не само в негативен план едва ли се засилва много през XX в., поне не в произведенията, попаднали в канона на българската литература. Напротив, в него попадат текстове, които, поне според доминиращите интерпретации, разкриват бедите, които богатството носи на хората. Най-яркият пример е повестта „Герациите“ (1911) на Елин Пелин, от която много десетилетия българските ученици трябва разбират за злините, които парите носят на хората.

Най-заможният човек в селото беше дядо Йордан Геракът. Пъргав и трудолюбив, той бе работил през целия си живот и бе сполучил да удвои и утрои имотите, останали от баща му. Надарен с ум практичен и с търговски способности, той бе съумял да направи и пари и да се издигне между селяните си като пръв човек. Той имаше меко и добро сърце. И макар да беше малко скъперник, не беше строг в сметките си, помагаше на хората и се грижеше за селските работи. Затова всички го обичаха и почитаха.

Но, малко по-долу, в същата глава:

В къщи изпълзяха като змии, неznайно откъде, сръдни, недоразумения, крамоли и отровиха мекия домашен покой, сладко сгряван толкова дълги години от любогрейната топлина на общото огнище.²⁵

Сходни внушения се откриват в „Земя“ на Елин Пелин, а и в творчеството на един от емблематичните автори на социалистическия реализъм – Георги Караславов, който по повод повестта „Татул“ (1938)

²⁴ Вж.: АРЕТОВ, Н. Парите в литературата. Повестта „Беше“ на Васил Попович. – В: *Пари, думи, памет*. София: Кралица Маб, 2004, с. 181–193. Вж. и: АРЕТОВ, Н. *Васил Попович. Живот и творчество*. София: Кралица Маб, 2000.

²⁵ ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения*. Т. 2. София: Български писател, 1971 с. 5, 8.

откровено споделя: „Замисълът дойде от моето разбиране за тежките поражения, които носи частната собственост, и аз търсех само някаква случка, която да ми послужи за разкриване на тия поражения, за тяхното гибелно въздействие върху човека“.²⁶

Изводи

Според една популярна фраза, когато говорим за нещо важно, обикновено всъщност говорим за пари. Дали обаче и обратното не е вярно? Дали когато говорим за пари, нямаме предвид някакви други неща – за свое и чуждо, за власт, социален престиж и желание да се промени или да се запази мястото в социалната йерархия и пр.

Наблюденията водят към извода, че в българската култура доминира дискурсът, който идеализира бедността и представя в сатирична светлина богатството. Бедният е виждан като носител на евангелски и/или традиционни „народни“ добродетели, а и като зареден с енергия за революционна промяна. Асоциацията богатство – власт е силна и актуална не само за разглеждания период, докато асоциацията богатство – красота е относително слаба.

Ясно се забелязват целенасочените идеологически внушения, които първоначално не съответстват на настроенията на хората, но постепенно успяват да ги формират.

Потиснати са дискурси, които инверсират доминиращата йерархия; в литературата те са доста срамежливо въведени, по-характерни са за нефикционалните жанрове. Забелязва се по-слабото присъствие на някои познати от други култури мотиви, които проникват чрез преводи. Трудно може да се говори за наличието на някакви специфични явления, наблюденията откриват универсално разпространени особености, като различията са в степента на присъствието им. Не по-малко значещи са отсъствията на някои също широко разпространени елементи.

По-скоро поради особеностите на менталитета, определен от икономическите особености, отколкото поради влиянието на православието, по-късно в България, а и на Балканите опитите за създаване на литература и идеология, възхваляваща активния (и богат) човек, позната от творчеството на Айн Ранд, практически липсват, или поне са осъдени да останат маргинални.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АВРАМОВ, Р. *Комуналният капитализъм*. Т. 1–3. София: Фондация Българска наука и култура, 2007.

АРЕТОВ, Н. *Васил Попович. Живот и творчество*. София: Кралица Маб, 2000.

²⁶ КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов. Литературна анкета*. София: Български писател, 1978, с. 204.

АРЕТОВ, Н. *Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век*. София: Кралица Маб, 2006.

АРЕТОВ, Н. Парите в литературата. Повестта „Беше“ на Васил Попович. – В: *Пари, думи, памет*. Съст. Р. Заимова и Н. Аретов. София: Кралица Маб, 2004, с. 181–193.

АРЕТОВ, Н. *Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1990.

АРЕТОВ, Н. Рецепцията на Б. Франклин в България през Възраждането. – *Литературна мисъл*, XXVII, 1983, № 4, с. 155–163.

ДАНОВА, Н. Ролята на протестантската етика за формирането на модерния етически кодекс при българите. – В: *Балканите. Между традицията и модерността*. Съст. С. Дончева, О. Събев, Р. Радкова. София: Гутенберг, 2009, с. 256–291.

ДАНОВА, Н. Фрагменти от историята на изграждането на правната култура при българите. – *Критика и хуманизъм*, кн. 37, бр. 2/2011, с. 201–264.

ДЕТРЕЗ, Р. „Лукави гърци“ и „надменни българи“. Български и гръцки реципрочни представи по време на църковната борба в Пловдив през 50-те години на XIX век. – В: *Въпреки различията. Интеркултурни диалози на Балканите*. Съст. Н. Аретов. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2008, с. 75–95.

ЙОАН ЕКЗАРХ. *Шестоднев*. Превод от старобългарски, послеслов и коментар Н. Цв. Кочев. София: Наука и изкуство, 1981.

КОЛАРОВ, С. *Георги Караславов. Литературна анкета*. София: Български писател, 1978.

МАРИНОВ, Д. *Народна вяра и религиозни народни обичаи*. Второ фототипно изд. Съст. М. Василева (1 изд. 1914). София: БАН, 1994.

МИХАЙЛОВА, К. *Странстващият съпял певец просяк във фолклорната култура на славяните*. София: Аб, 2006.

ПОПОВА, Е. Златото в народната култура на българите през османския период. – В: *Пари, думи, памет*. Съст. Р. Заимова и Н. Аретов. София: Кралица Маб, 2004, с. 42–49.

Представата за „другия“ на Балканите. Съст. Н. Данова (и др.). София: АИ „Марин Дринов“, 1995.

Пътеписи за Балканите. Т. 7. *Английски пътеписи за Балканите (края на XVI – 30-те год. на XIX в.)*. Съст. М. Тодорова, София: Наука и изкуство, 1987.

ПЪТОВА, Н. *Драматургия на българското. Националната идентичност във възрожденската драма*. София: Кралица Маб, 2012.

ПАЛАРЕ, М. *Балканските икономики 1800–1914. Еволюция без развитие*. София: Апострофи, 2005.

ПЕНЧЕВ, Б. *Тъгите на краевековието*. София: Литературен вестник, 1998.

РУСЕВ, И. *Българските учебници по търговия през Възраждането (30-те–*

70-те години на XIX в.). – *Исторически преглед*, LIX, № 5–6, 2003, с. 40–91.

СВИНТИЛА, В. *Етюди по народопсихология на българина*. София: Изток-Запад, 2007.

СЛАВЕЙКОВ, П. Р. *Съчинения*. Т. 1. София: Български писател, 1978.

СТОЙЧЕВА, Т. *Траектории на сатирата: Сравнително изследване на „Джонатан Уайлд“ от Хенри Филдинг и „Хаджи Ничо“ от Любен Каравелов*. София: Полис, 1999.

ТОДОРОВ, Н. *Балканският град XV–XIX век. Социално, икономическо и демографско развитие*. София: Наука и изкуство, 1972.

УЛФ, Л. *Изобретяването на Източна Европа. Картата на цивилизацията в съзнанието на Просвещението*. Прев. Р. Панайотова. София: Кралица Маб, 2004.

ХАДЖИЙСКИ, Ив. *Бит и душевност на българския народ*. София: Български писател, 1966.

ЯНЕВА, С. Регулация на занаятчийското производство в българските земи през първата половина на XIX век. Ролята на държавата и функциите на еснафа. – *Исторически преглед*, LIV, 1998, № 3–4, с. 3–36.

REFERENCES

AVRAMOV, R. *Komunalniyat kapitalizam*. [Communal Capitalism. Vol. 1–3.] Sofia: Fondatsiya Balgarska nauka i kultura [publ.], 2007.

ARETOV, N. *Vasil Popovich. Zhivot i tvorchestvo*. [Vasil Popovich. Life and Works.] Sofia: Kralitsa Mab, 2000.

ARETOV, N. *Natsionalna mitologiya i natsionalna literatura. Syuzheti, izgrazhdashti balgarskata natsionalna identichnost v slovesnostta ot 18 i 19 vek*. [National Mythology and National Literature. Plots of Bulgarian National Identity and Narrative form 18 and 19 century.] Sofia: Kralitsa Mab, 2006.

ARETOV, N. Parite v literaturata. Povestta “Beshe” na Vasil Popovich. [Money and Literature. “It Was” Novel by Vasil Popovich.] In: R. ZAIMOVA, N. ARETOV (eds.). *Pari, dumi, pamet*. [Money, Words, Memory.] Sofia: Kralitsa Mab, 2004, pp. 181–193.

ARETOV, N. *Prevodnata beletristika ot parvata polovina na 19 v. Razvitie, vrazki s originalnata knizhnina, problemi na retseptsiyata*. [Translated Fiction from the First Part of the 19 century. Development, Relations with the Original Works, Problems of Reception.] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 1990.

ARETOV, N. Retseptsiyata na B. Franklin v Bulgariya prez Vazrazhdaneto. [Reception of B. Franklin during the National Revival Period.] In: *Literaturna misal* (Sofia), vol. XXVII, 1983, № 4, pp. 155–163.

DANOVA, N. Rolyata na protestantskata etika za formiraneto na moderniya eticheski kodeks pri balgarite. [The Role of Protestant Ethics for the Formation of Modern Ethical Code of Bulgarians.] In: S. DONCHEVA, O. SABEV, R. RADKOVA (eds.). *Balkanite. Mezhduraditsiyata i modernostta*. [The Balkans. Between Tradition and Modernity.] Sofia: Gutenberg, 2009, pp. 256–291.

DANOVA, N. Fragmenti ot istoriyata na izgrazhdaneto na pravната kultura

pri balgarite. [Fragments of History and Making of Legal Culture of Bulgarians.] In: *Kritika i humanizam* (Sofia), Vol. 37, Iss. 2/2011, pp. 201–264.

DANOVA, N. etc. (eds.). *Predstavata za "drugiya" na Balkanite*. [*The Image of the Other on the Balkans*.] Sofia, 1995.

DETREZ, R. "Lukavi gartsii" i "nadmenni balgari". Balgarski i gratski retsiprochni predstavi po vreme na tsarkovnata borba v Plovdiv prez 50-te godini na XIX vek. ["Tricky Greeks" and "Arogant Bulgarians". Bulgarian and Greek Reciprocal Images during the Church Struggle in Plovdiv in the 50-ties of the XIX c.] In: N. ARETOV (ed.). *Vapreki razlichiyata. Interkulturni dialozi na Balkanite*. [*Despite the Differences. Literary Dialogues on the Balkans*.] Sofia: "Prof. Marin Drinov" Academy Press, 2008, pp. 75–95.

BUTLER, T. (ed.). *Monumenta Bulgarica. A Bilingual Anthology of Bulgarian Texts from the 9th to the 19th centuries*. Compiled by Thomas Butler. Michigan Slavic Publications. University of Michigan, Ann Arbor, 1996.

KOLAROV, S. *Georgi Karaslavov. Literaturna anketa*. [*Georgi Karaslavov. Literature Interview*.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1978.

MARINOV, D. & M. VASILEVA (ed.). *Narodna vyara i religiozni narodni obichai*. [*National Belief and Religious Folklore Practics*.] 2nd phototype ed. (1st ed. 1914). Sofia: Bulgarian Academy of Sciences [publ.], 1994.

MIHAYLOVA, K. *Stranstvashtiyat slyap pevets prosyak vav folklornata kultura na slavyanite*. [*Wandering Blind Singer Begger in Folklore Culture of Slavs*.] Sofia: Ab [publ.], 2006.

POPOVA, E. Zlatoto v narodnata kultura na balgarite prez osmanskiya period. [Gold in Bulgarian National Culture during the Osman Period.] In: R. ZAIMOVA, N. ARETOV (eds.). *Pari, dumi, pamet*. [*Money, Words, Memory*.] Sofia: Kralitsa Mab, 2004, pp. 42–49.

TODOROVA, M. (ed.). *Patepisi za Balkanite*. T. 7. *Angliyski patepisi za Balkanite (kraya na XVI – 30-te god. na XIX v.)*. [*Itineraries of the Balkans*. Vol. 7. *English Itineraries of the Balkans (end of XVI – 30-ties of XIX c.)*.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1987.

PATOVA, N. *Dramaturgiya na balgarskoto: Natsionalnata identichnost vav vazrozhdenskata drama*. [*Drama of Bulgarian. National Identity in Revival Period Drama*.] Sofia: Kralitsa Mab, 2012.

SVINTILA, V. *Etyudi po narodopsihologiya na balgarina*. [*Etudes on Bulgarian National Psychology*.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2007.

SLAVEYKOV, P. R. *Sachineniya*. T.1 [*Works*. Vol. 1.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1978.

PALAIRET, M. *The Balkan Economies c. 1800–1914. Evolution without development*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

PENCHEV, B. *Tagite na kraevkovieto*. [*Century End Sadness*.] Sofia: Literatura vestnik [publ.], 1998.

RUSEV, I. Balgarskite uchebnitsi po targoviya prez Vazrazhdaneto (30-te–70-te godini na XIX v.). [Bulgarian Textbooks on Trade during the National Revival Period (30-ties–70-ties of XIX c.)] In: *Istoricheski pregled* (Sofia), Vol. LIX, Iss. 5–6, 2003, pp. 40–91.

STOYCHEVA, T. *Traektorii na satirata: Sravnitelno izsledvane na "Dzhonatan Uayld" ot Henri Filding i "Hadzhi Nicho" ot Lyuben Karavelov*. [Paths of Satyre: Comparative Study of "Dzhonatan Uayld" by Henri Filding and "Hadzhi Nicho" by Lyuben Karavelov.] Sofia: Polis, 1999.

TODOROV, N. *The Balkan City, 1400–1900*. University of Washington Press, 1983.

WOLFF, L. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford University Press, 2004.

HADZHIYSKI, I. *Bit i dushevnost na balgarskiya narod*. [Life and Spirit of Bulgarian People.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1966.

HOBSBAWM, E. *Bandits*. London: G. Weidenfeld and Nicolson, 1969.

YANEVA, S. *Regulatsiya na zanayatchiyskoto proizvodstvo v balgarskite zemi prez parvata polovina na 19 vek*. Rolyata na darzhavata i funktsiite na esnafa. [Regulation of Crafts in Bulgarian Lands from the First Half of 19 c. Role of State and Functions of Guild.] In: *Istoricheski pregled* (Sofia), Vol. LIV, 1998, Iss. 3–4, pp. 3–36.

IMAGES OF WEALTH AND POVERTY IN BULGARIAN LITERATURE FROM 19TH CENTURY

Abstract. Images of the wealthy and the poor men/women are determined by different factors. We are often prone to think that communist ideology had imposed their axiological polarization in which the poor is appreciated positively and the wealthy was anathemized. Nevertheless, similar approach is much older, it is fundamental for Christian doctrine, especially for Orthodoxy. Hence similar polarization could be traced in other Balkan Christian cultures that were less infected by communist ideology. Some scholars are inclined to connect the notions of wealth and poverty in Balkan cultures with the prolonged absence of "own" nobility and with some peculiar forms of rural community as "zadruga".

Starting from such general premises this paper offers an overview of some representative images of rich men and poor men in Bulgarian culture, in some cases looking for parallels in other Balkan and East-European texts. Cinderella plot and the story about the abducted treasure as element of Bulgarian national mythology are some of the focuses of the study. The observations lead to the general conclusion that the discourse that idealize poverty and satirize wealth was dominant not only for 19th century.

Keywords: wealth, poverty, national mythology, communist ideology, Christian doctrine, Orthodoxy

Nikolay Aretov, Prof., DSc

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: naretov@bas.bg

Йонка Найденова, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

ЗА БЪЛГАРСКИТЕ ПРЕВОДИ НА „ХИМН“ ОТ ФЕРЕНЦ КЬОЛЧЕИ

Резюме. Предмет на изследване са българските преводи на „Химн“ от Ференц Кьолчеи, истинска национална песен на унгарците, които освен всичко друго отвеждат към историческите характеристики на текста, свързани са с разтълкуването и усвояването на националнообогатена лексика, чертаят пътища на преводимостта. В подобен план интерес представляват въпроси на историческата специфика в превода, които присъстват най-вече посредством определени лексикални единици – исторически понятия и собствени имена (топоними и антропоними), имат отношение към важния въпрос за реалиите в превода. Изпъкват явления, подчертаващи конкретния исторически момент (настоящето), но също така историческата дистанция (миналото) и перспектива (бъдещето) в значенията на оригинала. Открояват се проблеми на чуждата национална идентичност – историческа и културна, свързани с духа на народа, повече или по-малко отдалечени във времето, които намират отражение в езика на превода. Особено важна е ролята на преводача, който трябва да доближи читателя до идеите, тематиката и специфичната образност на изходния текст със средствата на поетичния език. Необходимо е да се отчитат още – особено при новите преводи – рецепционните нагласи, фоновите знания, натрупаният опит, нарасналите възможности за препредаване на непознати страни и понятия от чуждата действителност. Това е и пътят за преодоляването на познавателните, на културните различия в превода.

Ключови думи: химн, Ференц Кьолчеи, художествен превод, историческа специфика в превода

В началото на XIX век унгарската романтична поезия (лирика и стихотворна епика) обслужва величави национални цели. Двата най-видни поети на епохата – епоха на реформите – Ференц Кьолчеи и Михай Вьорьошмарти се обръщат назад в миналото към „древната слава“ и героите на националната история, с чийто пример искат да пробудят безплодната „унгарска угар“, ленивото и консервативно дворянство, и въздействат върху своите съвременници. Поетът политик Ференц Кьолчеи издига основния лозунг на епохата „Родина и прогрес“, с който се бори за независимостта на страната (срещу Хабсбургите) и нейното буржоазно преустройство. Създавайки унгарския национален химн (1823) и други репрезентативни творби, той поставя важни въпроси на национална-

та съдба („Песента на Зрини“), в това число този за смъртта на нацията („Втората песен на Зрини“), изразява идеала на своята епоха – действияния патриотизъм („Хуст“), осмисля актуалните проблеми на нацията.

„Защо се бавиш в здрача, ти наша слава?“ – пита другият голям поет Михай Вьорьошмрти, който също се стреми да пробуди националното самосъзнание и въздейства върху „безпомощната“ съвременност, сътворявайки големия романтичен епос „Бягството на Залан“ (1825). Десетилетие по-късно, с активизирането на движението за реформи, политическата и мисловната лирика на този водещ поет на епохата се разгръща с пълна сила. Ражда се стихотворението „Призив“ (1836), което заедно с „Химн“ на Кьолчеи става национална песен на унгарците, синтезира на високо художествено равнище политическото верую на поета и идейните стремежи на епохата.

Всичко в тези първи творби на унгарския романтизъм е патос, епитети, раздвижени и малко сумрачни поетични картини, силна про-чувственост – художествена образност, която цели едно: да въздейства върху националните чувства, да пробуди патриотизма на дело. Но още преди тях, в самото начало на XIX в., възникват големи патриотични оди, които възкресяват някогашната слава на дворянството и в монументални видения задвижват исторически пластове. Политическата поезия отново е в подем в началото на 40-те години във връзка с демократизацията на дворянския либерализъм и осъзнаването на нуждата от радикални промени. За да се стигне до едно друго забележително стихотворение: „Национална песен“ (1848) от Шандор Петьофи – унгарския химн на революцията.

Възникват и се разпространяват знакови творби на изящната словесност. В тях най-често отеква трагичната съдба на унгарците, прозвучават съкровенията помисли и стремежи на унгарската нация, които изграждат/символизират националната идентичност, а обращението им в пространството има пряка връзка с формирането на националната културна традиция и националното самосъзнание, с „националното чувство за отговорност“¹. Иначе казано – става дума за онези важни и задължителни произведения, които нацията познава (трябва да познава), които образуват нейната литературна съкровищница, нейния национален канон, отправят – поради значимостта си – и към универсалната човешка култура.

В унгарската литература това са онези емблематични национални стихотворения – на първо място **националните химни/песни**, които по мнението на изследователите се явяват „приемливи за дадена общност символи на национален консенсус“ и принадлежат

¹ GÖRÖMBEI, A. *Irodalom és nemzeti önismeret*. Budapest: Nap Kiadó, 2003, p. 13.

към иначе променливия „канон на националните символи“². В този смисъл унгарската колективна памет води „на отчет“ три поетични творби: „Химн“ от Ференц Кьолчеи – официален химн на Унгария в продължение на близо двеста години; „Призив“/„Възвание“ от Михай Вьорьошмарти, смятан за втория национален химн; „Национална песен“ от Шандор Петьофи, известна като унгарската „Марсилеза“.

Към тези произведения могат да се прибавят и други канонични, предимно патриотични стихотворения, формиращи представата за национална идентичност (с оглед на единния език и въплътената в него култура, а и принадлежност към нацията), някои от тях свързани и с определени стереотипи на националното минало. Присъстват и на пръв поглед странични творби, които, макар да представят географско-природните дадености на родината (Алфьолд и Тиса в качеството им на национален пейзаж), също подчертават националното и поставят въпроси със съдбовна значимост.

Заедно с това изпъква определена историческа действителност – исторически събития и личности, също географски и природни обекти, характерни за спецификата на историческия жанр, или поне свързани с националното минало и съдба. Налице са прояви на историческа дистанция в оригинала и превода, когато писателите на посочените творби изобразяват историческата действителност и обръщат погледа си назад, осмислят жизненоважни въпроси на настоящето като свидетелство за съвременната проблематика и конфликтност, предлагат свои идеи за решаване на актуалния живот.

Тази същност на историческата специфика, по-конкретно на **историческите реалии** – носители на исторически и национален колорит, принадлежащи към една или друга епоха, с определено съдържание и неговото пресъздаване в художествения превод, са предмет на обсъждане в широкоизвестния труд на С. Влахов и С. Флорин „Непреводимото в превода“, издаден първо на руски език (1980). В книгата си „Превод и време“ (1988) Илиана Вladoва също търси решение на въпроса за отражението на *историческата дистанция*, опирайки се на двата подхода: лингвистичния („локализира историчното в езиковите знаци“, давайки превес на формата като носител на информация) и литературоведския (подчертава естетическата информация на превода). Набляга и на ролята на преводача, който трябва да приближи оригинала до съвременните потребители, да преодолее историческата дистанция.

От своя страна, и **ономастичните единици** – топонимите и антропонимите, „демонстрират определена връзка с дадена страна, с даден народ, с конкретно историческите етапи в развитието им“, но за разлика от другите реалии „притежават преди всичко идентифицираща функция: те

² KISS GY, C. *A haza mint kert*. Budapest: Nap Kiadó, 2005, p. 154.

назовават географски обекти, хора“³. И едните, и другите отвеждат към съдържанието на художествената творба, към нейната тема и идея, имат отношение и към римно-интонационната организация, езиково-стилистичните средства, изразителността на стиха. Заедно с това се очертава сцеплението минало–сегашно време, с податки и към бъдещето.

В подобен план интерес представляват въпросите на историческата специфика в превода, които присъстват най-вече посредством определени националнообогатени лексикални единици – **исторически понятия и собствени имена** (топоними и антропоними). Всички те, както вече съм изтъквала във връзка с унгарските национални песни на романтизма, в по-широк план – с унгарските реалии в превода⁴, отразяват един или друг период от историческото развитие на народа, свързани са с обществено-политическата дейност и значимите явления на отминали епохи, възплътяват тяхната материална, духовна и нравствена атмосфера.

Така в художествения превод изпъкват явления, подчертаващи конкретния исторически момент (**настоящето**), но също така историческата дистанция (**миналото**) и перспектива (**бъдещето**) в значението на оригинала. Преводачът е този, който трябва да доближи читателя до идеите, тематиката и специфичната образност на изходния текст, като при възпроизвеждането на националното историческо минало в превода от значение са и разкриването на символа, на образа в неговата историческа обусловеност и със средствата на поетичния език. Открояват се проблеми на чуждата национална идентичност – историческа и културна, свързани с духа на народа, повече или по-малко отдалечени във времето, които намират отражение в езика на превода. Това проличава осезателно и при българските претворявания на унгарския химн, които освен всичко друго отвеждат към историческите характеристики на текста, свързани са с разтълкуването и усвояването на националнообогатена лексика, чертаят пътища на преводимостта.

* * *

Знаменитият „Химн“ на Ференц Кьолчеи (1790–1838) търси отговор на въпросите на настоящето чрез възпяване на националното минало. Родено от подтика на Кьолчеи да удовлетвори нуждите на цяла една общност и по-конкретно, да пробуди дворянското самосъзнание, написано във връзка с конкретен повод – налагането на нови тежести от страна на Виена, стихотворението илюстрира върхови моменти от историята на нацията, внушавайки определени послания. Не-

³ ВЛАДОВА, И. *Превод и време*. София: Наука и изкуство, 1988, с. 84.

⁴ Вж.: НАЙДЕНОВА, Й. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София: Изток-Запад, 2012.

случайно това основополагащо произведение (1823), много близко до романтичната ода, функционира като христоматиен, каноничен пример. Нещо повече – то е унгарският национален химн, жив и до днес: по него през 1844 г. композиторът Ференц Еркел написва музика, като популярността му на химн (все още неофициален) нараства рязко на границата на XIX и XX век.

В българската чуждоземна среда „Химн“ на Кьолчеи прониква за пръв път чрез превода на Борис Струма в първата „Антология на унгарската поезия“ от 1952 г. (авт. ozn. Кьолчей), после и в интерпретацията на унгариста Георги Крумов („Панорама на унгарската литература“, 1995), а през 2001 г. – в превод на Вътьо Раковски („Вселена на везни“, 2001). Това прави творбата антологична, въпреки изпускането ѝ в отделни сборници. Най-позната (включително поради тиражирането), смислово по-вярна, а и по-жива като изказ, е версията на Георги Крумов, която взимам за основа на моите наблюдения и сравнение с изходния текст:

Оригинал:

Isten, áld meg a magyart
Jó kedvvel, bőséggel,
Nyújts feléje védő kart,
Ha küzd ellenséggel;
Bal sors akit régen tép,
Hozz rá víg esztendőt,
Megbűnhötte már e nép
A múltat s jövőndőt!

Őseinket felhozád
Karpát szent bérczére,
Általad nyert szép hazád
Bendegúznak vére.
S merre zúgnak habjai
Tiszának, Dunának,
Árpád hős magzatjai
Felvirágoznak.

Érttünk Kunság mezein
Ért kalászt lengettél,
Tokaj szőlővesszein
Nektárt csepegtettél.
Zászlónk gyakran plántálád
Vad török sáncára,
S nyögte Mátyás bús hadát
Bécsnek büszke vára.

Hányszor zengett ajkain
Ozma vad népének
Vert hadunk csonthalmain
Győzedelmi ének!
Hányszor támadt tenfiad
Szép hazám, kebledre,
S lettél magzatod miatt,
Magzatod hamvvedre!

Bújt az üldözött s felé
Kard nyúl barlangjában,
Szerte nézett, s nem lelé
Honját a hazában.
Bérczre hág, és völgybe száll,
Bú s kétség mellette,
Vérözőn lábainál,
S lángtenger felette.

ár állott, most kőhalom;
Kedv s öröm röpkedtek,
Halálhörgés, siralom
Zajlik már helyetted.
S ah, szabadság nem virúl
A holtnak véréből,
Kínzó rabság könnye hull
Árvánk hő szeméből!

Hajh, de búneink miatt
 Gyúlt harag kebledben,
 S elsújtád villámidat
 Dörgő fellegedben:
 Most rabló mongol nyilát
 Zúgattad felettünk,
 Majd töröktől rabigát
 Vállainkra vettünk.

Szánd meg, Isten, a magyart,
 Kit vészek hányának,
 Nyújts feléje védő kart
 Tengerén kínjának.
 Bal sors akit régen tép,
 Hozz rá víg esztendő,т,
 Megbűnhődte már e nép
 A múltat s jövőndőt!

Показателно за историческата ситуация е още подзаглавието на „Химн“ в изходния текст: *От бурните столетия на унгарския народ* (запазено единствено във версията на В. Раковски). Поетът, както подчертава и Г. Крумов, още с първите редове иска Божията благословия, защото след *скръбта, злочестината* на хилядолетията народът му *заслужава мир дълговечен*. Така според диалектиката на стихотворението (заложена и в рамковата композиция), *миналото, бъднината той изкупи вече!*; унгарчината си е причинила сама злините, сама е изгубила свободата, но с многото страдания тя изкупва своите грехове, заслужавайки по-светло бъдеще:

Оригинал:

Isten áldd meg a magyart
 Jó kedvvel, bőséggel,
 Nyújts feléje védő kart,
 Ha küzd ellenséggel;
 Bal sors akit régen tép,
 Hozz rá víg esztendő,т,
 Megbűnhődte már e nép
 A multat s jövőndőt!

Превод на Б. Струма:

Боже, дай ни нов живот,
 разтопи тъгата!
 На маджарския народ
 подкрепи ръката!
 С ясни дни го надари,
 дай му ти пощада –
 бъдещето си дори
 вече той изстрада.

Превод на Г. Крумов:

На маджарина дай, Боже,
 весел нрав, наслада,
 подкрепи го в ден тревожен,
 щом го враг напада!
 След скръбта, злочестината,
 мир дай дълговечен!
 Миналото, бъднината
 той изкупи вече.

Превод на В. Раковски:

Боже, дай ни благослов
 благосклонен, щедър,
 протегни ръка с любов
 към народа беден.
 Зла съдба ли го гнети,
 дай му ти дни ведри.
 Той дълга си изплати
 щедро и прещедро.

Благословията (áldd meg), за която моли поетът в началото на творбата, в последната строфа е трансформирана в пощада (szánd meg), намерила израз в българския превод в антитезите: *дай Боже, весел*

нрав, наслада – пощади ни (Г. Крумов); *Боже, дай ни нов живот, разтопи тъгата!* – пощада (Б. Струма); *Боже, дай ни благослов* – пожали (В. Раковски). Не липсват в претворяванията и отделни замени (*наслада* – Крумов; *тъгата* – Струма), вмъквания или изпускания, на места и доста свободни тълкувания (срв. Vállainkra vettünk, Bújt az üldözött, Kit vészek hányának и др.). Очевидна в случая е и липсата на ключовите думи минало – бъдеще в най-новата версия, тази на В. Раковски.

Националната съдба в оригинала се разкрива през призмата на конкретната историческа ситуация (подзаглавието), маркирана от **пространствени и времеви белези**. Пространствената характеристика в превода на български е тясно свързана с откритата в първообраза историческа топография – *Карпати, Дунав и Тиса, Кишкуншаг, Токай*, топоними с определено олицетворяваща роля – всички те визират т.нар. Историческа Унгария, очертават границите и облика ѝ.

Времевите маркери – основен критерий за възпроизвеждането на историческата специфика в превода – ни връщат към началото на унгарската история: от периода на завоюването на родината през 896 г. (според по-нови схващания: 895–900 г.), т. е. от *Арпад*, предводителя на древните маджари, през определени исторически събития и личности до въобразяемото бъдеще. Това намира израз в стихотворението (второ и трета строфа), със свое художествено пресъздаване в превода:

Превод на Г. Крумов:

С теб предците прекосиха
Карпатите – и свята
своя родина добиха
на Бендегуз чадата.
Дето Дунав, Тиса мятат
талази пенливи,
смелите чада на Арпад
раснаха щастливи.

За тях на Кишкуншаг полята
ти зася с пшеница.
Капе на Токай в лозята
нектар от лозница.
Ти с флага ни прогони
турските сеймени
и поведе Матяш с воини
в гордата Виена.

Превод на Б. Струма:

Нашият прадед бе спрял
близо до Карпата,
и на Бендегус бе дал
татковина свята –
там где Дунав пръска хлад,
Тисса пее тиха,
там децата на Арпад
волни се родиха.

И на Кишкуншаг във степта
слънце бе изгряло,
на лози и на жита
сила беше дало.
Вдигнахме ний стягът наш
над врази сразени
и превзехме с Матияш
гордата Виена.

Превод на В. Раковски:

Ти го дигна във съюз
с планина свещена
и кръвта на Бендегуз
и във нас простена.
До вълните с порив млад
в Тиса и във Дунав
ти децата на Арпад
с благослов целуна.

По полята на Куншаг
златен клас те люшна,
от токайските лозя
зрял нектар ти пусна.
Знамето забива ти
върху кули турски
и виенските врати
Матяш гневно схруска.

Както виждаме, на ниво превод отделните реалии – предимно **топоними и антропоними** – също се явяват продукт на националното минало, на историята на унгарците, дават информация за неговия народ и общество. Не липсва в пресътворяването и националният символ *zászló(nk)*: *флаг* у Г. Крумов, *стяг* у Б. Струма, *знаме* у В. Раковски, като Крумов подчертава оригиналната притежателна конструкция (*флага ни*), принадлежността на този национален символ към цялата общност.

Несъвсем разчетени остават някои географски обекти. Така в превода на В. Раковски оригиналният топоним *Карпати* е предаден неутрално, като *планина*, подсилен с епитета *свещена*, докато епитетът *свята* у Г. Крумов е „пренесен“ към родината. Но и в двете версии липсва оригиналното *szent bérce* (свещени върхари), което, освен че характеризира повечето романтични образци на епохата, по-нататък в текста се трансформира в място на *бездомните*, на бродещите *без стряха* изгнаници. В други случаи географски имена като *Токай* и *Виена*, както фигурират в оригинала и във версията на Г. Крумов, у В. Раковски са станали прилагателни (*токайските лозя*, *виенските врати*). При Б. Струма, като най-стар превод, са налице и остарели думи (*стяг*, *врази*) и също така остаряла транскрипция (Бендегус, Матяш, Тисса), от преводаческите трансформации – изпускането (Токай), отчасти генерализацията (степта). Във връзка с топонима *Кишкуншаг*, съкратено *Куншаг*, отчетливо проличават унгаристичните познания на Крумов, който предпочита пълното название и съобразно вече натрупания рецепционен опит. И пак при него с вмъкването на частицата *Но* (Ах – Б. Струма) се набляга върху настъпилия обрат в структурата на творбата, с който започват историческите сътресения, но и чувството за вина за упадъка на страната.

От собствените имена в превода присъстват *Бендегуз* и *Арпад*, свързани със „завоюването на родината“ през IX в., след това и *Матяш*, чието управление през XV в. се смята за истинска „златна епоха“ в историята на страната – всички те характеризирани чрез техния „национа-

лен белег“⁵ и съответно транскрибирани. Като „скрити реалии“ могат да се изведат още имената *Ракоци*, *Мартинович*, *Хабсбургите*, които също предават атмосферата на епохата и стоят зад определени събития, но осмислянето им от чуждия читател без съответните знания или паратекстове едва ли е осъществимо. Сред националните имена в превода единствено *Бендегуз* е обяснен в бележка под линия (*хунски праотец* – Г. Крумов; *легендарен герой от хунското унгарско царство* – Б. Струма; *името на бащата на Атила* – В. Раковски).

В тези и следващите строфи проличават причините, довели до „злочестините“ на маджарите: татарите, турците, като от историческите събития изпъкват (главно на ниво оригинал!) погромът на освободителните борби като тази на Ференц Ракоци с последвалото изгнаничество, жертвите на Хабсбургското потисничество, в това число унгарските якобинци, трагичното настояще. А доколкото цел на творбата е пробуждането на унгарщината, на нейната съвест, опорни лексеми стават грехът и изкуплението – съзнанието за вътрешни противопоставяния, които, подобно на бедите отвън, рушат националното единство (*грехове безпътни*), и от друга страна – величието на историческите изпитания, изкупените грехове на миналото, отвоюваното бъдеще (*Миналото, бъднините / той изкупи вече*).

Другите ключови думи в творбата са Господ и Съдбата, като Господ „трябва да се пребори със Съдбата, по-точно със злочестата (заради вините на нацията) съдба“ (ориг. *balsors*), „за да може тя да се промени в добра“⁶. С това изпква историческият възглед на творбата, а молбата към Бога, както внушават и българските преводачи, е необходима, оправдана.

Превод на Б. Струма:

Ах, от силните вина
в буен плам горяхме!
Под развяни знамена
в битките летяхме...
Но през родната ни степ
минаха монголи,
роден край, далеч от теб
скитахме в неволи...

И безчестникът дори
скиташе далече,
но и в тъмните гори

го настигна мечът,
нямаше къде да спре,
бродеше печален;
долу – кърваво море,
горе – пламък ален.

⁵ ВЛАХОВ, С., С. ФЛОРИН. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 220.

⁶ Срв.: VASY, G. Kölcsey Ferenc. In: *99 híres magyar vers és értelmezése*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, p. 117.

После турчин с боен вик
стръвно те прегازی.
Твоят верен син-войник
в смърт честта опази.
На ранената ти гръд
падаха борците,
ти бе урна за прахът,
урна за мечтите.

Превод на Г. Крумов:

Но накрай те разгневихме
с грехове безпътни.
Мълнии се разяриха
с тътен във гръдта ни.
И стрели монголски остри
към нас полетяха,
турските вериги робски
телата ни сковаха.

Колко пъти с крясък боен
ордите османци
върху кости на герои
виха диви танци.
Чадата ти, Родино-майко,
на гръдта ти мряха.
В тебе, като в гроб незнаен,
паднали изтляха.

Криха се из пещерите –
и там с меч ги клаха,
и бездомни сред бедите
бродеха без стряха.
От униние обзети,
по поля, върхари,
къпеха се в кръв нозете,
сред потоп пожари.

С екот рухваха в руини
твърдини чудесни,
смъртен хрипот пак обви ни,
вместо смях и песни.
Не разцъфна свободата
от кръвта юнашка!
Сълзи капят по земята
от очи сирашки.

Крепостите ни сега
глъхнат разрушени,
и маджаринът с тъга
в черно робство стене.
Много кръв загуби ти,
и в смъртта застина.
О, сирашки плач кънти
в тебе днес, родина!

Превод на В. Раковски:

Ти за наши грехове
гняв и мъст събира,
с трясъци и ветрове
облаци раздира.
Днес монголските стрели
засвистяха злобно,
после турчин повали
знамето ни родно.

Колко пъти марш звуча
във уста османски
над разбитата мечта
на народ унгарски.
Колко пъти собствен син
тръгва, майко моя,
да те прави в миг един
урна на герои.

Ти във пещера се скри,
сврян от карабина.
Вгледа се, но не откри
в своя край родина.
Изкатери върхове,
спусна се в долини,
ад от кръв под теб реве,
горе огън син е.

Крепост твърда беше тук,
днеска е грамада.
Вместо радост тъжен звук,
плач и рев от ада.
Не разцъфва свобода
над кръвта ни свята
и сираци разрида
робството в полята.

При претворяването на историческите реалии проличава стремежът да се пробудят определени асоциации у българина, което невини кодира смислите на оригиналната творба. Крумов например акцентува върху *турските сеймени* вместо буквалното „диви турци“. Познавайки отлично унгарската история и сам превеждайки от оригинала, той държи на семантиката на символа, на нейната историческа обусловеност. Преводачът успява да разчете и естеството на военните реалии: *меч – kard* (*карабина* – В. Раковски) в съответствие с традицията, древните обичаи/клетви и някогашните битки на маджарите. Далечното монголско нашествие (реалията *монголските стрели*) също попада в съответната епоха (у В. Раковски внушението е повече към днешния ден). Оригиналният израз *гордата Виена* – *Bécsnek büszke vára* (*виенските връти* – В. Раковски) във версията на Крумов (също и при Б. Струма) съхранява съдържанието на въздействащия епитет *горда*, подчертавайки победите на Хунядите, на крал *Матяш*, който през 1458 г. превзема Виена. Определено силно прозвучава и намерената от Крумов конструкция *ордите османци*, букв. дивия народ на Осман – *Ozmán vad népe* (срв. *уста османски* – В. Раковски) в съответствие с визираната в оригинала историческа личност – Осман, основателя на Турската империя. В това отношение Въто Раковски, който превежда от подстрочник и следователно не е носител на превеждания език и култура, в отделни случаи не успява да вложи в езиковите единици специфичната чужда действителност, да я възпроизведе.

Още по-очевидна е липсата на конкретни унгаристични познания във версията на Б. Струма, който откроява *стенга* (пустата) вместо полята на Куншаг; *родния край* (*знамето ни родно* – В. Раковски); *безчестника* (?) вместо изгнаника, когото преследват и е принуден да се скита и дори (най-вероятно поради техническа грешка) *силните вина* вместо вини (грехове). Интересно е и решението за предаване на притежателната конструкция *Szép hazám* (моята хубава родина), чийто изповеден тон подсилва посланието към Бога, което в случая се трансформира в: *твоят верен син-войник* (*Чадата ти, Родио-майка* – Г. Крумов; *собствен син... майко моя* – В. Раковски).

Но докато тези преводачески волности (в това число заради римата) не влияят по-осезателно върху възприемането, то едва ли е възможно българският читател, който по принцип не разполага с нужната информация за народа и историята му, с т.нар. **фонови знания**, да проследи – независимо от конкретните прочити и внесените корекции в превода – процеса на завоюването на родината и последвалиите исторически събития в цялата им дълбочина. Показателен е примерът с онези културни категории, които също визират някогашните природни богатства, величавото минало: *пшеницата*, златния клас на Кишкуншаг и *нектара* на токайските лозя, т. е. виното – символи на

достойния за възхвала живот на националното минало, противно на бедите, причинени от турците. Иначе казано, и това присъства осезателно в унгарската рецепция на творбата: поетът набляга върху понятия, свързани с митологията (нектарът – пиетие на боговете), както и с народните вярвания и Библията (ролята на хляба и виното в християнската традиция, респ. почитта към Христос).

Такива националнообогатени пластове на Кьолчевия текст, както проличава, е трудно да намерят адекватния си образ в превода на чужд език, в това число на български. Друг път разминаванията между преводаческите тълкувания и версии са повече на стилистическо равнище (*смъртен хрипот* – Крумов; *плач и рев от ада* – Раковски), във връзка със съдбоносните описания на драматичната участ на унгарците или при употребата на глаголното време (преминаването в седма строфа на оригинала към сегашно време; срв.: *не разцъфна свободата.../ сълзи капят по земята* – Крумов; *не разцъфва свобода.../ и сираци разрида* – Раковски). Не съвсем ясно за възприемателя остава: *Ти във пещера се скри*, съответно обръщението *ти* (Бога? Поета?) във версията на В. Раковски, доколкото може да се приеме за приемливо решението на преводача да вложи в съдбата на преследваните собствената съдба на поета (*ти*), който *не откри в своя край родина* (срв. *Bújt az üldözött... nem lelő Honját a hazában*). По своему се набляга – и в трите преводачески версии – на робството (с добавката *черно* у Б. Струма) и сиротата (сираците, сирашкия плач), като кръвта на падналите за свобода е определена като: *много* (Б. Струма), *юнашка* (Г. Крумов) или *свята* (В. Раковски).

Още по-големи са препятствията, когато се налага преводачът да открие конкретен времеви отрязък посредством цитирането, да тълкува оригинала (осма строфа) с помощта на една друга забележителна национална творба: „Песен за Ракоци“ (*Rákóczi-nóta*), превърнала се през XVIII в. в истински таен химн (римната двойка *tér-nér*, която не присъства осезателно в преводите). Същото може да се каже и във връзка с претворяването на жанра „химн“, с неговата старинна форма като молба към Бога, като „еремиада“. Или относно асоциациите, които поражда у унгареца старовремският религиозен възглед, познат още от Реформацията и епоса на Миклош Зрини: причина за миналата слава на унгарците е Бог, но неблагодарните поколения са предизвикали сами гнева му, тръгнал като лавина от турски пълчища.

От многото възможности за възприемане на стихотворението – въз основа на неговата апелативност – на заден план в българската рецепционна среда остават, както ми се струва, въпросите за греха и самосъжалението на нацията, религиозното озвучаване на националната съдба и обяснението на историята (Божията намеса), сантиментално-патетичните акценти. Биха могли да се осъществят по-сполучливо алегоричните кореспонденции с настоящето, паралелите с

предишни творби, нравствено-етичните внушения. Но и сега, най-вече благодарение на превода на Георги Крумов, може да се стигне до достоверен прочит на текста, до обосновано разбиране за величавото минало и благоденстващата някога родина, противопоставена на *смъртния хрипот* на настоящето, на съвременната на Кьолчеи епоха. Както и до основните символи на родината – планина и реки, знаме, меч, до нейните природни богатства, славни битки и военна сила.

Към добрите преводачески решения на Г. Крумов, освен акцентуването върху опорните думи *маджарина, миналото, бъднината* (у В. Раковски: *ни, дълга*), спада още категоричността, с която в края на творбата преводачът подчертава – в съответствие с оригинала (метафората *tengerén kínjának* – *морето от болка*) – молитвата от началния стих:

Превод на Б. Струма:

Боже, дай ни нов живот!
Разтопи тъгата!
На маджарския народ
подкрепи ръката!
С ясни дни го надари,
дай му ти пощада –
бъдещето си дори
вече той изстрада.

Превод на Г. Крумов:

О, наш боже, пощади ни
в тази участ горка!
Дай ръка и защити ни
в морето от болка!
На народа ни в бедите
дай живот дълговечен!
Миналото, бъднините
той изкупи вече!

Превод на В. Раковски:

Боже мили, пожали
клетия унгарец
и когато го боли
дай му своята вяра.
Зла съдба ли го гнети,
дай му ти дни ведри.
Той дълга си изплати
щедро и прещедро.

Вероятно за превеждането и усвояването не е без значение и унгарското озвучаване на жанра „химн“ в сравнение с националните химни на други европейски народи. В това отношение унгарският химн е единственият национален химн, проникнат от „съзнанието за вина, написан на толкова мрачен и почти безнадежден език“⁷. Той обаче не е династичен, олицетворител на родината, краля и династията, нито „народен“, от типа на „марша на френската революция, на „Марсилезата“⁸, по-скоро – и

⁷ HANKISS, E. *Diagnózisok*. Budapest: Magvető, 1982.

⁸ KISS, Op. cit., p. 155.

тук може да се съгласим с някои схващания – „опонира на омразния „Gottterhalté“: чрез обръщението „Господи, благослови, но не императора, а маджарина!“⁹. Както най-често се изтъква от изследователите, предмет на възхвала са родината и нацията, респективно историята и националното минало¹⁰, а това извежда на преден план и в превода усвояването на историческата специфика на творбата, възможностите за разтълкуване и претворяване на националното и историческото своеобразие.

И в трите български версии наблюдаваме повече или по-малко сполучливи решения, на места и римни пълнежи или необосновани вмъквания, смислова неравнозначност. Присъстват, доколкото е възможно, национално маркирани лексеми, които отвеждат към „ословяването“ на историята и на легендарни исторически личности. Както и архаичното, повече във връзка със съдържателните страни на творбата (историческият възглед за „злочестините“ на нацията, дошли от Божието наказание) и по-малко във връзка с жанра и средствата за архаизация. Към добрите преводачески решения спадат запазването на рамковата композиция, разбирането за търсеното (още с първите думи) обръщение към Бога и превръщането му в символ – на „национална молитва“, акцентуването върху контрастите като основно средство за изразяване, постигането на ритъм, приповдигнатост, на по-нюансиран и смислово верен език.

Като цяло българският прочит на „Химн“ въздейства с редица особености на историческия синтез и съпреживяване, със сполучливо стилизираните епитети и образни картини, които възкресяват радостта от величавото минало и покрусата от стоварилите се върху нацията беди. Явява се свидетелство и за възпроизвеждане на историческата специфика в превода, отчасти на културната символика, съобразно „двукултурната компетентност“ на интерпретатора (формулировка на К. Райс и Х. Вермер) и неговото преводаческо майсторство. Необходимо е да се отчитат обаче – особено при новите преводи – рецепционните нагласи, фоновите знания, натрупаният опит, нарасналите възможности за препредаване на непознати страни и понятия от чуждата действителност, стремежът към постигането на историчност и културни пластове на изходния текст, на повече адекватност между оригинал и превод. Това е и пътят за преодоляването на познавателните, на културните различия в превода.

⁹ RIGÓ, B. Petőfi Sándor. In: *99 híres magyar vers és értelmezése*. Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994, p. 212.

¹⁰ KISS, Op. cit., p. 155.

ИЗТОЧНИЦИ

Химн. Прев. Б. Струма. – В: *Антология на унгарската поезия*. [Съст. Съюз на унг. писатели]. София: Бълг. писател, [1952], с. 28–30.

Химн. Прев. Г. Крумов. – В: *Панорама на унгарската литература*. Съст., бел. Й. Найденова. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 1995, с. 238.

Химн. Прев. В. Раковски. – В: *Вселена на везни: Унгарска поезия от осем века*. Съст. П. Юхас. София: Пеликан Алфа, 2001, с. 173–174.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ВЛАДОВА, И. *Превод и време*. София: Наука и изкуство, 1988.

ВЛАХОВ, С., С. ФЛОРИН. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство, 1990.

НАЙДЕНОВА, Й. *Унгарските реалии в контекста на културния трансфер*. София: Изток-Запад, 2012.

REFERENCES

GÖRÖMBEI, A. *Irodalom és nemzeti önismeret*. [Literature and National Self-Awareness.] Budapest: Nap Kiadó [publ.] 2003.

HANKISS, E. *Diagnózisok*. [Diagnoses.] Budapest: Magvető [publ.] 1982.

KISS GY, C. *A haza mint kert*. [Home as a Garden.] Budapest: Nap Kiadó [publ.] 2005.

KRUMOV, G. (trans.). Himn. [Anthem.] In: NAYDENOVA, Y. (ed.). *Panorama na ungarskata literatura*. [Panorama of Hungarian Literature.] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 1995.

NAYDENOVA, Y. *Ungarskite realii v konteksta na kulturnia transfer*. [Hungarian Realities in Cultural Context Transfer.] Sofia: Izток-Zapad, 2012.

RAKOVSKI, V. (trans.). Himn. [Anthem.] In: JUHÁSZ, P. (ed.). *Vselena na vezni*. [Universe on Balance.] Sofia: Pelikan Alfa [publ.] 2001, pp. 173–174.

RIGÓ, B. Petőfi Sándor. In: *99 híres magyar vers és értelmezése*. [99 Famous Hungarian Poems and Their Interpretations.] Budapest: Móra Könyvkiadó, 1994.

STRUMA, B. (trans.). Himn. [Anthem.] In: *Antologia na ungarskata poezia*. [Anthology of Hungarian Poetry.] Sofia: Bulgarski pisatel [publ.], pp. 28–30.

VASY, G. Kölcsey Ferenc. In: *99 híres magyar vers és értelmezése*. [99 Famous Hungarian Poems and Their Interpretations.] Budapest: Móra Könyvkiadó [publ.] 1994.

VLADOVA, I. *Prevod I vreme*. [Translation and Time.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.] 1988.

VLAHOV, S., S. FLORIN. *Neprevodimото v prevoda*. [Untranslatable in Translation.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.] 1990.

ABOUT BULGARIAN TRANSLATION OF “ANTHEM” BY FERENC KÖLCSEY

Abstract. The subjects of research are Bulgarian translations of “Anthem” by Ferenc Kölcsey, a true national song of Hungarians, which, among other things, lead to the historical characteristics of the text, related to the interpretation and assimilation of nationally coloured vocabulary, draw paths of translatability. In a similar plan, focused are issues of the historical specificity in translation, which are presented mostly by certain lexical units – historical concepts and proper names (toponyms and antroponyms), related to the important issue of the realities in translation. Phenomena highlighting the specific historical moment (the present) but also the historical distance (the past) and the perspective (the future) are outlined in the meanings of the original text. Problems of foreign national identity stand out – historical and cultural, related to the spirit of the nation, more or less distant in time, which are reflected in the language of translation. The role of the translator is particularly important, he must bring the reader closer to the ideas, themes and the specific imagery of the source text with the means of poetic language. It is also necessary to take into account – especially in new translations – the reception attitudes, background knowledge, accumulated experience, the increased opportunities for expressing unknown aspects and concepts of foreign reality. This is also the way to overcome cognitive and cultural differences in translation.

Keywords: anthem, Ferenc Kölcsey, literary translation, historical specificity in translation

Yonka Naydenova, Prof., DSc

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: jonka-naydenova@abv.bg

Александра Антонова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

МИХАЛАКИ ГЕОРГИЕВ, ИЛИ КАК СРЕЩИТЕ НА КУЛТУРНИ КАНОНИ ЗАХРАНИХА ЛИТЕРАТУРНИЯ

Резюме. Текстът работи с понятието канон в смисъла му на съвкупност и консенсус от представи и културни кодове и съответстващите им ценности и норми, които обединяват дадена общност. Канонът се основава на себепредставата на Аза като колективно генерирана, изследването я анализира във възможни посоки на развитие в отношенията ѝ към другия и чуждия в няколко разказа и хуморески на Михалаки Георгиев, като илюстрира хуморопораждащите сблъсъци, несъвпадения, разминавания както между каноните на Аза и колектива, така и между каноните на различни колективи в българския социокултурен преход между XIX и XX век. Засрещането и пропадането в комуникацията между културните парадигми в българското краеведовие демонстрират богат художествен потенциал, който задава художествени модели в литературния ни канон.

Ключови думи: представа, канон, език, разпад, хумор, другия, чуждия, Аз, колектив

В своя произход себепредставата на Аза е колективна, Азът се създава чрез другия, другите, чуждия. Колективният генезис на Аза задава формата на културния канон като консенсус от представи, като код, норма, ценностна регулация, подреденост, традиция, чрез които Азът усвоява и подрежда света, като оформя и собствените си граници. Канонът, следователно, е целостта, самият телос на цялостно-колективно-своето, организирано противопоставено на чуждото. (Тук в скоби можем да кажем, че канонът подхранва ценностно и мита, утопичната представа – за Аза и другите.¹)

Разпадът на културния канон на задругата, на селото е предизвикан от новите социални явления и практики на градската, европейската култура – на прага на този разпад ни поставят разказите и хуморески-

¹ Утопичната представа за човека (Рада, Тошо, Мара) и за обществото (задругата на дедо Дичо, на дедо Лозан) захранва ценностния канон в Михалаки-Георгиевите проекти за свят.

те² на Михалаки Георгиев от 90-те години на XIX и началото на XX век. Разпад, сигнализиран в срещата, във внезапното взаимно откриване на светове със собствена ценностна подредба, основана на собствени представи за другия, другото, чуждото (новото). В текстовете на Михалаки Георгиев този разпад е предусетен и демонстриран в различни типове културни сблъсъци: между разподобяващ се и общностен Аз, между различни общностни Азове. Пример за първия сблъсък е във възприемането на особняка Пенчо Чатмаков от различните – по-малки и по-големи – общества: на приятеля му, на семейството му и на селото; пример за втория е засрещането на колективния Аз на задругата и колективния Аз на града, които се откриват един друг в самото краеовековие. Невъзможната културна комуникация при неизбежна културна заедност задава ред комични ситуации; развива се като засрещане на различни културни кодове, на различни редове от втвърдени ценности: социалнобитови, езикови, етически. Често неотделими, дори взаимнозадаващи се, тези срещи предизвестяват преломни разпади и нови канони. Смехопораждащият потенциал на културните несъответствия, на гротескно деформиращия досег между селската и градската, между балканската и европейската вселени, комичните пропадания в комуникацията (включително и чрез диалектовия колорит³), фантазните проекции в схващането на другостта и чуждостта (новостта), многообразието от отражения на другия и другите чужди, доразвити и от Алеко Константинов, ще се възродят по-нататък в живописния хумор на Чудомир⁴.

Задругата и другият

От колективното начало на Аза израства (или не израства) неговото индивидуализиращо намерение, което, *развито спрямо* (и *удържа-*

² Много от своите текстове М. Георгиев „доуточнява“ като „хуморески“: „една хумореска от башкалиите“, „хумореска из нашия съвременен живот“, „хумореска по чужд мотив“ и др.

³ В изследването си „Строители на родната реч“ Стефан Василев припомня наблюдението на някои критици, че „Мих. Георгиев пръв е употребил диалекта като средство за хумористичен художествен израз“ (ВАСИЛЕВ, С. *Строители на родната реч*. Книга 1. София: Български писател, 1954, с. 35). Хуморопораждащата мощ на автентичния регионален – видински – диалект у Михалаки Георгиев („именно езиковата органичност придава до голяма степен живот и автентичност на разказите му“, твърди Св. Игов) ще се отлее впоследствие в комичните езикови находки на Елин Пелин.

⁴ В своята „История на българската литература“ Светлозар Игов твърди: „Още преди Алеко Михалаки Георгиев откри като плодотворен извор и за хумора, и за художествената философия на балканското битие сблъсъка на различни цивилизационни среди – балканско-селската патриархална вселена и европейско-градската цивилизация...“ (ИГОВ, С. *История на българската литература*. София: Сиела, 2002, с. 380).

но или не в) рамките на колективното, т. е. каноничното, разкрива границите на допустимата своеобразност. Недопустимата своеобразност пък често е разпознавана от колектива като патология, хумореската „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ (1892)⁵ е образцов пример за възможни вариации на Аз-колективната себепредстава и функционирането ѝ в канона: Аз и другите, Аз чрез другите. Азът от първия тип – Пенчо – се разподобява от колективната (себе)представа; Азът от втория тип е средищен, способен да свежда колективни (себе)представи една спрямо друга (приятелят на Пенчо). Третият Аз световъзприема общностно (майката на Пенчо, глинендолци, които Пенчо отива да преброява). Първата и третата себепредстава в хумореската „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ е затворена в свой културен канон със собствен културен код, втората ги „помирява“ със своя отворен код. В срещата им, при взаимното им „откриване“ *другият* канон е *чуждият*, антиканонът, опитът за общуване, с който поражда ред гротескови, смешни ситуации. Пенчо Чатмаков е несвеждащият се (псевдо)интелектуалец, пародиран чрез своите странности, сред които натрапливата аналитичност, съчетана с липсата на адекватна, реална връзка с околното и околните.⁶ Майката на Пенчо, обратно, е себе си чрез другите – формално градски човек, тя носи архаичен общностен манталитет, който резигнира на новото; майката на Пенчо осъществява културната ситуация на преход без преход.

Езикът артикулира представата. Максимално извлечен е хумористичният потенциал на невъзможната комуникация между културните канони – на единицата и общността, всеки затворен в свой свят от знания представи. Комичността на ситуацияите нараства с опита за „превод“ на непознатото на познат език – така деформиран, както деформирани са думите в езика на новата градска (европейска) култура. Думите предизвикват недоразумения. Разбъгването между цивилизационните езици е като разбъгване между националните (майката на Пенчо укорява сина си: „Никога не ми отговори с нашенски думи, каквито си ние разбираме, а се така нà, като сега, аз му хортувам да се жени, а он ми отговаря с некакви забъркани думи, както хортува и Недина-та снаха!“). Културните недоразумения активират различни езикови нива в рамките на един национален език; отварят смислови пропасти, изкривяват в опита за превод. Думата „принципи“ се свежда до думата „пришчици“, „пришове“, които майката може да излекува с бял мехлем и печен лук. Кулминация на „изгубването/намирането в превода“ е разговорът между майката и малкия ѝ син Атанасчо, в който тя изгражда

⁵ Всички цитати по-долу от хумореската „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ са по: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*. София: Изд. на БЗНС, 1980. Разказът е отпечатан за първи път в сп. „Мисъл“, 1892, № 1 и № 2.

⁶ Изглежда, че градската култура е по-слабо заинтригувана от селската, за разлика от селската, която е поразена от новостите на градската.

цяла версия за живота и намеренията на големия си син на основата на една новосъздадена (грешно дочута/доразбрана) дума: „коритура“ (от „култура“). Попаднала в средата на определено очакване, грешката става продуктивна, създава смисъл от недоразумението. Нито майката, нито Атанасчо разбират новоизкованата дума, но по-важното е, че влагат в нея съдържание, осмислят я според (свето)представата си. Атанасчо я определя: „Коритура е име съществително, род женски, число единствено, падеж именителен!“, а за леля Тона това е достатъчно: „Женски род, санким, от женски сой; жена го кажи, па това си е!“.

Учеността е един от белезите на новоградския, европейския тип култура, основа на нова културна парадигма. Срещите с науката са разнообразни по характер – от абсолютизиране през скепсис до недоумение. И абсолютизирането, и недоумението към научното мислене за света, разбира се, го изопачават – изкривените понятия на недоучилия, но затова пък наукопреклонен Пенчо са съпоставени с аналитичните възприятия на приятеля му, еднакво скептичен както към потенциите на знанието, така и към прекалената доверчивост, с която го приемаме като отговор (сам естествоизпитател⁷, Михалаки Георгиев вероятно познава скепсиса на учения спрямо „разгадаването“ на смисъла, спрямо виждането на връзките, познат му е и скепсисът спрямо учения и спрямо наукообразно говорещите дилетанти). Подредбата на шлеповете по Дунава Пенчо изразява с нищонезначещи ефектни думи („Представете си какво тъпоумие – уверяваше ме моят приятел, – просто нахалство, с което развалят и вкус, и система, и порядък на народите, които тези културтрегери искат да еманципират със своята гнила западна цивилизация... Не е ли това възмутително, а?“). От трета страна стои недоумението на майката, която отхвърля, не разбирайки (на апела ѝ да се ожени Пенчо отговаря с размисли върху синус и косинус: „Нито му разбираш що ти хортува, нито ти разбира що му казваш!“). Ученето е един от културните феномени, които раздалечават, отчуждават, разрушават комуникацията, но и каноните, търсят отговори, които се смятат за намерени („Всичко стана от това пусто негово учение!“). Непонятното е не разновидност, а недостиг според майката на Пенчо: „Току дано да не бъда жива да дочекам да видя, че и той да ме посрами и да орезили къщата с некая от тия, дето да не знае да каже нито на водата – вода, ами да ми граче сврачешки като Недината снаха: цанцари-манцари!“.

Изцяло запазено от цивилизационните досези, изолираното

⁷ Михалаки Георгиев чете лекции по овощарство, лозарство, пчеларство, физика, тригонометрия, зоология; автор е на брошурите „Слънцето и небесните тела“ и „Билките в народната медицина“, на учебник по ботаника за средните учебни заведения. В периода 1880–1882 преподава зоология, ботаника, физика и химия в Ломската държавна реална гимназия, а в периода 1882–1884 – физика и педагогика в Софийската мъжка гимназия.

планинско село Глинен дол живее със собствени вярвания за света, общността е културно компактна, липсват дори междупоколенчески противопоставяния: въпроси и несъгласия. Неаналитичният, тотализиращият подход е характерен за канона на колективизиращия се Аз: глинендолци се оприличават с добитъка, който отглеждат, битието е синкретично, неразчленено, хора, животни, земя са слети в оцелостяваща, обобщаваща представа, взаимно разпознават се („Сега нас ще броят, па ако подкачат да броят и говедата с нас, тогава ще доде ред и на кучетата, и на котките, и на гъските, и на кокошките, па кой знае, май нема да оставят и пчелите неброени, и ним ще им доде един ден редът!“). Когато влизат в стаята при Пенчо, нотабилите на с. Глинен дол прескачат прага „както правят козите, когато ги вкарват в обора“. Никой от групата не смее да се отличи, да поеме ораторската функция. „Те“ се схващат като редици, купища („Дали да се наредиме един до други, заедно, или да наседаме на купища, на купища“). Цялото поведение на групата селяни напомня изпълнение на солисти и хор, изглежда като обред – поведенческа форма с познати и твърди граници, която улеснява със своята регулираност, която освобождава от изобретателността на индивидуалното поведение. Многоречието на селяните се основава на словесни формули, поговорки, които улесняват изказа, поставят го в рамка, стягат го в клише и поставят въпроса за общуването на културните канони/езици.

Симптоматично, разпадането на културния канон на дадена общност се случва чрез (като) отваряне, космополитният дунавски град е многокултурен, разхвърлян, подобно на стаята на Пенчо, докато изолираната вселена на Глинен дол е стегната в непоклатим ред подобно задругата на дядо Лозан, в която е настанен Пенчо. „Подредбата“ на предметите в стаята на Пенчо и в дома на дядо Лозан⁸ отвежда към два типа „подредби“ на света, символизира подредбата на знанията, обозначава различните връзки, които градят възприятието. Безредието в стаята „изобразява“ и Пенчовото безразборно образование и най-сетне проблематизира гротесково възможностите на образованието да подреди света. Хаотично нахвърляните източници на знание се превръщат в метафора на разпада на стария културен канон и неговия тип „знание“ за света на прага на съграждането (подреждането) на новия (билките се подменят с формули).⁹ Помещенията от предградския,

⁸ Многозначително тук е противопоставянето „стая–дом“, превърнати в метафори на изолиращия се и общностния Аз.

⁹ Всевъзможните треви на тавана на дедо-Лозановата къща („Моят приятел Пенчо Чатмаков“) и в ръцете на баба Ана Пунчовица („Бае Митар пророкът“, 1893) са част от канон в човекознанието, подреденост от вярвания, в които хора и предмети са неделими. Опитът за подреждане *по друг начин*, за класифициране на „знанията“ по друг принцип се вижда на селяните стра-

предевропейския български културен канон, от своя страна, символизируют със своята многофункционалност подреденото, вътрешнонеделимото възприятие на света: селската кръчма в „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ служи „и за ресторация, и за кафене, и за клуб, и за канцелария на селото, и за съвещателна стая на селските старейшини, и за спалня“. Веднага си спомняме за друго едно такова мултифункционално помещение – набедената за митница селска кръчма от „Така се лъже човек!“ (1899), която съсредоточава много дейности, на практика почти всички в битовия кръг. Една-единствена маса (център на помещението!), „скована с железни и дървени клинци, имаше предназначение за много цели: и за кълцане месо за суджуци, и за рязане лук, и за трапеза, па ако станеше потреба някога да се пише нещо, тя послужваше и за писалищна маса“.¹⁰ Фрагментирането – както на поколенческите нагласи (изобщо оформянето на „поколения“ в световъзприемането), така и на свързаното с това фрагментиране на света на множество представи-знания, специализирането, профилирането (митничарят (гюмрукчия) е и колач, и търговец (джелепин), изобщо виждането на света в многообразие от връзки тепърва предстои, то принадлежи на следващото време, на следващото културно стъпало.

Задругата и другите

Двата социални канона – на селото и града – в определен период изглеждат сякаш автономно съществуващи един от друг, всеки завършен и втвърден в своите представи, внезапно и комично взаимнооткриващи се. Разказите на М. Георгиев не се интересуват толкова от прехождането, а от сблъсъка с новото, не от процеса, а от акта, улавят несъответствията, които предизвикват или следват пропаданията в общуването. Културните парадигми на селото и града се срещат с бита и езика си в поредица от разкази и хуморески след „Моят приятел Пенчо Чатмаков“. Големият град и по-специално столичният град („Шарен свят“, 1892; „Меракът на чичо Денчо“, 1901; „На припек и на сенка“, 1906)¹¹ е мощно предизвикателство към усилието за припознаване на

нен, налуден („Ами оня другият, дето беше дошел да събира буболечки?! Що съм се смел с това момче!“ – „Шарен свят“, 1892). „Шарен свят. Хумореска“ се появява за първи път в сп. „Мисъл“, 1892, № 9, а „Бае Митар пророкът. Разказ“ е отпечатан за първи път в сп. „Български преглед“, 1893, № 1.

¹⁰ Цит. по: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*, с. 363. „Така се лъже човек. Хумореска“ е отпечатана за първи път в сп. „Летописи“, 1899, № 2.

¹¹ Цитатите от тези разкази са по: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*. София: Изд. на БЗНС, 1980. „Меракът на чичо Денчо“ се появява за първи път в сп. „Летописи“, 1901, № 12. „На припек и на сенка“ е насловът на колоната в редактирания от М. Георгиев вестник „Балканска

непознатото чрез познато, изкривява се гротесково, превръща се в налуден колаж от хора, сгради, нрави. Столицата посреща човека от село-то с технически и архитектурни новости: първата среща със София на чичо Дуро от „Шарен свят“ е с новите возила:

Пак пойдеш, па вървиш, вървиш, току нещо изгърми зад тебе: „ррру-уу!“. Обърнем се, па гледам: оная кола – също като на свети Илия, а пък конете? По-хубави и от коня на свети Георги, що го писа Тошо зографи-нът у нашата църква. Лети, лети, гледаш, чак у облаците ще се дигне, па се загуби, па хич и не видиш!

Хумористичният ефект идва от опита на чичо Дуро да опише, да вгради, да помести невиджданото в познатото и този опит за вместване на новата представа в своя и създаване на нова своя представа определя гротесковата трансформация, изразена в склонността на самоуверения неук да преувеличава: „Оно, нали ти кажем, по-далеч и от Цариград!“. За човека от село столичният град е „чудо и сеир“, къщите му се виждат далеч врязани във висините („Гледаш, гледаш, все пенджер над пенджер, врата над врата, наредени като иконите у църква“). Ширината на сградите се измерва в обема на воденици („моят двоокатин се току спре пред една къща, може да има – да ви не излъжа – колко двайсет воденици на едно място“). Не само кабинетът на „двооката“, но и канцелариите на чиновниците от „На припек и на сенка“ са спретнати, уредени:

Имало, каже, много такива бини, дека има по тридесет, по четиридесет и повече одаи, хей, като у некой беглишки хан, па у всека одая по един, по двама, па и повече такива, що писуват. Па там им, каже, наредено-наредено като у владишки конак, със столовете му, с асталите му, със сгодите му, па пред всекиго перо и мастило, па всеко едно, каже, затопи перо, па се наведе, па пише-пише, море от поп, каже, по пише!¹²

Дедо Лало също се „звери“ на София („То, брате, ония бини, па ония сокаци, па ония тертеплии работи: да станеш, па да превиеш врат от зверене, дорде ти капа падне от глава!“). Дедо Лало се чуди на телеграфа, жиците му се струват подходящи за сушене на пастърма и ризи, недоумява как хората си говорят от една касаба в друга. Да се говори по „телѝ“ за него е шега. Градската градина е „бахча“ с дебели сенки, театърът е показателно сдвоен с черква: „прилича на голема църква, ама не ще е, мислим си, църква, защото уместо икони направили по

трибуна“, където текстът излиза като „Какво дума дядо Лало от село Кърш-ни-вир“ в първите няколко броя от 1906 г.

¹² ГЕОРГИЕВ, М. На припек и на сенка. – В: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*. София: Изд. на БЗНС, 1980.

дуварите некакви заголени жени, да прощавате, като че са без ризи, а само така, с пещимали позагърнати малко, а пък вместо камбани покачили от двете страни по няколко котки чак горе, хей, под чантията“. Чудатостите на града нямат край: в кабинета на „двооката“¹³ чичо Дуро сяда върху нещо, което „мърда, баш като че натиска с гърбина, та ме понадигне, па ме спуци, пак подигне, пак спуци“. Сепнат от непознатото усещане, чичо Дуро скача на крака, убеден, че под него има нещо живо, на което го карат да седи, и решава, че трябва послушно да го натиска. Непознато е и „онова нещо отзад“ в тоалетите на жените, което кара новопосветеният посетител на столицата да се запита дали не е от водата им, „я геранлива, я варовита“ – допускане, около което по липса на друго обяснение се обединяват „узверените“ слушатели. Облеклото и целият външен вид на столичанките продължават да удивляват чичо Дуро и защото са съставени от неизвестни и необясними компоненти (шапките им са като „щърково гнездо ли го речеш, като кошничета ли речеш, па приболи ония пера – от петли ли са, от що ли са“), но и защото са уличени в практики, противоречащи на познатите: „Повече от жените им ще видиш, че са си пошли така, неприбрани, и целото им лице набрашневено, види се, както са си сеяли брашното в къщи, така си пошли по сокаците, ни мити, ни изчислени“. (В „И такива ги има“ жените „у касабата“ са „опнати“, носят на главите си „кошарища“, „превсеват“ се с „мрежа за риба“.¹⁴) Кънките са оприличени на подкови с ножове, билиардните топки се „превеждат“ на езика на селяните като „три яйца като топки, ама коджа едрички. Едното беше червено, другото – бело, а третото – жълтункаво, като пуйче яйце“, билиардните щеки без колебание са наречени остени, хората на пързалката са „нагъчкани – като семе у тиква“. Градското ожи-

¹³ Така селяните от Кършни-вир наричат паронимно адвоката, като си „превеждат“ наименованието по следния начин: „он има двояки очи: един са си за него, а другите са за такива като тебе, та затова му и думат двоокатин“. Ето как и чичо Дуро от „Шарен свят“ обяснява що е то „двоокат“:

„Слисани от названието на тая зверка, която чичо Дуро нарече „двоокато“, слушателите прекъснаха оратора и го запитаха да им разясни какво нещо е това „двоокатото“. Той удовлетвори любопитството им, като им разясни по своему следното:

– Двоокато, санким, аджигъозин, та вижда и с двете очи, па май и повечко. Оно и ние имаме по две очи, ама нали не виждаме ни с по половина око?! А он, дяволът, види, види, та отскача. И змия у дупка да се завре, и нея ще я види, па ще прави, ще върши, ще я измъкне, па баш да има нà толкива крака. Много е дявол двоокат човек.“ (Цит. изд., с. 146–147.)

¹⁴ Цит. по: ГЕОРГИЕВ, М. *Избрани разкази*. Т. III. София: Хемус, 1942. „И такива ги има! Хумореска по чужд мотив“ излиза за първи път в сп. „Летописи“, 1902, № 3.

вление е стъписващо, необяснимо общо живеене от друг порядък: чичо Дуро е удивен от щъкащите насам-натам хора в града („Дали си немаат работа по къщи, какво ли!“).

Чичо Дуро прави опит да изтълкува неவிждания столичен живот през черковно-ритуалния канон: заведението е „пълно, като за причест на Великден“, танцът е греховно-карикатурен („Едно мъжко и едно женско – хванат се с ръце като за гуша; загнетат се един у друг, кръстосат си главите, па като почнат да се друсат! Нали ви кажем бе, брате, така нà – ашикере! – да гледаш, па у дън-земя да потънеш от срам!“). Особен грях на столичани е и че „не знаят ни що е среда, ни що е петък! Преди сирница колят ягне, а пък на касапниците им се продава месо и на Велики петък!“ („Па тия хора, у София... немаат ли они поп бре, та да ги посъди!“) С незачитането на ритуала селяните си обясняват всички съществуващи иначе от памтивека злини – и градушка, и суша, и болести по децата, и шуга по козите, и сипаница по овцете – и в този страх просветва и страхът за канона, за ценностния ред.¹⁵

Основа на градския културен канон е писмеността, писменото изразяване и общуване. Писмената култура въвежда новото противопоставяне: интелектуално срещу физическо: чрез невежеството на майката в „Една досадна визита“ е обговорен хумористично консулския „занаят“ („като си бил консул, хелбете, не ще да си забравил консулския занаят, та си думам: какъв си добър, да щеш да го вземеш при тебе, да го понаучиш малко на консуллък, ех, знаеш, не баш диптен толко много като тебе, да понаучи малко, да поприхване занаята, та да може да си отвори и он с време едно малко консулато... знаеш така, едно кепенче, колкото да може да изхрани къща и дом!“¹⁶). Неграмотният дедо Лале от „На припек и на сенка“ дава магарето си срещу една „пусулка“, съдържанието на която не може да прочете. Практикувана от много хора в града, писмената култура остава енигматично затворена за него („Имало, каже, по некой от них, що седи в една одая, па пише и праща писмото на другия, що седи у другата одая, все у тая си бина. Я, па защо бре, думам, мързи ли го, та да не стане и да прекрачи един праг и да си му каже у очи що има да му писува?... Море не знаеш ти, каже, тия работи; они са, каже, дибидус башкалии!“). Писмената култура съществено отличава градския цивилизационен канон и острапява хората от старата задруга:

¹⁵ Впрочем интересно е отклонението вътре в рамките на иконографско-черковния канон, изразено в модерноцивилизационното (еклектично) изображение на св. Георги Арнаутския: „облечен във фустанела и чепкан, със силых и кобури на пояса. Фесът му беше превит и със спуснат пискюл дори до рамото“ („Моят приятел Пенчо Чатмаков“).

¹⁶ Цит. по: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*, с. 473–474.

„Етè, да го речеме, да сакам да станем нещо у судо, може да треба много да се писува, та да не е баш като за мене!... Па и за друга работа, да го речем, пак може да не я нагода! Тè, мислим си, ако речеш, санким, да ме караш да стана хекимин, пак не би уйдисало, и то не че не знам да лекувам... маке, я щом съм научил от стрина Божана, бог да я прости... мани, мани... тридесет хекими за пара, ама пак ще река, че и за това немам дип мерак, оти сега тражат и от хекимите да писуват. Па и това де, кажи го, дека са жандарето, и оно баш много не ми се харесва: хем много кахърлия работа, хем пак треба и там да се писува...“, казва чичо Денчо.¹⁷

Новите професии на града са непонятни и за дедо Лале, и за чичо Денчо, и за чичо Дуро: адвокатът е оприличен на поп Стойко „кога чете у псалтиро“ („да речеш, че му е занаят“!) А музикантите виждат зор, само този, дето „върти така на ветър клечката [...] живот живее – без мъка печалба!“¹⁸

Заниманията с наука – феномен, съпътстващ новата градска, писмена, култура – са двойно недоразбирани – недоучилият дилетант Пенчо Чатмаков деформира смисъла на знанието, като използва безсистемно и безсмислено оттук-оттам „чопнати“ термини, а за безписмените селяни от дедо Лозановата задруга човекът на науката е направо психично болен. „Подвид“ на човека от новата (градска) култура, той е също гротесково приведен до познатите представи. На него „нещо треба да му е влезнало у главата, я некой чръв, като у метилявите овце – кой знае?!...“ („Шарен свят“). За човека от селото научното схващане на неговото банално, делнично обкръжение е непонятно и професионалните занимания с наука са неясни намерения: „Зер не помните летос, кога дохожда един да търси некакви камъчета. Упрегнал, брате, четири коня в кочията си, па лети, като че кой знае

¹⁷ „Меракът на чичо Денчо“. – В: ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*, с. 425.

¹⁸ „Оня ден, като минувам през Градската градина, гледам, набрал се свет в един куп, а бандата на войниците засвирила, па свири-свири, та перчинът да ти се разиграе. Приближим се, па гледам как свирят. Има едни, коджамити зор виждат, еле ония с големите бурии... Мани, брате, то да си издухаш и джигера. На тупанджиите по им е лесна работата, ама пък тупанете им големи, та и това не е малка беља, да мъкнеш толкав тупан. Един с тупан, друг със свирка, трет с тремпе, всеки по нещо на зор турнат. Ама, гледам един стои пред них, па хванал една клечка, на, такава така, нема ни колко две педи, па ни духа, ни у тупан бие, а само си върти така на ветър клечката, божем и он нещо върши. Гледам го, гледам, па си мислим: „Ех, весела му майкя, тоя да знае, че живот живее — без мъка печалба!...“ Та, ако можеш да ме туриш уместо него на тая работа, баш бих ти казал сполай!... А, право да ти кажем, знам, че ще въртим по-харно от него клечката, та затова, санким, и толкова мерак имам на тая работа“ („Меракът на чичо Денчо“, цит. изд., с. 426).

за каква голема работа иде... а оно – цел ден се лута по баирите и по долищата: тук чукне, там копне, пише нещо, пише на една книжка, па пак тръгне да копа. Па барем да намери да земе нещо като хората, а оно събира из песъка пужулци, сколчици – такива знаеш ситнории, дека и за лула тютюн не чинат“. В „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ селяните схващат статистическия принос – преброяването на населението – като опасност от събиране на данък, чувайки думата „статистика“ като „стискам“: „Бае Вълчо, който от всичките обяснения на Пенча можй да разбере само едно нещо – че трябва да постискат, да постегнат, да поскъсят масрафите и че числото деветнаесет, което спомена Пенчо, ще означава вероятно поголовния данък в грошове, остана като поразен на мястото си“. Медицинската наука е завършена и безспорна в отдавна утвърдени подходи: ако буйства – „да земеме от железните къстеци, дето опъваме задните крака на конете, когато ги пушаме на паша“. Лудостта на Пенчо е лекувана със зелена паница с вода, в която плуват три яйца, кръстче от иньорог и голям изгаснал въглен, суха китка босилек, привързана с червен конец и тамян, запален до нея. Баба Ана Пунчовица от „Бае Митар пророкът“ разкрива цяла вселена от знания с билките си – тази огледално позитивна представа за народната медицина издава характерен похват на М. Георгиев – да създава „негативни“ и „позитивни“ версии на един културен канон, да пресъздава канона в антиподни гледни точки, в динамиката на съхраняването и разрушаването му. В „Моят приятел Пенчо Чатмаков“, „Шарен свят“, „Така се лъже човек!“, „Меракът на чичо Денчо“, „Една досадна визита“, „И такива ги има!“ Михалаки Георгиев ни поставя на прага на разпада, като засреща и успоредява културните модели: всеки един от двамата новоназначени „митничари“ в „Така се лъже човек!“ например върши работата си по различен начин; леля Тона, селяните от Глинен дол и учителите градски интелегенти от „Моят приятел Пенчо Чатмаков“ съжителстват в културната вавилония на Михалаки-Георгиевия комично деформиран свят, в усъмняването/неусъмняването в каноничността на собствения свят, в осъзнаването на *необходимия на канона антиканон*.

Възприемането на представата като фундамент на канона в разказите и хумореските на Михалаки Георгиев позволява анализа му чрез динамичната комуникация между Аза, другото, чуждото, новото. Заредени с мощен творчески потенциал, срещите на културни канони на ръба на 20-тото столетие създават средата, която „отглежда“ художествените модели на канонични писатели като Алеко Константинов, Елин Пелин и др. и превръща хумореските и разказите на Михалаки Георгиев в *необходимия литературноисторически „увод“* в проучването им.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ВАСИЛЕВ, С. *Строители на родната реч*. Книга 1. София: Български писател, 1954.

ГЕОРГИЕВ, М. *Меракът на чичо Денчо. Избрани творби*. Подбор и уредба Дамян Дамев. София: Издателство на БЗНС, 1980.

ГЕОРГИЕВ, М. *Избрани разкази*. Т. III. Под редакцията на Петър Динев. София: Хемус, 1942.

ИГОВ, С. *История на българската литература*. София: Сиела: 2002.

REFERENCES

GEORGIEV, M. & D. DAMEV (ed.). *Merakat na chicho Dencho. Izbrani tvorbi*. [Uncle Dencho's Wish. Selected Works.] Sofia: Izdatelstvo na BZNS [publ.], 1980.

GEORGIEV, M. & P. DINEKOV (ed.). *Izbrani razkazi*. Т. III. [Selected Works. Vol. III.] Sofia: Hemus [publ.], 1942.

IGOV, S. *Istoria na balgarskata literatura*. [History of Bulgarian Literature.] Sofia: Ciela [publ.], 2002.

VASILEV, S. *Stroiteli na rodnata rech*. Книга 1. [Authors of National Language. Book 1.]. Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1954.

MIHALAKI GEORGIEV, OR HOW THE MEETINGS OF CULTURAL CANONS FEEDED THE LITERARY CANON

Abstract. The text works with the concept of canon in its sense of a set of ideas and cultural codes and their corresponding values and norms that unite a given community. The canon is based on a collectively generated self-concept of the Self, which the research traces in possible directions of development in its relations to the other and the stranger in several stories and humorous sketches by Mihalaki Georgiev, illustrating the humor-generating collisions, inconsistencies, discrepancies between the Self and the collective, between the different collectives in the Bulgarian socio-cultural transition between the XIX and XX centuries. The encounter and failure in communication between cultural canons at the turn of the century demonstrate a rich artistic potential that sets artistic patterns in our literary canon. *Keywords:* concept, canon, language, destruction, humor, the other, the stranger; Self, collective

Alexandra Antonova, Assoc. Prof., PhD

Web of Science Researcher ID: AAC-1897-2022

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenski prohod Blvd., bl. 17, fl. 7 - 8

E-mail: aantonova@ilit.bas.bg

Пламен Антов, проф. д. н.

Институт за литература – Българска академия на науките

РОМАНОВО-ЕПОПЕЙНИЯТ ПОТЕНЦИАЛ НА „БАЙ ГАНЮ“ Принос към теорията на жанра¹

Резюме. В статията се обсъжда тезата за романовия характер на „Бай Ганю“, една от най-загадъчните творби в българската литература, която обичайно се чете като циклизиран сборник от разкази/фейлетони. Тук романово-епопейният потенциал в творбата се аргументира предимно във „вертикален“, историко-генеалогичен аспект, в традициите на романа-*romance*. Успоредно с това статията се включва в теоретичния дебат за същността на романовия жанр изобщо, като се използват някои идеи на руския формализъм, по-специално В. Шкловски.

Ключови думи: „Бай Ганю“, роман/романовост, *romance*, *novel*, руски формализъм, Шкловски

Тук ще предложа разискване на романово-епопейния характер на Алековата творба основно чрез формални, жанрово-дискурсивни аргументи, „хоризонтални“ и „вертикални“. Такива са например композиционно-структуриращият модел „разказ в разказа“ и линейно-пикаресковата организация на сюжета – формални елементи, които във „вертикалната“ си проекция водят назад към корените на модерния роман. Всеки от тях поотделно – към различни генеалогични праформи на модерния буржоазен роман.

Първият модел – похватът „разказ в разказа“ като най-простият, но и *най-органичен* начин за изграждане на по-мощна творба чрез формално обединяване на по-малки (новели, анекдоти) – води например към парадигматична творба като „Декамерон“. Но ако „Декамерон“ е едно от началата на западноевропейския роман в абсолютен, линей-

¹ Статията е непосредствено продължение на друга статия – „Прекосват на междужанрови граници, или „Бай Ганю“ роман. Романово-епопейният потенциал на „Бай Ганю“ в жанрово-дискурсивната зона между пътеписа и вица“ в: *Свят и смисъл. Сборник в чест на проф. Валери Стефанов*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 185–194. Там са посочени и други мои статии, разискващи същата проблематика – всички те са част от монографично изследване върху романовата същност на „Бай Ганю“ и теорията на жанра изобщо.

ноисторически план, то същата генеалогична ситуация впоследствие непрестанно се възпроизвежда в различни епохи и различни национални литератури: сборникът разкази като един от пътищата за *автохтонно* възникване на романа. Отявлен защитник на тази теза по отношение на българската литература е Светлозар Игов: автохтонното зараждане на българския роман от относително хомогенни (циклизирани) сборници с разкази. Предпочитанията на Игов са към заглавия като Вазовите „Драски и шарки“ или „Ако можеха да говорят“, най-добрият, истинският роман на Йовков според него. Но още по-големи са тук основанията по отношение на „Бай Ганю“ именно поради организиращия похват „разказ в разказа“, чрез който към същинския сюжет, свързан с похожденията на протагониста, се прибавя и сложноструктурираната мрежа от гласове в рамките на наративната инстанция в творбата, играта на отражения и в крайна сметка това, което Шкловски ще нарече „оголване на похвата“ („обнажение приёма“).

Тъй като този модел и неговата романогенерираща роля в „Бай Ганю“ е обстойно разгледан другаде², тук ще се спра на втория – линейно-пикаресковия тип организиране на основния сюжет.

Ще основа тезата си за *романовия потенциал на „Бай Ганю“* на някои базисни постановки на класическия руски формализъм. И по-специално на една хипотеза на Виктор Шкловски за историческото развитие на романа, някак мимоходом, ала неслучайно подхвърлена в една творба с демонстративно неизяснена, по-точно смесена жанровост – епистоларния роман „Zoo, или нелюбовни писма“ (1923)³. В резюмиран и същевременно разгърнат, дописан в определена посока вид, тази теза може да бъде представена така:

Шкловски свежда историческото развитие на модерния европейски роман главно до смяната на различните начини (мотивировки на похвата), посредством които отделните компоненти се свързват в големи, собствено *романови* цялости. Както е известно, в идейния кипеж около руския формализъм се налага идеята (главно чрез Бахтин) за романа като своеобразен свръхжанр именно поради вътрешната му обемност и всеобхватност, които го правят „епопея на новото време“, собствено на епохата на буржоазно-капиталистическата модерност. Това е важен акцент, към който най-пряко – тематично-сюжетно, идей-

² АНТОВ, П. „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. – В: *Алеко Константинов – вечният съвременник*. София: Карина-М, 2006, с. 41–100; също и в: е-сп. *LiterNet*, № 11 (84): http://litenet.bg/publish11/p_antov/bai_ganio.htm.

³ Двадесет и второ писмо. (Вж.: ШКЛОВСКИЙ, В. *Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г.* Москва: Советский писатель, 1964, с. 184–186; бълг. прев.: ШКЛОВСКИ, В. *Имало едно време. Zoo, или нелюбовни писма*. София: Народна култура, 1982, с. 310–313.)

но – се отнася „Бай Ганю“: **„Бай Ганю“ като български буржоазен епос, произведен по негативен начин, като негова тенденциозна пародия.** Творбата реализира пародийната си напрегнатост не само пряко, на сюжетно и идеологическо равнище, в модуса на сатирата, но – което е същински важно за нас – и в иманентен, формално-структурен, собствено езиков план. Не само, използвайки наготово романовия жанр (определена жанрова форма), а активно произвеждайки я в перформатива на собственото си ставане.

Подобна инверсия е напълно позволена и дори предположена от самата същност на романовия жанр – неговата формална разслабеност в сравнение с лириката и драмата, вътрешната му хетерогенност и, така да се каже, формална недисциплинираност, стигаща до безформеност. Тази парадоксална специфика сякаш перманентно държи романа на ръба на жанра, винаги на една крачка от самопреодоляването си. Романът е вътрешно парадоксален жанр, логиката му е апоретична, доколкото тъкмо стремежът за самопреодоляване на жанровата форма я реализира максимално и обратното: колкото повече разрушава формалната си строгост, толкова повече реализира жанровата си пълнота. Хомогенността е хетерогенност; максималната хетерогенност произвежда жанровата хомогенност. Жанр с гранично, осцилиращо битие, романът е осъден да стои на ръба между нормата и изключението и всъщност да се реализира успешно, пълноценно чрез изключенията си. – Една негативна диалектика, която Бланшо формулира с френска елегантност (и в не по-малко елегантния превод на Антоанета Колева): в романовия жанр нещата се развили така, сякаш „никога не можем да разпознаем правилото другояче, освен чрез изключението, което го нарушава: правилото или по-точно онзи център, който сигурното произведение несигурно утвърждава, чието вече рушащо го проявление то е, неговото мигновено и скоро негативно присъствие“.⁴

Този жанров парадокс – всъщност иманентна специфика на жанра – също е в най-пряка връзка с хипотезата за „Бай Ганю“ като роман: **онова, което изглежда като недостиг в неговата романовост, именно то в най-голяма степен го произвежда като роман.**

Но след тези общи постановки да се върна към идеята на Шкловски за вътрежанровата историческа динамика на модерния роман (т. е. след „Дон Кихот“). Шкловски набелязва три едри фази в тази развойна динамика.

В първата фаза – най-елементарната форма на романа (именно от типа на „Дон Кихот“, пикареската, еднопersoнажния роман на Просвещението) – протагонистът е този, който обединява отделните ком-

⁴ БЛАНШО, М. *Предстоящата книга*. София: ИК Критика и хуманизъм, 2007, с. 123.

поненти и на практика е основен романоconstитуиращ фактор. След неизбежното автоматизиране на този метод се налага обезпознаване (остранностяване). В основен жанроconstитуиращ фактор се превръща психологията на героя. Това е втората фаза – тази на големия психологически роман на XIX век. Макар и до днес това да си остава (поне в масовото съзнание) *романът par excellence*, към края на XIX и началото на XX век и този начин на съединяване започва да се износва. Интересът към свързването на отделните части отслабва и вниманието се пренасочва към самите сегменти, както резюмира Питър Стайнър. В този момент в похват се превръща самата мотивировка. Отделните сегменти започват да се съчетават по един *негативен* начин именно „за да се покаже на читателя, че нямат нищо общо помежду си, че съединителната им тъкан е просто технически похват, позволяващ на писателя да ги превърне в роман“⁵. Това е методът на модерния роман и третата фаза в развитието на жанра – именно тази на модерния роман на XX век. (Собствено него има предвид и Бланшо.)

Тази постановка, дадена en résumé в романа на Шкловски от 1923 г., е органична част от цялостната концепция на изследователя за прорастването на новите литературни форми като диалектическо-пародийно преосмисляне на старите, която той отстоява и аргументира докрай, дори в късните си години, когато вече – насериозно или играейки – се е отказал от голяма част от неразумната си опозовска младост.

Преди да мина към екстраполацията на този жанроразвоен модел върху собствената си теза за „Бай Ганю“, ще отбележа две неща. Първо, че трите историко-развойни фази, маркирани от Шкловски, представляват всъщност диалектическа триада в най-чист вид, която, от своя страна, предполага фигурата на уроборосния гърч, на колапса. Както ще видим, тъкмо „Бай Ганю“ по перфектен начин реализира диалектическия потенциал на трифазовата историко-развойна схема на Шкловски, диалектическия колапс на жанра. И второ – първите две фази в триадата – тезата и антитезата – в общи линии имат своите абсолютни, т. е. структурни съответствия в двете класически, базисни разновидности на жанра – романа-*romance* и романа-*novel*, които могат да се разглеждат не като историко-развойни, а като константни, успоредно траещи форми на романа. Макар средният („висок“) етап на буржоазната модерност през XIX век да привилегирова втората форма, първата продължава да трае в периферна полулегалност; но затова пък има своите всеотдайни почитатели сред големите теоретици на жанра (тук към руските формалисти задължително трябва да прибавим и Милан Кундера).

⁵ СТИЙНЪР, П. *Руският формализъм. Метапоетика*. Шумен: Глаукс, 1995, с. 48.

Накратко – „Бай Ганю“ се вписва в романовата филогенеза на Шкловски двойно – в първата и в третата фаза. На първо място, творбата използва/реализира най-примитивната жанроструктурираща форма, характерна за „Дон Кихот“ и пикаресковия модел – тази на моноперсонажния роман и на пътя като организиращ принцип: фигурата на протагониста, който пътешества по света и се забърква в различни приключения с новелистичен (или анекдотичен) характер, е тази, която генерира романовост от най-примитивен, линеен тип.

Тук схемата слиза много по-назад от „Дон Кихот“, през рицарския роман и героичния епос, средновековен и фолклорен, към архаичния епос, мита и вълшебната приказка. Имам предвид тъкмо схемата като жанрогенерираща структура, не някаква пряка историко-развойна филиация; както е отбелязвано, дори да съществува такава филиация, тя е твърде рехавя. Романът произлиза от множество успоредни, несвързани помежду си романоци (или прароманоци) форми, без непосредствена процесуална връзка помежду си, въпреки наличието на отделни зависимости, едновременно в права и в обратна перспектива. Абсолютният пример тук, чрез който Шкловски (а и други руски формалисти, като Тинянов) илюстрира теорията за жанровото обезпознаване, т. е. за *пародийния импулс* в обновяването на износени жанрови форми, е отношението между „Дон Кихот“ и рицарския роман. Но както отбелязва един български теоретик на жанра – Богдан Богданов – тази връзка не е историческа; също както самият мошенически роман-пикареска (в чиято схема се помества „Дон Кихот“) може да се разглежда като предстепен на просвещенския роман (Филдинг), но в еволюционен план и двата нямат нищо общо с рицарския.⁶

Доколкото изобщо съдържа романов потенциал, Алековата творба категорично не е роман според технологията на втората фаза – романът-*novel*: протагонистът отявлено, тенденциозно е лишен от иманентно психологическо единство, от собствен психологически статус; той не е литературен герой според нормата на класическия психологически роман на XIX век (нещо, многократно отбелязвано от критиката и всъщност основен аргумент срещу признаването на творбата за роман).

Но за сметка на това „Бай Ганю“ решително, мощно възвръща романовостта си в третата фаза – тази на модерния роман, който оголва похватите си и точно по този *негативен* начин се конституира като роман. Онова, което винаги се е изтъквало като основно възражение да бъде признат за такъв (от задълбочени изследователи като Александър Ничев, Стефан Елевтеров, Никола Георгиев, дори Светлозар Игов) – а именно неговата формална неединност и психологическата нехомо-

⁶ БОГДАНОВ, Б. *Романът – античен и съвременен*. София: Наука и изкуство, 1986, с. 10.

генност на протагониста – всъщност е главно романово качество на творбата. Оголване на похвата. Обезпознаване на жанра. Подчертаване на шевовете, казано с предпочитания занаятчийски (шивашки) жаргон на формалистите. Тенденциозно изтъкване на всички онези *липси*, които в отрицателния модус на модерния (и пост-модерен) роман в диалектическия модел на Шкловски са позитивно качество.

И едно съвсем не маловажно уточнение: като казвам „*тенденциозно* изтъкване“, имам предвид не субективната воля на автора като конкретна психо-биографична фигура, т. е. автора Алеко Константинов; имам предвид Автора като структурна фигура-функция в модуса на самата творба, вписана в интенционалната воля на самата творба, като реализация на онова, което се мисли като *памет на жанра*. Като някаква *колективна жанрова воля*.

И така, по схемата на Шкловски „Бай Ганю“ е едновременно в първата и в третата фаза. Вписва се в най-елементарното, наивното равнище на романа (*romance*), когато героят като характер и психология е по-скоро „похват“, оправдание за съединяване на поредица анекдоти, действия ситуативно, *ad hoc*, спрямо изискванията на фабулата и буквално в рамките на отделния анекдот, без сам да е компактен, цялостен характер (какъвто ще е във втората фаза). И същевременно е в третата фаза – на съвременния, ненаивен роман, който има собствено метасъзнание и преднамерено развенчава жанровите похвати – една напълно иронична нагласа на автора спрямо „занаята“; роман, който играе с правилата на жанра, със самата романовост и самата литературност... Но този модел е валиден в една линейна литературноисторическа перспектива. Обаче, както казах, моделът не е – или поне не е само линейноисторически; той е абсолютен, доколкото се разгръща като паралелен и алтернативен на „втория“, психологически и социално-миметичен тип роман (*novel*). Забележително свидетелство за това е обстоятелството, че „оголването на похвата“, белег на късномодерния – или пост-модерен – роман, е налице и в „наивния“ роман от първата фаза: „Дон Кихот“, „Тристрам Шенди“. – Което пък, проектирано върху линейния историко-развоен модел, от трета страна, разкрива неговия кръгов характер: късномодерния (или постмодерен) роман, постпсихологически и постмиметичен, иронично играещ с жанра си, възобновява на по-високо равнище някои от похватите на „наивния“ ранномодерен.

Но казусът „Бай Ганю“ е допълнително усложнен, доколкото освен всички хоризонтални и вертикални отношения в *собствено литературната* сфера, той пряко експлицира, бих казал археологизира, онагледява като фосил най-архаичната свързаност на собствено литературното с устния разказ, със *сказа*, ако се обърнем отново към теоретичния апарат на руския формализъм. При това връзката работи

разноредово, на различни равнища. Вътре в структурното и наративно пространство на творбата и категорично в хоризонта на авторската интенция това става в сферата на композиционната рамка, посредством разказите на разказвачите.

Но устният компонент работи и извън пространството на творбата, във външен, социокултурен план, при това двупосочно – генетично и рецептивно: чрез първоначалното възникване на литературната творба от устни разкази (анекдоти) и чрез вторичната редукция на литературата обратно към една устно, вицово социално (не строго читателско!) битие на героя. Примордиалното му отделяне, еманципиране от органичната стихия на устното слово, но също и обратната постлитературна регресия към устното в широкия мащаб на една колективно/национално-епопейна представителност – вицовия модус на протагониста (който на друго равнище, в собствените рамки на творбата като *литературен* факт, има структурно-езиковата си проекция в сказовия похват на модела „разказ в разказа“, пряко свързан с втория структуриращ агент в творбата – рамката).

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. „Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата. – В: *Алеко Константинов – вечният съвременник. Доклади и съобщения от юбилейната научна конференция по случай 140 години от рождението на Алеко Константинов, юни 2003*. Институт за литература – БАН. София: Карина-М, 2006, с. 41–100; също и в: е-сп. *LiterNet*, № 11 (84): http://litenet.bg/publish11/p_antov/bai_ganio.htm (прегл. 20.03.2022).

АНТОВ, П. Прекосвачът на междужанрови граници, или „Бай Ганю“ роман. Романово-епопейният потенциал на „Бай Ганю“ в жанрово-дискурсивната зона между пътеписа и вица. – В: *Свят и смисъл. Сборник в чест на проф. Валери Стефанов*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 185–194.

БЛАНШО, М. *Предстоящата книга*. София: ИК Критика и хуманизъм, 2007.

БОГДАНОВ, Б. *Романът – античен и съвременен*. София: Наука и изкуство, 1986.

СТАЙНЪР, П. *Руският формализъм. Метапоетика*. Шумен: Глаукс, 1995.

ШКЛОВСКИЙ, В. *Жили-были. Воспоминания, мемуарные записи, повести о времени: с конца XIX в. по 1962 г.* Москва: Советский писатель [publ.], 1964.

ШКЛОВСКИ, В. *Имало едно време. Zoo, или нелюбовни писма*. София: Народна култура, 1982.

REFERENCES

ANTOV, P. “Bai Ganyu” – transformatsii na glasa: koy, komu, kak i zashto govori v tvorбата. [“Bai Ganyu” – Voice Transformations: Who, to Whom, How and Why Speaks in Text.] In: SHIVACHEV, R. (ed.). *Aleko Konstantinov – vechniyat savremennik. Dokladi i saobshteniya ot yubilejnata nauchna konferenciya po sluchay 140*

godini ot rozhdenieto na Aleko Konstantinov, yuni 2003. [Aleko Konstantinov – the Eternal Contemporary. Lectures and Reports from the Jubilee Scientific Conference on the Occasion of 140 years since the Birth of Aleko Konstantinov, 2003 June.] Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences. Sofia: Karina-M [publ.], pp. 41–100.

ANTOV, P. Prekosvachat na mezhduduzhanrovi granitsi, ili “Bai Ganyu” roman. Romanovo-epopeyiyat potentsial na “Bai Ganyu” v zhanrovo-diskursivnata zona mezhdurazpadevata i vitsa. [The Genre-bender, or “Bai Ganyu” as a Novel. The Novelistic and Epic Potential of “Bai Ganyu” at the Genre-Discourse Interface as Seen between the Travelogue and the Joke.] In: B. PENCHEV & oth. (eds.). *World and meaning. Collection in honor of Prof. Valeri Stefanov*. Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 2018, pp. 185–194.

BLANCHOT, M. & A. KOLEVA (trans.). *Predstoyashtata kniga*. [The Book to Come.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2007.

BOGDANOV, B. *Romanat – antichen i savremen*. [The Novel – Ancient and Modern.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1986.

SHKLOVSKIY, V. & M. TOMOVA (trans.). *Imalo edno vreme. Zoo, ili nelyubovni pisma*. [Once Upon a Time. Zoo, or Unlove Letters.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1982.

SHKLOVSKIY, V. *Zhili-byli. Vospominniya, memuarnye zapisi, povesti o vremeni: s kontsa XIX v. po 1962 g.* [We were – We lived. Memories, Stories of the Era: the End of the 19th century until 1962.] Moscow: Sovetskiy pisatel [publ.], 1964.

STEINER, P. & O. KOVACHEV (trans.). *Ruskiyat formalizam. Metapoetika*. [Russian Formalism. Metapoetics.] Shumen: Glauks [publ.], 1995.

NOVEL-EPIC POTENTIAL OF “BAI GANYU” Contribution to the theory of the genre

Abstract. Article discusses the thesis of the novel character of *Bai Ganyu*, one of the most mysterious works in Bulgarian literature, which is commonly read as a cyclic collection of short stories/feuilletons. Here the novel-epic potential in the work is argued mainly in the “vertical”, historical-genealogical aspect, in the traditions of *romance*. In parallel, the article included in the theoretical debate on the essence of the novel genre in general, using some ideas of Russian formalism, in particular V. Shklovsky. **Keywords:** *Bai Ganyu*, romance, novel, Russian formalism, V. Shklovsky

Plamen Antov, Prof., DSc

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: plamentantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

† Румен Шивачев, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ДОКТОР КРЪСТЕВ – МЕЖДУ ИЗКУСТВОТО И РЕЛИГИЯТА

Резюме. Статията е част от обширна студия върху текста на д-р Кръстев „Изкуство и религия“ (1904). Критикът философ разглежда преди всичко различията между тези две „деятелности на духа“. Под влияние на немската психологическа и философско-естетическа школа от втората половина на XIX в. той вижда религията и изкуството в светлината на модерната експериментална психология. Макар че ги подчинява на своята подготовка в духа на немската естетика и философия, д-р Кръстев се доближава до значително по-късните психоаналитични изследвания на К. Г. Юнг и неговите последователи. Настоящият текст се спира както на тази близост, така и на отклоненията му от тях. Анализирани са отделни негови възгледи в „Изкуство и религия“, като е направен и кратък критически прочит на интерпретираните от д-р Кръстев теории на Т. Липс, К. Гроос и К. Ланге за психологията на естетическото. Посочени са някои връзки на модерното изкуство с възгледите на критика философ, като е изтъкнат и самотническият принос на неговата студия в модерната хуманитаристика.

Ключови думи: изкуство, религия, психология, естетика, Карл Густав Юнг, д-р Кръстев

Студията на д-р Кръстьо Кръстев „Изкуство и религия“ минава тихомълком през книжната продукция на 1904 г., а и днес стои недовидяна сред страниците на обемното му творчество. Опираща се на постиженията на научната хуманитаристика от втората половина на XIX в., тя дискутира близостта и различията между изкуството и религията като фундаментални „деятелности на духа“¹, без които не историята, а самото човечество е немислимо. И религията, и изкуството са разгледани през призмата на психологията и по-специално в контекста на модерните теории на Фехнер, Т. Липс, К. Гроос, К. Ланге, Й. Фолкелт, като в д-р Кръстевата дискусия се долавя влиянието на неговия преподавател от Лайпциг В. Вунд. В центъра на тези теории според редактора на „Мисъл“ стои не друго, а човешкият Аз. Сиреч, не идейността, смисловостта или посланията, които изкуството носи, нито Богът и неговият Дух, стоящи в основата на религията изобщо, а средо-

¹ КРЪСТЕВ, Кр. *Изкуство и религия*. София, 1904, с. 7.

точиято, където всички те се срещат или пребивават поотделно – във всеки случай, където се приема, че те възникват и се проявяват. Индивидуалният Аз е входът за въвеждането на ключовия психологически елемент в проблематиките на изкуството и религията. „Ние познаваме човека само като член на общество и неговият психичен живот остава за нас съвсем непонятен, когато си го мислим извън всяко общество“² е основният мотив на студията. Критикът изрично подчертава, че това, което протича и се случва в душевността на индивида, съвсем не е това, което протича и се случва в душевността на колектива. В контекста на такива мисли и изказвания са положени идеите в „Изкуство и религия“, което дава основание д-р Кръстев да се мисли за първия автор, който поставя човешката същност върху основите на една научна конкретика и разглежда културно-историческите продукти на човечеството през призмата на индивидуалното човешко същество. С други думи, не културно-историческите влияния, течения и школи, които възникват при художественото творчество и религиозните преживявания, а душевната специфика на човека, в/чрез която те се проявяват. Литературно-критическите и естетическите практики са само резултат от научното познание за човека. Целта на д-р Кръстев с цитирания по-горе принцип на индивидуализма, стоящ в началото на всички индивидуалистични възгледи и практики в изкуството, не е да игнорира колективната от индивидуалната психология, а да маркира относителността на индивидуалните нагласи на човека и преди всичко, че и художественият творец, и религиозният субект имат едно „вместилище“, независимо от влиянията – Аз-ът. Такава трактовка би трябвало да се отбележи като принципен недостатък на силно философизираната психология на XIX в. и респективно на д-р Кръстев, ако не уточним, че в студията му между човека и Аз-а работи една синонимия, в която Аз-ът е индикативен на човека; че д-р Кръстев под „Аз“ в случая разбира „цялостната личност“ – термин, въведен от Юнг и включващ несъзнавания пласт в неговата душевност, докато Аз-ът е изключително доминиран от съзнанието, ограничаващо пък цялостната личност. Оттук според критика философ тръгва едно от ключовите различия между изкуството и религията. То е постулирано така, че „самочувството на индивидуума при преживяване на религиозни и естетически емоции е съвършено различно“³. При това различие, от гледна точка на религията, „личното „аз“ на субекта сякаш изчезва – то потъва в онова необятно „аз“, от което той се чувства нищожна частица“⁴. Диференцирането на Аз-а на „личен“ и „необятен“, от една страна, и интегрирането им в

² Пак там, с. 3.

³ Пак там, с. 8.

⁴ Пак там.

религията, от друга, се отнася към една универсалистична, но пределна и динамична структура, която Юнг квалифицира като „същностен Аз“ и която по същество е различна от цялостната личност. Самото диференциране на Аз-а като личен и необятен се дължи на степента на сугестивност, с която външният източник на въздействие предизвиква съзнавани и/или несъзнавани рефлексии, интегрирайки се с вътрешния живот на индивида. Ако „необятното Аз“ у д-р Кръстев е наистина необятно, то личният Аз се развива в колективното несъзнавано и оттам потъва в религията; превръща се в колективно Аз (това, което Фройд разбира като Свръх-Аз). Ако пък то е доминирано от личния Аз, тогава, според неговата трактовка, необятното Аз става условно и се стеснява в изкуството, а колективното несъзнавано добива функционално ограничен характер. Така, стигайки в хода на своите наблюдения до обобщаващото заключение, че религията е креативно въздействие върху субекта, а изкуството е креативно действие на субекта, критикът философ засяга първичната архетипална слатост на религията и изкуството, която пространно е анализирана от почти цялата психоаналитична школа на Юнг. Фиксирана като архетипален център, той я квалифицира посредством геометричното понятие *точка*: „В своите висши проявления всички наши духовни деятельности се сходят – по-неже всички целят към **една**, макар и неизвестна нам точка“⁵. Както ще видим, тази „една точка“ дава основание в нея да бъде провиждан **архетип-ът**. Неговите качества и характеристики са концентрирани именно в такава *точка*, в която обаче и самите възгледи на редактора на „Мисъл“ намират своя край – той е още далече от разбирането за архетипа – точката е все още почти празна, далечна и сякаш лишена от обем, съдържанията ѝ са почти случайни и неустойчиви, самата тя е зададена като проекция, орбитираща вън от субекта. Може би точно в тази връзка д-р Кръстев не се отклонява от диалектическите отношения между религията и изкуството, въпреки че и самата *точка*, и психологизмът, в който се старее да ги положи, са сред недвусмислените индикации на едно важно излизане от философизираното отношение както към естетиката и литературата, така и към самата психология.

Фундаментално по своята същност различие между религията и изкуството представлява „различното отнасяне на субекта към даденото съдържание в религията и изкуството“⁶. Сред главните причини за каузалната трансформация на едно преживяване (рецепция) в едно отношение (пост-рецептивна рефлексия), независимо коя от висшите потребности на духа касае, критикът философ вижда в **естетизма** на съдържанието, по-точно в обособилия се в хода на преживяването естети-

⁵ Пак там, с. 7.

⁶ Пак там, с. 8.

чески пласт (облик, изглед), в перцептивния и резултантен **естетически вид (представа)** на съдържанието. Естетическият изглед на преживяното съдържание обаче не зависи единствено от самото съдържание, от неговата интенционална плътност и ракурсираност, нито от конотациите или поднасящата ги форма. То зависи най-вече от рефлектираните съдържания на рецепцията (или потенциите ѝ), затова „**изобщо** не може да произтича от така наричания „материал“ или „материален фактор“⁷. Мотивите за този възглед са във философската позиция на д-р Кръстев против материализма в различните му проявления. Той не пропуска да изведе на преден план изключително важното обстоятелство, че и „така наричаното „безформено“ не е и не може да бъде лишено от всяка форма“⁸, тъй като то е реално съществуващо, подчинено е на психологически фактори, а оттам е и естетическо, макар да подлежи на някаква преходна форма. Без колебание можем да установим, че под *материален фактор* критикът философ разбира именно формата. *Материалният фактор* (формата) е завършеният вид на поднесеното съдържание, непосредствено рецептивното и възприемано от всички, спряно в определена фаза съдържание, което в процеса на рецепция (или авто-рецепция) потенциира различни интерпретативни трансформации (варианти), излизайки от своята завършена фаза или намирайки се извън нея. С други думи, преходът от *perfect* към *imperfect*. Очевидно е, че за д-р Кръстев „**материалният фактор**“ е само носител на съдържанието. Но тъй като при рецептивното преживяване (преноса) съдържанието преминава в друга форма – носител, в прехода си то се оказва *безформено*. Това е чисто психологически момент, в който именно *екстрахираният естетически изглед* провокира възникването на друга форма и отпадането (отмирането) на първата. Точно този момент критикът философ засяга и със средствата на своето съвремие иска да актуализира. За него **естетическото е отношение, поднесено от формата, а отношението е зависимо от психични фактори, които потенциират промяната ѝ, потапят я в процес, водещ до различни други динамични форми**. С други думи, за д-р Кръстев идеята за **естетическия изглед (представа или израз)** на обекта е аналогична на Аристотелевата идея за формата, но в пълна степен съответства на *безформеното*, вследствие на което то също притежава равностоен на формалното **естетически изглед**, т. е. сам по себе си **естетизъмът**, дори *безформен*, остава функционален и въздействащ. Редакторът на „Мисъл“ очертава една друга, самостоятелна и автономна **естетическа реалност**, функционираща като екстракт на множество формени и безформени реалии.

Тук трябва да подчертаем, че посредством това фундаментално

⁷ Пак там, с. 9.

⁸ Пак там.

различие д-р Кръстев прави опит да екстрахира, да „изтегли“ естетиката в сферата на чисто духовните категории, и то без да я обвързва с метафизиката. Поради това той внася и конституира една противоположна и важна балансираща категория, която определя като „безформено“. Чрез нея той „прехвърля“ естетическото вън от неговите формо-поддържащи граници и от обозначителните му, реализиращи и изчерпващи го знаци и атрибути. Този опит можем да окажем като **трансцендиране на естетическото** и формиране на отношение към него като към **предзададено**, т. е., като към **архетипално**. Ако го илюстрираме с езиковедски категории, ще проникнем в общия характер на цялата стратегия. Критикът философ иска максимално да освободи езика и неговата знаковост от денотативността и сигнификативността им и да ги положи в чисто номинативната им функционалност и значимост. Тогава те стават *безформени* спрямо съдържанието и губят материалност, като *ad hoc* им предстои отново да добият такава чрез свое съдържание и съответно – форма. Те стават **идеи**, респективно **архетипове** и до тях, както вече отбелязахме, той не стига, тъй като не се интересува и не отделя внимание на такъв обратен, възстановителен, „платонизиращ“ процес. За него е по-важно да стигне до **трансцендентното естетическо**. Тази хипотеза се основава на важното обстоятелство, че от противоположните категории „форма – безформено“ д-р Кръстев създава и оперира не с опозиция, а с диада. Тя се състои от взаимно проникващи се конструкти, като е възприета доминацията на *безформеното*. Трябва веднага да подчертаем обаче, че тази доминация е дадена най-вече по стратегически съображения – да се изравнят и поставят в регулативен режим стойностите на онова, което е конструирано като *форма* и онова, което тази *форма a priori* изключва, пропуска, не обхваща. Така че *формата* или *безформеното* не са нито референт, нито корелат помежду си (освен на по-ниско детерминативно ниво) – те са две съгласувани и взаимно регулиращи се лица на едно и също нещо.

Редакторът на „Мисъл“ едва ли си дава сметка какви пространства отваря със своето *безформено*. В контекста на студията му то съдържа почти всички психологически интерпретирани аспекти на близостта и различията между изкуството и религията. Към тях насочва и използваната понятийна лексика като *духовни деятельности, точка, символически, естетическо емоцииране, илюзивна действителност*, както и други подобни лексикални цялости. Наред с това, в *безформеното* са имплицирани всички релации, затова той си служи с изкуството и религията като изходни, строго диференцирани и оперативни, статични и производни понятия, посредством които двете духовни деятельности „целят към **една**, макар и неизвестна нам точка“⁹. В *безфор-*

⁹ Пак там, с. 7.

меното на д-р Кръстев се съдържа и съществена част от напредващото в своята модерност изкуство. Тук се преплитат идеите на редица модерни автори, сред които и тези на Кандински в есето му „Относно формата“ за „голямата абстрактност“ и „големия реализъм“, „които накрая водят към една и съща цел“ – неизвестната и динамична *точка* у д-р Кръстев. Художественото реализиране на всички тези идеи набира все по-голяма скорост и популярност и след смъртта му. В неговото „безформено“ *естетическата реалност*, която той по-скоро несъзнателно иска да очертае, намира в бъдещето своя нова изразност в колажите на Пикасо и Жорж Брак (1912), с неиндиферентното съдържание на кофата за смет у немския художник Курт Швитерс, който дори „прави конструкция от боклуци, която нарича „катедрала, построена за неща“, със сюрреализма на Кирико в живопистта и Андре Бретон в литературата и още много други художествени творци, чиито творби и възгледи насочват към една съвсем друга естетика, черпеща от съвсем други извори и ситуираща се в контраст на академично овладяното и рутинирано познание за изкуството. Макар и концептуално неразгърнато от д-р Кръстев, *безформеното* по-късно се оказва именно в автоматичното писане на А. Бретон и сюрреалистите, чиято поетика дължи своята композиционност и съдържателност на възгледите за несъзнаваното и метода на свободната асоциация у Фройд – „диктуване на мисли без всякакъв естетически или морален ангажимент“. *Безформеното* е също в композираните от споменатия Швитерс нищо не значещи боклуци в завършена (оформена) *катедра*ла или в превръщането на поставката за бутилки в естетически обект от френския художник Марсел Дюшан, който дори нарича себе си *антихудожник*; в други творци, естетизиращи несъзнаваното, и обобщено от Паул Клее: „Обектът излиза извън границите на своята видимост чрез нашето знание, че нещото е повече от неговата външност пред нашите очи“. С други думи, формата е нещо повече от себе си, съдържанието излиза извън нея, конкретиките му интерферират с по-абстрактни свои съответствия, а целта остава неопределена и далечна като *точка*. Възгледи като горецитираните недвусмислено потвърждават констатациите на представителите на аналитичната културна психология, че модерната епоха търси „сближаване на противоположностите, на съзнанието и несъзнаваното“¹⁰. Потвърждава се и в студията на д-р Кръстев, където неговото *безформено* не е нищо друго, освен психологическа парафраза на вписаното в изкуството *несъзнавано*. Тази категория той използва при Ал. Константинов, Ст. Михайловски, както и в отделни текстове с по-общо значение за литературата и естетиката. Както то, така и *безформеното* са **контину-**

¹⁰ ЯФЕ, А. *Човекът и неговите символи*. Плевен: Лега Артис, 2002, с. 326.

уми, където протичат процесите, случват се събитията, възникват и изчезват формите – през които преминават различните слоеве реалност. Формите са само статични и крайни продукти на динамичните отношения между различни съдържания. Те са с ограничен квантитет и дифузиращ, динамичен и поради това, относителен квалитет, а като следствие – както *несъзнаваното*, така и *безформеното* са в непрекъснат релативен процес на интеграция съответно със съзнанието и с формата. Наред с това и *несъзнаваното*, и *безформеното* са уплътнени със съдържания, имащи културална стойност, но при *несъзнаваното* са под прага на съзнанието, а при *безформеното* са извън организираната форма. Д-р Кръстев обаче само засяга всичко това – той е още в самия завой, признат за феноменален в историята на културата и започнал още с Просвещението.

При общо описаните особености на различията между изкуството и религията д-р Кръстев излага три теории, опровергаващи твърденията, че естетическата наслада (респективно – естетическата емоция) зависи от *материалния фактор*, както той го разбира. Първите две теории са съответно на Липс и Гроос. На тях критикът философ отделя най-малко внимание, считайки ги за съвсем недостатъчни, за да обяснят причината за „естетическото емоциране“ въобще. Липс го обяснява с вживяването, вчувстването в „изображаваното от художника“. Гроос пък – със „след-преживяването“ („Nacherleben“), което е принцип „на възсъздаване, одухотворяване, даване живот и движение на мъртвото, безжизненото“¹¹. Видно е, че първата теория извлича своите принципи от процеса на рецепцията, а втората – от процеса на претворяване, който е креативен и вече има двустранна насоченост – в/към художника и в/към реципиента. Забележително е обаче, че при първата теория д-р Кръстев аргументира позициите си, позовавайки се на литературата, докато при втората основава аргументацията си посредством другите изкуства – живо-

¹¹ КРЪСТЕВ, Кр. Цит. съч., с. 9. Теориите на Липс и Гроос са само отделни фрагменти от един и същи психологически процес, затова са крайно недостатъчни, както явно го чувства д-р Кръстев. Те са еднопосочни ракурси в общия процес на проекциране, при който проекцията е двусъставна – активна и пасивна. В юнгианската аналитична психология вчувстването (вживяването) на Липс изразява пасивната страна на проекцията, а след-преживяването („Nacherleben“) при Гроос е активната и по същество представлява акт на преценка (вж.: ФРАНЦ, М. К. Г. Юнг: *неговият мит в нашето време*. Плевен: Лега Артис, 2013, с. 111). Двусъставният характер на проекцията е особено подчертан в отношението към една художествена творба, в което след рецепцията се извършва творческо преосмисляне, един вид претворяваща оценка на зададеното в творбата съдържание.

пис, скулптура, архитектура и допълнително „**образите** на поезията“ (подч. м. – Р. Ш.), представлящи нещо „мъртво и безжизнено“, като добавя впоследствие музиката, танца, „драматическата **игра**“ (подч. м. – Р. Ш.). „Нито възсъздаване, нито оживотворяване там не се извършва, а насладата е върховна и най-интензивна“¹², твърди редакторът на „Мисъл“. На пръв поглед такава позиция на „разпределяне“ на изкуствата спрямо живо и мъртво изглежда несъстоятелна, но за него тя има по-дълбоки основания както в психологически, така и в чисто естетически аспект. Недостатъкът е повече в отсъствието на пояснение, което да илюстрира подобно основание, дори то да е непълноценно и едностранчиво. В случая следва да се мисли, че за д-р Кръстев визуалните изкуства, архитектурата, „**образите** на поезията“, „драматическата **игра**“ изразяват и възсъздават **крайни, завършени, предзададени и статични** фигури и мотиви (форми), в чиято консервативност няма движение, т. е. формирани са **преди** и започват да „излъчват“ от една по-напреднала и предварително определена, непроницаема и постпсихична фаза. Те не предават вътрешни развития, както и вътрешната картина на пораждаването си, а също така не разгръщат и не развиват (откриват) зададения си сюжет – те само го фиксират (архитектурата, живописата, скулптурата), не го вербализират (музиката, танца) или пък го материализират, затваряйки го в драматическата игра. За разлика от литературните съдържания, положени в текстове, където тези процеси са открити и проследими, дори само на хипотетично психологическо равнище и подлежат на всякакъв тип рецептивна интервенция. Възражение биха предизвикали „**образите** на поезията“ и „драматическата **игра**“. Възможно е критикът философ да ги възприема като готови форми – носители, които реализират отделни варианти на свои имплицитни съдържания. *Образът и играта* притежават едноактна *естетическа реалност*, имаща отношение само към изнесенния вариант на тези свои имплицитни съдържания, затова самите те са общи форми, в които тези съдържания са консервативно сведени (ограничени) до един-единствен тип реализация. Така *естетическата реалност* остава жива и автономна, но изчерпана в *образа* и *играта* – тя прави насладата да е „от всичко мъртво; от мраморната или нарисувана на платно фигура; от архитектурните монументи; от образите на поезията и др. п.“¹³. Процесът на вариантизирането (проецирането) на съдържанията е завършен, но не е разкрит, поради което формата – носител остава мъртва и затворена за други съдържания. Основания за такова тълкуване ни дава обстоятелството, че критикът философ говори за „драматическа

¹² КРЪСТЕВ, Кр. Цит. съч., с. 10.

¹³ Пак там, с. 9–10.

игра“, а не примерно за драма или драматургична литература, както и за „**образи** на поезията“, а не за поезията изобщо като литература. Д-р Кръстев „разпределя“ изкуствата повече по степен на литературност със същата уговорка за „драматическата **игра**“ и „**образите** на поезията“ – при тях литературността е значително отстранена, като проективната мисловност е заменена от една визуална реализация (за тези основни психични функции ще говорим след малко). Литературността е изчерпана в обща, крайна и херметична форма – сами по себе си *играта* и *образите* не предлагат паралелна (синхронна) вариативност и следователно не са така рецептивно креативни, както ако са положени във формата на литературния текст. Затова и *трансцендентното естетическо* не сублимира в друга определена форма. [Трябва да вметнем, че макар да се стреми към една трансцендентност на естетическото, за критика философ като че ли психичното не е трансцендентно и не трансцендира. Той поне не го проблематизира и възникналият казус остава нерешен. Трансцендентното би могло да се съдържа именно в *безформеното* (=несъзнаваното), ако хипотетично развием този казус.] Въпреки че са носители на съдържания от *естетическата реалност*, играта и образите не са литература и са „мъртви, безжизнени“, тъй като са, както отбелязахме, **постпсихични** (понеже в мъртвото няма психика). Към тях критикът философ включва музиката и танца. Доколко такъв един възглед е основателен, е въпрос с повишена трудност, тъй като те, както „мраморната или нарисувана на платно фигура“, притежават свой език, който обаче остава извън вниманието на д-р Кръстев. От друга страна, настоящият текст не позволява да се впускате в мащабността на целия крайно дискуссионен и съвсем нерешен от него проблем, затова ще обърнем внимание само на литературността, която е главен оперативен инструмент за възгледите му.

Литературата е език и/или образ на всичко и като израз на вербалността има определящо значение. Тя (той, езикът) изпълнява едновременно две генерални функции – визуализираща и мисловна – които при всички останали изкуства са неравностойно разпределени. Тези две функции обхващат почти цялата психична дейност и имат вътрешно-синхронен, рецептивно-творчески, но и регулативен характер, като синхронността не е характерна за другите изкуства (сиреч, „докато чета, си представям“ или „докато творя, виждам и си мисля“). Литературността (словесността) при драмата е подчинено ситуирана във формата на игра, а при поезията – във формата на образи – фигури. Д-р Кръстев ги третира като позиции „an sich“ (бълг. прев.: за себе си), затова ги счита за нещо мъртво, безжизнено, като литературата е тази, която е първоначална и способна да се превръща в тях – в игра и образи, в монументи и фигури.

Според неговите интерпретации третата теория на Ланге – „теорията на съзнаваната самоизмама“¹⁴ – се домогва да реши само част от тези въпроси. При това тя съвсем не е механичен синтез (и изобщо синтез) на другите две. Нито пък „обгръща всичко“¹⁵. Тя е подчертано психологическа (в смисъл, че повече подчинява изкуството и религията на психичното, отколкото прави психичното зависимо от тях) и търси „тайните на естетическото емоцииране“¹⁶ в самото съзнание, а не в отделни негови функции, както би следвало да се подразбира. За редактора на „Мисъл“ тази теория е като че ли неприложима при религиозни преживявания (за такива преживявания в първите две теории той въобще не споменава). Изглежда, че за него „грамадната разлика“ между естетическите и религиозните емоции е именно в отпадането на съзнаваната самоизмама и респективно – на раздвоеността на съзнанието. Той навлиза в религиозния аспект на тази „грамадна разлика“ почти самостоятелно, тъй като „у самия Ланге не са ясно разграничени областите“¹⁷. Ако „художникът... обективира свои субективни психически състояния“¹⁸ и го съзнава, то „създателят на една религия“ не обективира „субективни блянове“, а изразява „чудотворно откровение на свръхчувствена висша истина“¹⁹, отсича редакторът на „Мисъл“ и не пропуска да добави, че и психологията на религиозните емоции е същата.

Както в хода на изложението, така и разглеждайки теорията на Ланге, редакторът на „Мисъл“ не се интересува от езотеричните аспекти на религиозното преживяване, не поставя възгледите си в контекста на определена конфесия, а така също не се отнася към религията като към клерикална и практическа организираност на религиозните идеи. Революционно за своето консервативно българско съзнание и въпреки модернизиращото се европейско време, той категорично постулира, че зараждането и изчезването на религиозното са „най-непостижими за нас психически процеси“²⁰ и уверено продължава в духа на Юнг, че религиозното „се извършва всецяло **под прага** на съзнанието и не стои в пряка каузална връзка с нашите научни познания и изобщо с процесите на интелекта“²¹. „Немислимо – подчертава той – и психологически невъзможно е всяко религиозно творчество без крепката вяра, нетърпяща никакво съмнение в **дейст-**

¹⁴ КРЪСТЕВ, Кр. Цит. съч., с. 10.

¹⁵ Пак там.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там, с. 11.

¹⁸ Пак там, с. 12.

¹⁹ Пак там.

²⁰ Пак там.

²¹ Пак там.

вигелното външно съществуване на вътрешно съзерцаването²². Така критикът философ не само директно потвърждава нашето наблюдение, че третира религията като креативно **въздействие** върху субекта, а изкуството като креативно **действие**, но допълнително изтъква, че тези две „деятелности на духа“ са „всецяло психичен продукт“²³, водейки началата си от една *първична архетипална слятост*, за която и споменахме по-напред. Обобщено с други думи, нито религията, нито нейните символи са плод на разума и преднамереното семиологично манипулиране – те възникват спонтанно от несъзнаваното и постепенно биват осмисляни, като дори ритуализирането е в по-късен етап и влиза в процеса на осмисляне. С тези и ред други психологически аргументи редакторът на „Мисъл“ почти директно изповядва възгледа на св. ап. Павел, че „вярата е даване твърда увереност в ония неща, за които се надяваме – убеждения за неща, които не се виждат“ (Евреи 11:1). Заимствал като че ли от Юнг, критикът философ показва, че вярата не може да си служи с аргументите на разума, били те в нейна или на агностицизма полза; че разумът има ограничено действие в сферата на психиката и че е спорно доколко разумът е върховен. Оттук започва и разклонението на *първичната архетипална слятост* на двете *духовни деятелности*.

Все пак д-р Кръстев не обособява вярата от религиозното, а така също никъде в студията си не обвързва естетиката с религията (освен при религиозното творчество). Сякаш естетиката е синоним на изкуството, но не и на религията. Изглежда, че той схваща едноплатово раздвоението на съзнанието от теорията на Ланге за съзнаваната самоизмама и там, където „представянето“ се превръща в „действително извършване“, изкуството свършва, а с него и раздвоението на съзнанието, т. е. светът на естетиката е все пак илюзорен, въпреки че и в различията, и в допирните им точки според него този свят е обвързан и с множество духовни реалии, водещи към религията. Съществуват ли обаче раздвоение на съзнанието и естетизъм при религиозното преживяване или вярата изключва такива? Дали за автора на „Изкуство и религия“ същинската разлика между двете *духовни деятелности* не е именно в естетиката? Може би това са въпроси, засягащи близостта между тях, които не са във фокуса на вниманието му. Например самочувствието при изкуството и религията или при религиозното творчество – тяхното разделяне води началото си от един общ психичен статус, в който доминацията може да е противоположна на осъзнатото намерение. Ако всичко това е така, то би могло да ни обясни различните провокативни празнини и концептуалната неразвитост на някои

²² Пак там.

²³ Пак там.

интересни и актуални негови възгледи, както и отделни противоречия в тях. Споменахме вече за *естетическата реалност* и *безформеното*, за *трансцендентното естетическо*, за краткото слизване към *архетипалната слятост* на изкуството и религията; „деятелности на духа“ по всяка вероятност е поетически синоним на „психичен живот“ или „психична активност“.

Макар че „Изкуство и религия“ изглежда хомогенно композирана и концептуално ясна, тя е писана спонтанно (може би на това се дължи и нейната краткост). Последователната философска логика е естетски стилизирана и е смесена с поетическа емоция. За това свидетелстват и някои други изрази и понятия освен горецитираните, въз основа на които би могло да се състави кратък контекстуален речник. Очевидно е, че всички те са повлияни от естетско-философското стилово амплуа на д-р Кръстев. Самата психология още не е установила и избистрила своя терминологичен инструментариум.

Въпреки тези бележки, отнасящи се всъщност до многостранността на проблематиката, студията на д-р Кръстев успешно и самотно вертикализира разбирането за изкуството и религията. Тя бързо и сигурно стига до психологическите им сърцевини. Разбира се, без да остава чужда на други научни изследвания и автори, занимаващи се вече с такава проблематика. За редактора на „Мисъл“ една от очевидните и влияещи особености на модерността е постоянната диференциация както в изкуството и религията, така и в науката, в морала, в структурата на обществата. Дали защото е отрасъл все пак в закъсняла България, той сякаш интуитивно се предпазва от разпадите, които всяко диференциращо преструктуриране предизвиква в различните области на живота. Във всеки случай „не може и да съществува действителен антагонизъм“²⁴ между изкуството и религията, както и между тях и науката. Между тях стои психологията и д-р Кръстев не иска да изпуска това обстоятелство и в литературно-критическата си дейност. Модернизирането на времето, в което е въввлечена неговата съдба, протича с различни динамики, тъй като колкото и големи промени да се извършват в живота на всяко общество, те никога не могат да бъдат равномерни. Затова той – вероятно като културен рефлекс – се опитва ако не да запази някакво въображаемо единство, то поне да го пренесе, търсейки мостове над реки, които променят своите корита. „Изкуство и религия“ не се отклонява към рационалистични брегове, към социо-инженерни проекти, към математически модели на обществото, а се придържа към онази слятост на различните „деятелности на духа“, която носи в себе си човекът и която никакви диференциации не могат да раздробят.

²⁴ Пак там, с. 13.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

КРЪСТЕВ, Кр. *Изкуство и религия*. София, 1904.

ФРАНЦ, МАРИ-ЛУИЗ ФОН. *К. Г. Юнг: неговият мит в нашето време*.

Плевен: Леге Артис, 2013.

ЯФЕ, А. *Човекът и неговите символи*. Плевен: Леге Артис, 2002.

REFERENCES

KRASTEV, K. *Izkustvo i religia*. [Art and Religion.] Sofia, 1904.

FRANZ, MARIE-LOUISE VON. *K. G. Jung: negoviat mit v nasheto vreme*. [K. G. Jung: His Myth Nowadays.] Pleven: Lege artis, [publ.] 2013.

JAFFÈ, A. *Chovekat I negovite simvoli*. [Man and His Symbols.] Pleven: Lege artis, [publ.] 2002.

DOCTOR KRASTEV – BETWEEN ART AND RELIGION

Abstract. The article is part of an extensive study on Dr. Krastev's text "Art and Religion" (1904). The philosopher criticizes, above all, the differences between these two "actions of the spirit". Under the influence of the German psychological and philosophical-aesthetic school of the second half of the 19th century, he sees religion and art in the light of modern experimental psychology. Dr. Krastev approaches the much later psychoanalytic research of K. G. Jung and his followers. The present text stops both from deviations. His views on art have been analyzed and a brief critical reading of the theories of T. Lips, K. Groos and K. Lange about psychology of the aesthetic is interpreted by Dr. Krastev. Some connections of modern art with the views of a critic-philosopher are pointed out, as well as the lonely contribution of his study to humanities.

Keywords: art, religion, psychology, aesthetics, Karl Gustav Jung, Dr. Krastev

† **Rumen Shivachev**, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

† Цветанка Атанасова, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ЕСТЕТИКА НА ПРЕХОДА: КРИТИЧЕСКИТЕ ТЕКСТОВЕ НА ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ В СПИСАНИЕ „ХИПЕРИОН“

Резюме. Настоящата статия е фокусирана върху критическите текстове, в това число и с манифестен характер, на Людмил Стоянов в сп. „Хиперион“. Разгледан е сложният и противоречив преход на писателя от индивидуализъм и най-краен естетизъм към нов тип хуманизъм, демократизъм и социална ангажираност. Стоянов определя новата насока като нео-романтизъм, но според тезата на авторката тя може да бъде определена също като нео-пантеизъм.

Ключови думи: романтизъм, модернизъм, парнализъм, символизъм, елитаризъм, нео-романтизъм, нео-пантеизъм

Доктрината „изкуство за изкуството“ (*l'art pour l'art*) е слабо застъпена в естетиката на българския модернизъм. Измежду българските символисти най-ревностен неин привърженик и апологет е Людмил Стоянов. В предговора си към стихосбирката „Видения на кръстопът“ (1914), присъединявайки се безрезервно към възгледите на Оскар Уайлд, Л. Стоянов низвергва от изкуството не само Морала и Истината, но и искреността: „Призрактът на Морала и истуканът на Истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си и черпи от извори по-чисти, нежели ония на признатите добродетели“. Започвайки с цитати – перифрази на Уайлд, Стоянов стига до своето авторско кредо: „Аз съм се старал, доколкото ми е позволявала моята гордост, да не излизам из рамките на своето самочувствие, но също тъй и да убия в себе си оная искреност, която е тъй присъща на посредствените души. Искреността беше излюблената годеница на романтизма и тя го погуби поради лекомислието си“.¹

С това верую Л. Стоянов начева и активното си сътрудничество в „Хиперион“, за да го промени съществено в рамките на 3–4 години, стъпвайки на нова идейно-естетическа платформа. Неговият естетически преход, съпроводен с много лъкатушения, е документиран на

¹ Цит. по: *Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма*. Съст. С. Илиев. София: Изд. на БАН, 1992, с. 241.

страниците на списанието, където той печата текстове във всички литературни жанрове, а през втората и третата година почти изцяло поема и редактирането на изданието. Поради идейни и личностни разминавания с хиперионовското ядро Л. Стоянов е принуден да напусне редколегията на списанието след третата му годишнина, а не след дълго окончателно прекратява и сътрудничеството си в него. Отстояващ твърда индивидуалистично-символистична линия, след гражданските катаклизми през 1923 и 1925 г. Иван Радославов губи редица от най-изявените сътрудници на „Хиперион“, сред които е и Л. Стоянов. Сблъсъкът между двамата редактори обаче далеч не е само идейно-политически, както беше представян от марксистическото ни литературознание в продължение на десетилетия. Става дума за сложни отношения между две личности със силни лидерски амбиции, при това едната – Л. Стоянов, със сериозни етични пробойни. По повод нестихващото в продължение на години ехо от редакционния скандал Ив. Радославов привежда интересни сведения за ролята и мястото на Л. Стоянов в редактирането на „Хиперион“, за скритата от масовата аудитория „кухня“ на взаимоотношенията в редколегията.²

² В своя текст „Хиперион“ и Людмил Стоянов“, с датировка: „1. IX. 45“, публикуван за пръв път през 1990 г. в сп. „Съвременна журналистика“, кн. 1, Ив. Радославов казва:

„Хиперион“ беше основан от двама ни – с покойния ми приятел Траянов. Това беше през зимата – доколкото си спомням – на 1921 г. [...] Кръстник на списанието беше Траянов („Хиперион“), а поканата програма написах аз. Л. Стоянов не беше държан в течение на идеята за списанието, нито пък беше викан на разговори по нея. Все пак с дотогавашната си литературна работа той беше съвсем „наш“ (за тогава) и ние го имаме предвид. Знаейки слабостта на Траянова към него, аз предложих дори да влезе в редакцията, което Траянов зарадвано прие. Но някакво предчувствие имах, че при неговите (на Л. Стоянов) етични понятия не всичко ще върви гладко.

Първата година протече с малко пречки от негова страна. Тях уреждаше издателят, който, много по-късно узнах, е скривал много от тези грижи, които е създавал съредакторът Л. Стоянов. Траянов не беше в България, беше в Бреслау, където служеше като секретар в българското генерално консулство. Тези разпри между издателя и Л. Стоянов не достигаха и до него. Втората година протече с повече разпри, които доведоха дотам, че аз напуснах редакцията. Неговото недругарско и неколегиално държание (той хазайничеше най-произволно при подбора и подреждането на материала и приемаше нежелани сътрудници) – аз бях твърде зает с редактирането на в. „Земед. съзнание“ като член на управителния Съвет на земеделския съюз, крило Драгиев, и с партийни работи – ме накара да се оттегля от редакцията. Траянов мълчаливо се съгласи и списанието продължи да излиза през следващата година само под тяхно редакторство. [...] След освобождаването му от служба и завръщането му в София Траянов ме срещна и поиска да

Критическото присъствие на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“ – и като продуктивност, и най-вече като равнище на изявите, е впечатляващо. Той е автор на редица програмно-манифестни текстове като „Богоборец“ (1, 2)³, „Трагедията на живописиста“ (1, 4–5), „Славословие на словото. Преображения на българския дух. По повод „Български балади“ (1, 6–7), „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5) и др., които представят характерни тенденции в идеологията и естетиката на изданието. В стилистично отношение

възобновим редакцията с него двама – без Л. Стоянов. През време на нашите разговори аз пожелах да опитаме още веднъж с Л. Стоянов, надявайки се, че има нещо поправимо в настъпилия разрыв, още повече, че ценях неговите позиции в литературата и таланта му, давайки му литературния портрет в 1-а годишнина на „Хиперион“. Издателят му събщи това, ние се срещнахме отново тримата и си пожелахме добра работа.

Но един прекрасен ден в редакцията на „Земед. съзнание“ пристигна издателят и крайно развълнуван ми събщи, че със съредакторството на Л. Стоянов е безвъзвратно свършено. И ми разказа следното: не всичко, разбира се, за да не бъде излишно огорчаван и което впоследствие Траянов ми потвърди с подробности, които и двамата в първия момент премълчаха. След като бяхме уговорили редакцията и сътрудниците заедно с готовия материал, издателят трябваше да разпрати поканата за записване на абонати. Така уговорената и готова във всяко отношение програма покана е била дадена от него в печатницата да се набира. Какъв е бил ужасът му, когато сутринта му била поднесена една свършено друга покана, със зачеркнати от първите сътрудници материали – едва узнаваема. И главното – че моето име е било премахнато като редактор, възмутен главно от това последното, защото връщането ми отново в редакцията на списанието му беше струвало много грижи и нерви, за да ме убеждава да се върна в редакцията, и защото една нова покана би струвала нови средства, с каквито той ограничено разполагаше. Негодуванието на издателя стигна дотам, че следствие разигралата се сцена между него и Л. Стоянов последният се намери съвсем внезапно на улицата. Скъсването беше окончателно. [...]

Какво караше този човек да се носи така с близки събратя по перо и приятели? Най-напред поради липса на елементарна етика и скрупули. На второ място някаква неблагородна ревност по отношение на нашата дружба (между двама ни с Траянова) и накрай манията му да нарежда – по-точно да разрежда – и разпорежда най-произволно и безотговорно. И може би главно първото.“ – Цит. по: РАДОСЛАВОВ, Ив. *Българска литература. 1880–1930*. Трето доп. изд. Съст. В Николова. София: УИ. „Св. Кл. Охридски“, 1992, с. 201–203.

Настоящият документ дава отговор и на въпроса: защо във втората и третата годишнина на „Хиперион“ Ив. Радославов не публикува свои критически текстове.

³ Тук и по-нататък цифрите в скоби означават съответно годишнината и книжката на изданието.

критическите текстове на Л. Стоянов твърде много се доближават до кредото на О. Уайлд за симбиоза между критиката и художествената литература и за „критика като художник“. Този тип критика често бива определяна като „импресионистична“, но това е неточно, тъй като тя не се ограничава с впечатлението, не се отказва от аналитичното вглеждане в текста и в личността на твореца, дори понякога е неподозирано дълбока, но нейният език избягва термините и предпочита образно-метафоричния изказ. Тя съперничи на художествената проза.

Отпечатаните в първата годишнина на списанието критически статии на Л. Стоянов – „Богоборец“ (1, 2), „Славословие на словото. Преображения на българския дух. По повод „Български балади“ (1, 6–7), „Емануил п. Димитров – поет на мистични настроения“ (1, 3), „Трагедията на живописиста. За изкуството на художника Борис Георгиев“ (1, 4–5), „Александър Блок“ (1, 8), „Пенчо Славейков – човекът и поетът“ (1, 9–10) са в лоното на индивидуалистично-символистичното кредо. „Богоборец“ и „Славословие на словото“ се вписват в последователно отстояваната от списанието апологетика на Траянов и даже са сред първите и основополагащите в този дух. За разлика от Б. Савов и П. Росен, които свързват Траяновото богоборчество с варварско-скитското начало, Л. Стоянов е привърженик на прославянската теза: „Не е ли знаменателно? – пише той в „Богоборец“ – В страната, която некога бе арена на най-буйствено богоборство – на богомили, адамити, исихасти – след много векове, като че из най-съкровените недра на народния дух, отново секаш блесва този мистичен двубой, може би за да я свърже със светлата мисия на славянството – чрез сродните души на двама нейни синове – Ботев и Траянов“ (1, 2).⁴ Подзаглавието на статията – портрет на Ем. Попдимитров – „Поет на мистични настроения“, само по себе си говори за критическия ключ. Текстът е издържан в типичния за Стоянов от това време образно-метафоричен стил (1, 3). В парадигмата на символистично-мистичното е осветлен и Ал. Блок: „Един от предвестниците на „новата култура“, поет „по Божия милост“, един от ония избраници на Музите, за които няма тайни и които са вдъхновени „на небето, както и на земята“ (1, 8).

С манифестен характер е статията „Трагедията на живописиста. За изкуството на художника Борис Георгиев. Публична беседа“ (1, 4–5). Живописиста на любимия, на „първия“ за хиперионовци български художник е компетентно анализирана както в теоретичен, така и в културноисторически и семиотичен план. Авторът демонстрира солидна философско-естетическа и изкуствоведска ерудиция, позовава се на капацитети от древногръцката класика до модерността – от Платон

⁴ Тук, както и в другите текстове на Стоянов, прави впечатление последователно отстояваният екавски изговор.

и Аристотел до Бодлер, Джон Ръскин и Оскар Уайлд, визира учителите на българския майстор – както в по-общо духовното, така и в тясно професионалното русло. Горещ поклонник на О. Уайлд и на теорията за „чисто изкуство“, Л. Стоянов и в този случай не пропуска да противопостави Красотата на Истината, естетичното на етичното: „Би било грешка да се смята емоцията, която това изкуство ни внушава, за етическа, защото всичките му външни елементи са само естетически. Наистина, изтръгвайки ни от всяка реалност, то изведнъж ни поставя в общение с Бога, когото обаче ние чувствуваме не в Истината, а в Красотата; макар че в известна смисъл, вътрешният импулс се ръководи от една пантеистична идея за някакво всеединство“. Истинският художник – твърди Стоянов – „не търпи рамките на школата, той ги разбива, за да остане „сам, винаги самотен, вечно един и единствен“; неговата единствена истина са „законите на художествената закономерност и истината за абсолютната свобода на душата“ (1, 4–5).

В субективно-психографски маниер, със страсти и пристрастия е моделиран портретът на П. П. Славейков (1, 9–10): „един поет, който, при все това, издава признаци на дълбоко и трагично безсилие, некакви Танталови мъки да овладее своя вътрешен мир и го запечати в строгите пропорции на изкуството. Може би на един чужденец Пенчо Славейков би направил впечатление, чрез силата на своя дух, твърде сроден с идеите на века, както и чрез своето могъщо, макар и абстрактно, а често дори и книжно въображение. Но за нас, които знаем тайните на своя език и познаваме библейските усилия на Пенчо Славейков да го овладее, за нас би било интересно да видим кое е това странно обстоятелство, което прави този голям поет тъй скъп за литературата и тъй чужд на истинската поезия“. Твърде критичен към П. П. Славейков като лирик, Л. Стоянов е по-склонен да го приеме като епик: „Епически песни“ са, може би, едничката книга, дето се е отразила целата поетическа душа на Пенчо Славейков. Без нея той би изглеждал твърде малък и неговото поетическо дело – непълно и незавършено. Това е делото на неговата зрела младост, вживена в съкровищата на изкуството и познала тайната на художественото възсъздаване“. И в този случай обаче не липсват резерви. Те се отнасят най-вече до Славейковата интерпретация на фолклора: „Но да се взимат образцови народни песни, за да се нареждат в римувана реч, в строгите ямбове и хекзаметри на класическия стил – това може да бъде задача, достойна за съжаление. В „Епически песни“ има много такива превръщания – те са, може би, ключът на целата книга“ (1, 9–10).

В раздела „Културен и критичен преглед“ в г. I на „Хиперион“ Л. Стоянов публикува следните отзиви, рецензии и полемични текстове: „Цветята на Мориа“ от Рерих“ (1, 1), „Една свръх абсурдна книга: „Владо Булатов“. Роман в сонети от Стилиян Чилингиров“ (1, 1), „Борис

Денев – художник на здрачевините“ (1, 1), „Истина и жлъчка. За силата и слабостта на духа“ (1, 2), „Владимир Полянов: Смърт. Разкази“ (1, 3), „Годишник на Народния музей за 1921 г.“ (1, 6–7) и „Проф. М. Арnaudов: Г. С. Раковски“ (1, 9–10). „Цветята на Мориа“ е характеризирана като „несъмнено най-оригиналната и дълбока книга, която е дошла до нас от съвременна Русия“. В нея „е отразена некаква неуловима тайна за човека и човешкия живот, некакво ново „месианство“, което би желало да преобрази света и да създаде едно истинско преродено човечество“ (1, 1). „Роман в сонети – това е наистина некакво плачевно недоразумение“ – възкликва саркастично критикът за „Владо Булатов“ от Ст. Чилингиров (1, 1). Отзивът с емблематичното заглавие „Борис Денев – художник на здрачевините“ визира последната изложба на Борис Денев – „смел и оригинален художник, който има мъжеството да върви по свои пътища“ (1, 1). С откривателски характер е отзивът за сборника с разкази „Смърт“ (1922) на Вл. Полянов (1, 3). Характерното за белетриста диабололист е откритоено в съответния европейски и български контекст. В „Истина и жлъчка. За силата и слабостта на духа“ (1, 2) в остро ироничен, изпъстрен с остроумни метафори стил, и с патос, който защитава свободното слово, Стоянов отговаря на наплевателската статия на проф. Б. Пенев „За литературния плут“, поместена в „Златорог“ (3, 2), която на свой ред е провокирана от статията на Л. Стоянов „Невежествен критик“, публикувана във в. „Развигор“. „Уви, величието на духа е чуждо на Боян Пенев... – възкликва Л. Стоянов. – В Цицероновска поза (сякаш въпросът е за спасението на републиката) – той отговаря на моята статия „Невежествен критик“ („Развигор“, бр. 42) в стила и изаящността на „двете батареи“ от „Чичовци“; той сякаш иска да каже: аз може да съм невежествен критик, но и ти не струваш лула тютюн!“ (1, 2).

Във втората годишнина на „Хиперион“ Л. Стоянов публикува манифеста „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1) и следните критически статии: „Кирил Христов – поет без лице“ (2, 2), „Ботев и Петъофи“ (2, 3), „Лице или маска. Правдоподобни афоризми за театъра“ (2, 4–5) и „Николай Лилив – епилог на един спор“ (2, 6–7). Програмната статия „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1) свидетелства, че въпреки идейната последователност на Ив. Радославов, сп. „Хиперион“ не се отличава със стройна и непоклатима философско-естетическа доктрина. Освен че лансира „еретични“ спрямо линията на изданието възгледи, текстът е интересен и с това, че е сред малкото, които имат формата и патоса на типичен манифест. Парадоксално, но факт: на страниците на последната крепост на българския символизъм излиза манифест, в който единият от тримата редактори твърди, че не само символистичното направление, а модернистичните школи изобщо са изчерпили своите възможности, че високият, елитарният модернизъм, към който Л. Стоянов причислява и експресионизма (!), залязва. Освен Ницше,

който е в основата на всички модернистки и авангардистки концепти, в случая главни идеологически стълбове са Бергсон, Айнщайн и Шпенглер. „Културата се разпада – пише Л. Стоянов. – Тя се движи по линията на залязването. Нейният дух е опустошен и червеят на разложението е вътре в нея. Много явления, които преди войната изглеждаха странни, сега добиват своето истинско осветление. Културата се разрушава от своите собствени противоречия. Бергсон във философията, Айнщайн в науката, Шпенглер в обществената мисъл – всички тия деца на културата убиват своята собствена майка. Че тя въздигна в култ съкровищата на абстрактната мъдрост, прогони душата от своите великолепни храмове от камък и я окръжи с леда на рационалното, дето замръзнаха всичките ѝ благоуханни цветя.“

В своята най-съкровена област, в изкуството, културата е уязвена също твърде чувствително. Додето по-рано приемствеността на литературните школи идеше с една закономерна наследственост, сега тя е прекъсната брутално и внезапно. [...] И тук всички форми са разбити; видимостта се трансформира според нашия вътрешен поглед, първичен и свободен от очилата на чужди внушения, идеи и образи. Изкуството сменя пищната си риза и волно вдига ръце към небето, неговата изначална родина! Как странно и чуждо звучат днес всички спорове за силата и слабостта на разните школи в изкуството... Символизъм, реализъм, импресионизъм, експресионизъм – тези нелепи класификации на духа, тези фабрики на един еkleктичен и механизмиран век! [...] Студените абстракции на символизма не могат да нахранят гладния дух, и ето, той дири път да се слее отново с хаоса, да потъне в първоначалното си съществуване, за да може отново да расте и крепне. [...] Така и той, оживял, ще види света нов, преобразен и страшен, стихийен и цялостен, такъв, какъвто е излязъл той от ръцете на Твореца.

Днес, прокламира Стоянов, се ражда „нов човек и ново мирозерцание“. Те идват от Русия, където „сред пожарите и ужаса на революцията човекът е почувствувал най-силно връзката си с първоначалните стихии на битието“. „Умря великият Пан! – бяха се провикнали някога. [...] Днес, напротив, първичното влиза отново в своите права – „Жив е великият Пан!“ – и отново, като в първия ден на творението, светът се разкрива цял и груб пред очите на съвременния човек“.

Пътят на изкуството? – „Освободено от веригите на формалното, изкуството дири пълнота и свежест. То се изразява във форми, които бихме могли да наречем нео-романтизъм и които са цветът на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото. То се ражда все още от символичното начало, но тук символът не е вече цел, а само средство. То страни от индивидуализма, но страни и от колективизма. Не „аз“ и не „ние“ – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свобо-

ден от всяка догма и прислонен към първичните същи на земята, – и светът, неговото изначално отечество. В този бунт на духа е залогът на бъдещето: от него ще дойде истинското освобождение...” (2, 1).

Очевидно, ченазванието, което Л. Стоянов дава на новата тенденция в модерното изкуство – нео-романтизъм, е твърде свободно и условно и не се покрива с дефинитивните рамки на немския неоромантизъм в качеството му на своеобразен аналог и модификация/трансформация на френския символизъм. Повикът за връщане към примитива, за варваризиране на литературата е един от лейтмотивите на късния български модернизъм, на авангардите у нас. Особено характерен за втората и третата годишнина на „Везни“, а също и за „Crescendo“, той, както е видно, намира поданство и на страниците на „Хиперион“, а също и на далеч по-умерения „Златорог“ (С. Скитник, Ч. Мутафов), а после категорично е заявен и в изданията „Изток“ и „Стрелец“.

Контрасимволистичният патос на програмния текст „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“, повикът за нов тип изкуство – „космическо и вселенско“, отстранено както от индивидуализма, така и от колективизма, призвано да възплъти единението между човека и света, е сложил отпечатък и върху останалите критически текстове на Стоянов в г. II на „Хиперион“. Те възплъщават тежнението към ново естетическо кредо, като същевременно не могат да заличат дирите на старото. Илюстрация за гранична, стигаща до дихотомия естетическа позиция е статията „Николай Лилиев – епилог на един спор“ (2, 6–7). Това е най-сериозното вглеждане в личността и лириката на видния поет-символист изотвътре, откъм школата, на която той принадлежи. Същевременно – опит за отстранен, дистанциран поглед към феномена Лилиев. Подтикът за създаването на този литературен портрет е назован в началото на текста и е свързан с елитарното разбиране за изкуството, с кредото „изкуство за изкуството“, чиито поклонник е Стоянов до неотдавна. В подтика, както и в интерпретацията на фактите обаче се оглеждат и други фактори – съперничеството, достигащо до отявляваща конфронтация, между „Златорог“ и „Хиперион“, между символисти, гравитиращи около двете издания.

Кой всъщност е Н. Лилиев? И как го чете критиката? – пита риторично Л. Стоянов и отговаря: поет на краевековието, „поет *fin de siècle*, изразител на най-тънки паяжинни настроения, той допадна по странен каприз на съдбата на официалната критика, която тъй любовно го прегърна до сърцето си, че той рискува да се задуши в нейните мечешки обятия. [...] Това е една критика, болна от сантиментализъм, най-пакостната под небето, плачлива. Тя се вдъхновява от външното, слабото, неясното, изпълнена с милосърдие, с всички пошли възхищения на един импресионистичен дух, лишена от чувство към дълбокото“. „Николай Лилиев е една от значителните фигури в съвременната

българска литература“ – заявява критикът и продължава: „искаме да се тури край на сантименталната критика, която го смята свой „симпатяга“, своя „слабост“, и да бъде погледнат той тъй трезво, както заслужава, хирургически, напредно, за да се освети свята-святих на душата му, скована в ледените тръпки на едно чисто, възвишено и електрично изкуство“. След квалификациите „дълбок поет“ и „една от значителните фигури в съвременната българска литература“ Л. Стоянов, в присъщия си образно-метафоричен стил започва да наслагва светли и тъмни петна върху изображението на поета, за да съгради плътен, убедителен, неоспорен в основното и до днес портрет. Приложената двойна оптика – какво Лилиев Е и какво НЕ Е, кара позитивите и негативите да дифузират и да се слеят в сложността на цялото. „Николай Лилиев внася в българската литература дъха на най-изтънчените цветя на европейския и особено французки символизъм от края на миналия век. Това е един висококултурен и образован дух, един възприемчив фокус, в който са намерили отражение всички внушения на тази лъчиста поезия.“ Като го чете в контекста на Бодлер и Верлен, Стоянов извежда формулировките за „женствената му душа“, „несъбудената плът“, „вечност на чистотата“. Лилиев – убеждава ни Стоянов – е „поет, който страши от живота, от греха, от възделението, от всяка катастрофичност на битието, в името на някаква стилова и разсъдъчна безупречност“. Но – „в това е неговата трагедия“, оттук идва „еднообразието в нейния (на лириката му – бел. моя, Ц. А.) ритъм“, „тя звучи без резонанс, нейните образи не тежат с горчивината и меда на духовния опит, те се преливат невидимо, леки като жълтурчета и изпаряеми като етер“. Това е „женствена и неактивна поезия, каквато е френската поезия от времето на упадъка“ – поезията на Фр. Жам, Роденбах, Жул Лафорг, Самен, Вие-ле Грифен, Жан Мореас, Метерлинк, чиито „ученик“ и „послушник“ е той. „Всичко това – заключава Стоянов – придава на неговата поезия нейния небългарски дух. В известна смисъл, това е грамадно преимущество. Това показва, че той се е издигнал до върховете на културата, до най-тънките ѝ трептения. Но откъсната от своето духовно огнище, тази поезия носи печата на безпочвеност, на безвременност, на суха стилизация. Ней е чужда първобитната сила и примитивната изящност на българския дух, тя не е закърмена от земята, от нейните живи сили, не отекуват гласове от нейната древност, от коравите ѝ милосърдни недра“. Стоянов стига до крайни твърдения: „неговият зов „Към родината“ – заявява той – издава непонятна плачливост. Трагичното не търпи сантименталност: то е сурово, сериозно, могъщо; то отхвърля всяка нота на вайкане, дири да се изрази в прости, но покъртителни образи; то е човешко и само човешко“. Освен с Ницше, поантата на това изказване влиза в безспорен кореспонданс с апелите на Гео Милев и Кирил Кръстев от това време. Погледнал на Лилиевата лирика през

опцията на отсъстващото, критикът прави завой и отбелязва: „Впрочем, макар да ѝ са чужди елементите на националния дух, това е една поезия, която, все пак, говори на сърцето с нежни и прости слова, разкрива ни трагедията на самотността. От литературно гледище тя е безупречна. [...] От нея лъха интимност, а не страст: интимността на чистата радост, не страстта на съдбовния порок. Скромна, тя ни шепне детски приказки, без предвзетост и без хитрост. [...] А какво по-голямо щастие за един поет, по-голяма утеха от тази да ни пренесе, в един рядък миг, от жестокото царство на формите в приказния свят на въображението?“ (2, 6–7).

Насловът „Кирил Христов – поет без лице“ (2, 2) говори достатъчно красноречиво за тезата на автора. Статията е написана с подчертан негативизъм спрямо личността и творчеството на К. Христов, произтичащ предимно от нравствени, но също и от естетически съображения. В отлика от „тези малцина, които изразяват себе си всецяло и безразделно, тези дълбоки, правдиви и романтични люде, творци и вестители на един друг, по-висш живот“, каквито у нас са Ботев, Пенчо Славейков и Яворов, К. Христов е „поет без лице“ и затова „масата“ го е низвергнала от сърцето си „като непотребна дрипа“ и го е осъдила на „най-безпомощна самотност“. „Никой не е опощлявал с такава безчовечност чистата слава на Музите и не е влачил по стъгдите божествения образ на красотата – възкликва критикът. – Да гъделичка най-низките страсти на тълпата, да отразява уличното настроение в най-грубата му и низменна страна, в това е намерил той некаква жестока садистическа смисъл“. Той „хвърля гръм и мълнии върху своя народ не в името на некакак естетически или нравствен идеал, а защото му се струва, че този народ не го цени достатъчно, не му отдава нужната почит и не го венчава с венеца на избраника. Един безпочвен егоизъм води езика му, който сякаш няма никаква връзка със сърцето“. Отрицателно настроен към личността на твореца, Л. Стоянов negliжира и поезията му. С едно единствено изключение – пейзажната му лирика. Но и спрямо нея критикът има резерви – тя е издържана в импресионистичен стил и поетическите находки идват като случайни „проблески“, „най-често подсъзнателно“, като плод не на „постигане“, а на „копиране“ (2, 2).

В плана на романтичния идеал и на неизменната жажда на „народната душа“ за сътворяване на живи митове и легенди са анализирани житейските и творческите съдби на двамата велики поети, възплътили „обаянието на цела епоха“ – Ботев и Петьофи. При съпоставителния прочит на живота и творчеството им критикът поставя три акцента: „култа на свободата и идеала на човешкото добро“, „идентичността на страданията“ и „една висока и чиста саможертва“ (2, 3).

В г. II на „Хиперион“, в раздела „Културен и критичен преглед“, Л. Стоянов помества следните отзиви: „Елисавета Белчева“ (2, 3), „Театър – Студия“ (2, 4–5), „Добри Немиров: Бедния Лука“ (2, 8). За

разлика от Ив. Радославов, който посреща критично дебютната стихосбирка на Е. Багряна, Л. Стоянов приветства ранните ѝ поетични изяви в периодичния печат – „Златорог“ и „Обществена мисъл“, още по времето, когато тя не е приела литературното си кръщение. След пространно въведение, в което застъпва тезата, че българската жена има „нищожно участие“ в културния живот на страната, че тя е „абсолютно нерелигиозна“, „нейният дух е кръстен в купела на практицизма“ и е „далеч от изкуството“, Стоянов адмирава поетичните изяви на Е. Белчева като „първата лестовица“ на една „закъсняла пролет“. Според критика тя притежава дарбата „да мисли с образи, и сега още нейните песни имат странното обаяние на едно безпорочно и високо изкуство“; „тя е могла да излезе от онзи ограничен субективизъм, присъщ на всека посредствена поезия, за да се превъплотява все повече и повече в чужди, но сродни души, да говори чрез чужди уста за свои тъги и свои радости. От големите художници на женската душа – Анна Ахматова – тя е възприела тайната на художественото възсъздаване, за простото и чисто отнасяне към света и хората, без патос, без сантименталност“. „Тя – заключава Стоянов – притежава всички качества на един истински и роден поет“ (2, 3).

В позитивен тон пише Стоянов и за Добри Немиров – един от „онеправданите писатели в българската литература“. „Време е вече критиката да измени своя тон и да се вгледа по-подробно в неговото литературно дело“ – настоява критикът. „Простотата на разказа, до която достига Добри Немиров, намира отзвук в душата на читателя, защото е искрена и лишена от превзетост. Тя действа като проста народна музика, тамбура или балалайка, безгрижна, забавителна и пъстра, като старо вино на весела сватба. [...] Но макар да надминава фейлетонната белетристика и анекдота, ней ѝ липсва чисто художествена дълбочина и закръгленост. Тя ще трябва да се облагороди като стил, да се вгълби като душа, за да достигне безупречната простота на Чехова“. „Голема крачка напред“ според Стоянов е новоизлязлата повест „Бедният Лука“ (2, 8).

Една от най-интересните и оспорвани критически изяви на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“ е голямата му статия „Революционна поезия“, поместена в две поредни годишнини (3, 9–10; 4, 4) и представляваща низ от въведение и шест рецензии: „Хр. Смирненски: Да бъде ден!“, „Марко Бунин: Сигнали“, „Никола Фурнаджиев: Пролетен вятър“, „Ангел Каралийчев: Ръж“, „Асен Разцветников: Жертвени клади“, „Гео Милев: Септември“. Парадоксално, тя предизвиква реакция на първо място от страна на самите хиперионовци, които, смутени от естетическите крайности на своя събрат, бързат да се дистанцират в редакционна бележка: „Статията на г. Стоянов „Революционна поезия“ не обвързва редакцията, нито литературната задруга Хиперион“ (3, 9–10).

Във въвеждащата част, която има по-общетеоретичен характер, е постановката на въпроса: що е „революционна поезия“, що е „социал-

на поезия“ и доколко новопоявилите се в последно време в България книги, претендиращи за „революционна“ и „социална поезия“, са съответни на класическите жанрови образци. Разсъжденията на критика, както и заключенията му, които са по-скоро дедукция, която последвалите анализи трябва да докажат, са предимно в лоното на една елитаристка, свързана с ранния модернизъм концепция, като не липсват и белези на провинциалистки комплекс. Статията начева с размисли на тема общество – литература, литературата като отражение на общественния живот. „Ако приемем, че литературата е отражение на една действителност, тази последната – у нас – ще да е твърде плачевна, за да може да подхрани едно тъй бунтовно и хаотично творчество: станало е нещо необикновено в недрата на народните маси, което дири своите певци. Доколко те се отзовават на тази нужда и как разрешават поставените им от времето задачи, ще видим по-нататък. Във всеки случай, ясно е едно: българският Некрасов не се е още родил. И не ще се роди, защото българският живот не е освен жалка провинция на европейската цивилизация (не култура), и следователно „духовните“ продукти на нейната повседневност, в случая революционната „пролетарска“ поезия, ще е нещо отдавна казано и преживяно другаде.“ Нататък критикът заявява, че „всяка истинска поезия е в основата си революционна“, защото „ни разкрива обаяващия свят на въображаемото, като ни изпълва с чувство на недоволство и отвращение към света на преходните реалности“ и „осъществява в образи най-съкровения ни желания, поставя ни в конфликт с действителността“. След този романтически концепт за „революционно изкуство“ Стоянов не пропуска да отбележи в О.-Уайлдовски маниер, че изкуството влияе върху живота повече, отколкото животът върху изкуството: „Нищо не подравя основите на една епоха тъй сигурно, както изкуството“. Последвалият цитат от Ницше, че изкуството преживява пълен разцвет едва когато страданието препълни мярката, окръгля естетическия фундамент, който се вписва в романтично-модернистката парадигма. Обществената криза – продължава авторът – поражда криза в изкуството и тогава „музите мълчат“. „Тогава песните на сирените не достигат до нас и разочарованото човечество е заето само със своите болки. „Унижените и оскърбените“ искат да им се говори за техните непосредни нужди, да се славословят раните им и възвеличава скръбта им. С една дума, настъпва времето на тъй наречената „социална поезия“. В нея често звучат ноти на истинско и благородно негодуване, но в основата си тя е нетрайна и недействителна, наситена с памфлетен дух и лишена от художествена мярка. Геният на мярката е геният на всяко изкуство, а тя се самоизяжда в пароксизма на една безсилна ярост, неспособна да различи великото от дребното, впада в прискръбна и неубедителна едностранчивост. „Политическа песен – мръсна песен“ – казва Гьоте. „Политическая

поема не проживет дълго“, прибавя Пушкин. Тя е агитация в римована реч, отзвук от борбата на политическите партии за власт, от борбата на класите за техните материални интереси. Високи образци за социална литература според Стоянов са дали Хауптман и Верхарн.

При такава естетическа predisposition съответните български артефакти бледнеят. Сред най-онеправданите е бардът на „унижените и оскърбените“ Хр. Смирненски, чиято сбирка „Да бъде ден“ Стоянов окачествява като „типичен документ“ на „социална поезия“. „Още невръстен юноша, при бягството от неговия роден град Кукуш, през Балканската война, Смирненски бе разбрал дълбоката и кървава неразбория на съвременното обществено устройство“ – пише Стоянов. „И оттогава, несъмнено, той става псалмопевец на трудящия се свят, апостол на бедността и страданието, отрича се от радостта и многообразието на живота, за да служи на едно партийно знаме. Тиранията на тълпата е подобна на тиранията на деспотите: тя не търпи свободния избор на духа, тя иска дитирамби, иска поетът да възпява нейните болки, да слезе до нейния уровень, да направи поезията милосърдна сестра. Смирненски е поучителен пример на подобна екзекутивност на тълпата; посветил всичките си духовни енергии на освобождението на пролетарската класа, той заедно с това слага вериги на своя дух, поробва се в игото на една рационална и духовно неплодотворна доктрина. [...] Той не изхожда от чувството, а от догмата. [...] Всички стихотворения на Смирненски притежават този органически недъг на монотонност и догматична едностранчивост“; „технически те са изобщо безупречни с всички външни придобивки на символистичната поезия. [...] В основата си обаче това е поезия на политическия девиз, на партийния плакат. Самите заглавия сочат на актуелност, на агитационна проповед. [...] Само там, дето се е опитал да ни даде образи на душата, да ни разкрие чисто човешката драма, простия израз на любовта, без тенденция да поучава или да призовава към борба, Смирненски ни дава правдива, чиста и нелицемерна поезия. Така в стихотворението „Уличната жена“ той достига до някаква общочовешка концепция, разкрива дълбоко и покъртително проникване и подчертава, че неговата преждевременна смърт е истинска загуба за българската литература (3, 9–10).

Адепт на формотворчеството, Л. Стоянов е по-ласкав към Марко Бунин и стихосбирката му „Сигнали“:

Той прави малък завой от чисто доктринерната поезия на Смирненски към чисто революционната, в широк смисъл на думата. Той не само разбива ортодоксалната догма и социалистическия канон в изкуството, но се мъчи да революционизира стиха, техниката на стихосложението. Непълните рими, консонансите, алитерациите стават почти господстващи в поезията му, като на места избиват в маниеризъм.

[...] Освен към живота, този поет е обърнат към себе си, вдълбочен в непостоянството на душевния си мир. Той също пише стихотворения, които изразяват социално недоволство, третират съвременни теми и излъчват бунтовна и разрушителна енергия. [...] В тях, обаче, виждаме грижа за вътрешна стройност, за оригиналност на образ и рима, борба с езика и стремеж към самовглъбяване, неща, които преобразяват делничната действителност. Тази е тенденцията в развитието на този поет, и ако той я следва неуклонно, като заедно с това разшири своя кръг на наблюдения, той ще има, може би, завидно бъдаще, богато с поетическа и художествена жътва. Инак, с това, което е дал, с постигнатите тук-там смели места, без ни едно завършено стихотворение, той рискува да остане в това средно, ембрионално състояние, да остане на гребена на вълната, като нетрайна пяна, която не ще бъде друго, освен кръвта на мъртвото усилие. (3, 9–10)

Привърженик на парнасистко-символистичния идеал за хармонична красота от аполоновски тип, Л. Стоянов е стъписан от неконтролираното изригване на дионисовото начало у Н. Фурнаджиев, от мисловния и словесен хаос, от алогизма в неговия „Пролетен вятър“, като точно посочва източника на влияние – руския имажинизъм. „Никола Фурнаджиев – пише Л. Стоянов – иде с едно уверено и явно – погрешно съзнание, че всичко му е позволено. В неговата сбирка „Пролетен вятър“ невъзможното се съчетава с невероятното. Чувства се у него несъмненото влияние на новите руски поети Есенин, Пастернак, Кусиков, изобщо на руския „имажинизъм“. Особено първият от тях изглежда го е хипнотизирал“. Любопитно е, че обвиненията на Стоянов спрямо Фурнаджиев в алогизъм са аналогични на обвиненията на проф. Ст. Младенов в студията му „Декаденти и семковщина“ спрямо Траянов и събратята му символисти, в това число и срещу самия Л. Стоянов. Погледнат през тази критическа призма, поетическият свят на Фурнаджиев представлява „неудържима поетическа вавилония“; авторът „пребивава в най-пълна анархия, словесна, образна и стилова. Един хаос, от който само хора, болни от припадъци на оптимизъм, могат да очакват, че ще се роди звезда“ (4, 4).

Липса на достатъчно „пиетет към словото“, импресионизъм, „скокливост на впечатленията“ – това са основните възражения на критика срещу сборника „Ръж“ на А. Каралийчев. „Старо, старо! – възкликва Стоянов – Нашият автор е погълнат всецяло от това излюбено хамсунианство, без да внася в него неочаквани елементи, които да го направят ценно само по себе си“ (4, 4). Особено безпощаден е критикът спрямо „Жертвени клади“ на Разцветников. Той определя стиховете в тази сбирка като „безпомощни“, защото страдат от недостиг на „поетическа култура и творческа свобода“, „несръчност и поетическа вялост“, „непрестанен хленч“, който досажда, „липса на езикова култура“ (4, 4).

На фона на разгледаните дотук „революционни поети“, които според Стоянов, с изключение на Смирненски, „издават един органически и основен недъг: поезията им е пълна със загадки; тя звучи плахо, неуверено; нейните образи се губят в мъгла; тя напомня сдържан плач, когато сълзите се изтриват зад вратата“, а „това е несъмнен неин недостатък; защото революционната поезия не може да звучи под сурдинка“, поемата на Гео Милев „Септември“ има едно съществено достойнство – „това достойнство поне да назовава нещата с тяхното истинско име“. „Най-сетне си отдъхваш от бръщолевенията на една празна младежка сантименталност. Не те спират езикови абсурди, не те отчайват стилови сакатости“ – пише критикът, като и в този случай не пропуска да изтъкне своите резерви: „Това, което не достига на поемата, за да бъде художествено дело, е нейният политически флирт, нейната търсена страстност, страстността на една жива съвременност, изобразена в твърде банален, повърхностен, памфлетен стил, нейната форма, дадена в духа на експресионизма, най-сетне липсата на мярка и чисто човешка скръб... Сякаш непрестанно биене на камбани, които най-сетне изморяват. Влиянието на Маяковски, което Милев напоследък търпи и охотно понася, не е от най-благотворните. Модата на Маяковщината мина отдавна. С Маяковски никой днес в Русия не се занимава. Новите поети – в това число Есенин, Казин, Пастернак – се връщат към „строгата ясност“ на Пушкина“ (4, 4).

Заключението на Л. Стоянов от така направения обзор гласи: „Тъй наречената революционна поезия, която напоследък дига доста шум, се оказва, в края на краищата, лирика на погребални теми, поезия на некролозите. Тя не разкрива дълбокия, страдалчески дух на земята, не събужда праведните демони на възмездието. Това, че тя прави впечатление и дори възбужда спорове, говори за въпиющата бедност на българския живот, за безкритичността на неговия дух и провинциализма на неговите нрави“ (4, 4).

Освен „Революционна поезия“, в г. III и IV на „Хиперион“ Л. Стоянов отпечатва следните критически статии и отзиви: „Театърът като самоцел“ (3, 2), „Байрон и нашето време“ (3, 3), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5), „Въпроси около Народния театър. Агонията на един културен институт“ (3, 6–7), „П. К. Яворов – поет на любовта и смъртта“ (3, 9–10), „Йоан Владимир. Драматическо видение в пет картини от Боян Дановски, 1924 г.“ (4, 4). Емблематична с оглед на изпълнената със завои естетическа еволюция на Л. Стоянов, както и с оглед на разпопосочните тежнения сред българските модернисти през този период е статията „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5). Текстът е полемично ориентиран – срещу рецепцията у нас и в Сърбия на изживения вече на Запад експресионизъм, който мимикрира у съседите ни под названието „зенитизъм“, с претенциите, че е самобитно балканско явление.

Авторът взема повод от каталога „Во имя зенитизма“ на наскоро състоялата се в Белград международна изложба, организирана от сръбските зенитисти, в която участват и трима български художници авангардисти – Иван Бояджиев, Ана Балсамаджиева и Мирчо Качулев. Критикът визира манифеста на културното движение „Зенит“, отпечатан във въпросния каталог, за да заключи: „В общи черти обаче идеологията на зенитистите не издава нито дълбочина, нито оригиналност“. Като интерпретира програмата на зенитистите, насочена срещу индивидуалистичния модернизъм и обърната към „колективния дух“ и „колективния усет“, като изтъква и немотивирани претенции на направлението да представлява „всички южни славяни“, Стоянов стига до подражателния, епигонския му характер и не пропуска да отправи саркастични стрели към доскорошния си съратник Гео Милев:

Това, което учудва в дейността на зенитистите, то е неизтощимата енергия, с която те вършат своето дело. Не важи, че то носи горчивата ирония на вятърните мелници. В известна смисъл то напомня палячовските пледоарии на нашия Гео Милев. [...] Да се възлагат на експресионистичното изкуство (по съществото си формално и механическо) подобни месиански задачи, в това има всичко друго, но не и здрав разум. Като реакция срещу шаблона и закоравялата традиция, срещу старите форми на изкуството, то има да играе, несъмнено, една благотворна и творческа роля. Но тя е роля, която се изчерпва само в областта на изкуството и която не може да разчита на някаква колективна душа, каквато историята на изкуството не познава. Изкуството е било и ще бъде винаги аристократично, тъй като е дело на духа, който живее с вечните идеи, а не с временните сметки на живота. То обединява хората, като ги облагородява, но това е един дълъг и мъчителен процес.

Атрактивна е саркастичната поанта, с която Л. Стоянов „стреля“ по българските експресионисти и футуристи, като взема на подбив стихотворението на Ламар „Към Европа“: „Експресионизмът иде от Запад – изживян и вече преодолян – и с него Белградските зенитисти искат да бият същия този Запад! У нас тази мания не е по-малка и, трябва да признаем, също така лишена от сериозност, както сръбската. Тъй в последния брой на сп. „Пламък“, достоен конкурент на „Зенит“, само без идеализма и беззаветната вяра на последния, поетът Ламар пише стихотворение „Към Европа“, в което прави на пух и прах този нещастен континент“. „С една дума, Лалю Маринов от Троян заплашва Европа! Който има уши, нека гледа, който има очи, нека слуша!“.

Патосът на „Зенитизъм и зенитисти“ е сроден с патоса на „Революционна поезия“. И в двата случая е налице заявената в манифеста „Пътеводна звезда (За нео-романтизма)“ естетическа позиция, която казва „сбогом“ на символизма и пледира за пълно разкрепостяване на

мисленето и изкуството от нормите и догмите на миналото, която адмирира духовната революция, породена от идеите на Бергсон, Айнщайн и Шпенглер, но същевременно не приема „приземяването“ на художественото творчество по модела, който предлагат имажинистите, експресионистите и футуристите. Такъв тип „революция“, каквато осъществяват споменатите авангардни течения, убеден е Стоянов, има смисъл само в рамките на естетическото и тя може да просъществува временно. Тя не може да обхване етичното, човешкото, необятния човешки дух. В това отношение Стоянов си остава пленник на една романтична концепция за света и изкуството. Непоклатим остава и възгледът му за изкуството като автономна и елитарна сфера. Неговият кодекс е изразен в ключовата фраза от „Зенитизъм и зенитисти“: „Изкуството е било и ще бъде винаги аристократично, тъй като е дело на духа“ (3, 4–5).

В студията си за Яворов Л. Стоянов интерпретира житейската и творческата съдба на поета през призмата на романтичното, като го нарежда сред „безпокойните гении, които като Едип носят в душата си първородния грях на раздвоението и като него, разгатнали тайната на сфинкса, тайната на битието, трябва при все това да загинат, жертва на неумолими и съдбовни закони!“. Критикът полага фигурата на Яворов в контекста на едни от най-видните и най-трагичните поети романтици – „духовидците“ Новалис, Ленау и Леопарди.

За тях светът на формите не съществува. Те са жители на призрачен свят. За тях светът започва дето свършва видимостта. [...] Напълно съзнателно поставям аз името на Яворов наред с имената на споменатите духовидци, чиито брат бе той не само по дух, но и по съдба. Преведена на езика на всеки културен народ, неговата поезия би произвела същото потресаещо впечатление, което имаме ние от мелодиите на големите мирови певци. Един поет като Яворов, с неговата подземна дионисовска скръб, с неговата болна жажда за страдание, с неговата трескава любов, с отровената от съблазън за смъртта трагическа страстност на неговия дух, този повелителен купнеж към гибелност – такъв един поет би могъл наистина да смути всяка чувствителна душа и да ни накара да се замислим за неверните съдбовни пътища на творческата личност. (3, 9–10)

Лайтмотивът на „Байрон и нашето време“ (3, 3) е актуалността на Байроновия житейски и творчески подвиг „днес“, когато „европейският дух преживява същите политически и морални сътресения, както и преди сто години“, когато „демонът на насилието свирепствува в Европа открай докрай“, когато „силата е право, а насилието – справедливост“ и когато „малките народи пъшкат под бремето на силните“ (3, 3).

Подчертано позитивно е оценено „драматическото видение“ на Б. Дановски „Йоан Владимир“. Според Стоянов „цялото „видение“ носи пе-

чата на дълбока и прочувствувана мистерия. Написано в свободни, но изясни стихове, то диша жизнена и художествена правда. Без да бъде драма в истинския смисъл на думата, то е при все това дълбоко драматично и несъмнено осъществява един нов вид в развитието на българската драматическа литература. То е една красива миниатюра, художествено дело от най-висш порядък, каквито уви, у нас тъй рядко се създават“ (4, 4).

Л. Стоянов е автор и на критически текстове, отнасящи се до театралното изкуство. В беседата си „Театърът като самоцел. Беседа с младите актьори“ (3, 2) той разглежда театъра не като самоцелно изкуство, както би могло да се предположи от заглавието, а „като колективитет“, където няма място за проява на личното его, на актьорското „тщеславие“. Текстът има типичната форма на обръщение – беседа, с присъщите на този жанр назидателни интонации. Авторът разсъждава над трагичната участ на актьора, който „трябва да се откаже от себе си, от своята личност, за да бъде онзи, под чиято маска се явява“, „да приема образ и подобие чужди, като заличи своите собствени“. Във време, когато в теорията на драмата и театъра започват да си пробиват път по-авангардни виждания, които защитават автономността на драматургичния текст, Л. Стоянов се придържа към класическото разбиране, според което „текстът на драмата сам по себе си не е театър. Драма, написана за четене, не съществува – драмата се пише, за да се играе, казва Молиер“. Остро полемична е статията „Въпроси около Народния театър. Агонията на един културен институт“ (3, 6–7), насочена срещу програмната статия под основното горно заглавие на Вл. Василев в „Златорог“ (5, 5). В памфлетен стил, с хаплива ирония и сарказъм Л. Стоянов атакува Вл. Василев в качеството му на директор на Народния театър, като го обвинява в липса на визия за българската култура и конкретно за театъра, в авторитарно мислене и „самомнителна незрелост“. За илюстрация той съпоставя неговата фигура и статията му с програмната статия на Пенчо Славейков за театъра и с разцвета на тази културна институция под вещото му ръководство (3, 6–7). В призивната си статия „Театър и народ“ (5, 4), писана през 1926 г., когато Стоянов се оттегля от хиперионовския кръг, той застъпва популярната за средата на 20-те години теза за връщане на изкуството към народа. Чрез кратък исторически преглед от античността до съвременността критикът цели да докаже, че „театърът е „излязъл“ от народа и трябва да се „върне“ при него“.

Съпоставени с художествените, и особено с белетристичните, изяви на Л. Стоянов на страниците на „Хиперион“, прочетени паралелно с антивоенните му разкази „Бич Божи“ (2, 3) и „Милосърдието на Марса“ (2, 6–7), програмни текстове като „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“ (2, 1), „Зенитизъм и зенитисти“ (3, 4–5), „Театър и народ“ (5, 4) са недвусмислен знак за прехода на автора от индивидуализъм

и най-краен естетизъм към нов тип хуманизъм, демократизъм и социална ангажираност, присъщи на авангардите. Прокламацията на Стоянов: „Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство“, издигната на страниците на „Хиперион“, е сродна на активисткия лозунг на Гео Милев „Човекът преди всичко!“, издигнат на страниците на „Везни“.

Същевременно твърдения като: „Изкуството е било и ще бъде винаги аристократично, тъй като е дело на духа, който живее с вечните идеи, а не с временните сметки на живота“ („Зенитизъм и зенитисти“) свидетелстват за траен елитаристко-парнасистки възглед за художественото творчество. А заявленият в „Революционна поезия“ и „Зенитизъм и зенитисти“ скепсис към авангардни течения като имажинизма, експресионизма и футуризма, чиято „революция“ остава само в рамките на тясно естетическото, без да докосне етичното, „необятния човешки дух“, говори, че Л. Стоянов е в страни и от основното русло на авангардите.

Новото изкуство, както го вижда Стоянов в „Пътеводна звезда. За нео-романтизма“, е надличностно. „То страни от индивидуализма, но страни и от колективизма. Не „аз“ и не „ние“, – а нещо извън това, нещо космическо, вселенско. Човекът и светът – ето обекта на новото изкуство: човекът сам по себе си, свободен от всяка догма и прислонен към първичните съзци на земята, – и светът, неговото изначално отечество.“ За Л. Стоянов „пътеводната звезда“ е ницшеански бунт срещу досегашните кумири, съчетан с нова, формирана под влиянието на Бергсон, Айнщайн и Шпенглер космогония, в чиято основа е прастарата идея за единосьщието на микро- и макрокосмоса. Неслучайно един от основните апели в манифеста „Пътеводна звезда“ е „Жив е великият Пан!“. Самият автор определя тази насока като нео-романтизъм. В по-широкия, философския (а не в тясно естетическия смисъл) определението е точно. Но с не по-малко основания това кредо може да бъде определено и като нео-пантеизъм, което според мен е най-точното.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

РАДОСЛАВОВ, ИВ. „Хиперион“ и Людмил Стоянов. – *Съвременна журналистика*, № 1, 1990.

РАДОСЛАВОВ, ИВ. *Българска литература. 1880–1930*. Трето доп. изд. Съст. В. Николова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 201–203.

Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма. Съст. С. Илиев. София: Изд. на БАН, 1992

REFERENCES

ILIEV, S. (ed.). *Blujdaeshta estetika. Balgarskite simvolisti za simvolizma*. [Wandering Aesthetics. Bulgarian Symbolists about Symbolism.] Sofia: Bulgarian Academy of Sciences [publ.] 1992

RADOSLAVOV. Iv. “Hiperion” i Ludmil Stoyanov. [“Hiperion” and Ludmil

Stoyanov.] In: *Savremenna zhurnalistika*, № 1, 1990.

RADOSLAVOV, Iv. & V. NIKOLOVA (ed.) *Bulgarska literatura. 1880–1930*. [*Bulgarian literature. 1880–1930*.] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 1992.

AESTHETICS OF TRANSITION: THE CRITICAL TEXTS OF LUDMIL STOYANOV IN “HIPERION” JOURNAL

Summary. This article focuses on critical texts, including Ludmil Stoyanov’s, in “Hiperion” journal. The writer’s complex and contradictory transition from individualism and ultimate aesthetics to a new type of humanism, democracy and social engagement is considered. Stoyanov defines the new direction as neo-romanticism, but according to author’s thesis it can also be described as neo-pantheism.

Keywords: romanticism, modernism, parnasism, symbolism, elitism, neo-romanticism, neo-pantheism

† **Tsvetanka Atanasova**, Assoc. Prof., PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Любка Липчева-Пранджева, проф. д. н.
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ДВЕТЕ „ГЕРМАНИИ“ НА КИРИЛ ХРИСТОВ – КОНСТРУКТИ НА ВЪОБРАЗЕНАТА ЧУЖДОСТ

Резюме. Статията проследява изместванията в моделното проектиране на чуждо културно пространство в поезията на Кирил Христов. Предложен е съпоставителен прочит на две стихотворения, посветени на Германия, но написани в отстояние на повече от 20 години. Страната, възпята в одата „Германия“ от 1914 г. като идеалната държава, изглежда като зловещо отрицание на собствените си ценности в безименното стихотворение от стихосбирката „Вълнолом“ от 1937 г. Само изглежда, защото включването на този втори текст под заглавието „Немско“ в сборника „Цялостна България“ (1942 г.) и преводът му на немски език ще зададат съвсем различна посока на възможната му интерпретация. Работата с документи от Пражкия архив на Кирил Христов потвърждава – и вторият текст е одически и несъмнено е посветен на Хитлерова Германия.

Ключови думи: чуждо културно пространство, идеална държава, политическа поезия, тоталитарен режим

Изследователите на творчеството на Кирил Христов винаги са знаели, че са изправени пред изключително комплексни, противоречиви и до пароксизъм болезнени отношения на поетическия Аз със света на своето/родното/българското. Че в тези отношения равно периодически откриват пролука и устойчиво деструктивно се вместват ту териториите на някаква културна чуждост (италианска, общославянска, германска, чешка), ту драматичните делитбени принципи на своето (йерархични, когато става дума за естетика; екзистенциално застрашителни, когато става дума за политика). Всяка от тези директории набира обемен списък от текстове на Кирил Христов, но пък притежава и програмни, емблематични творби, сякаш преднамерено създадени синтезно да изговорят целостта ѝ. Две стихотворения на Кирил Христов заемат тъкмо такава функция в констелацията от текстове, обвързани с немското, но имат парадоксално различна съдба – едното става шумно известно още с появата си, другото потъва дълбоко в невидимостта на полузабравата. Може би съвместеният им прочит ще съумее да подсказе защо...

Да започнем с появата на първото. Датата е 1. 10. 1914 г. Първа страница на брой 4344 на вестник „Дневник“ е оформена подчертано различно спрямо предходния и следващите броеве на широко популярното издание и вероятно за редовните му читатели това различие е било далеч по-видимо, отколкото за днешния, любопитно прелистващ страниците поглед. Обичайното композиране на каретата е запазено, дори обемните съотношения между тях са видимо съхранени, но на централното място на уводната статия се е разпростряло в пищната си многословност от 12 строфи (12 класически четиристишия) стихотворението „Германия“ на Кирил Христов. Авторът, който обикновено заема това пространство, а и ще продължи да го прави в следващите броеве на изданието, е не по-малко известният прозаик, романист, драматург, преди всичко публицист: Антон Страшимиров. „Побъркан адрес“, „Нова земя“, „Емисари“, „Защо съществува още Сърбия?“ са заглавия на все неговите текстове от тъкмо това каре, но в брой 4344 публицистът е отстъпил значително надолу, „свил“ се и дори риторически е отбелязал това свое „прибиране“ в дъното на първа страница в заглавието „Propos“ и в уточняващото „На един софиянец“; побрал се „под линията“ на лирическия текст и с това допълнително е означил неговата свръхценност¹.

Стихотворението „Германия“ не е единственото публикувано във вестник „Дневник“ (макар и рядко лириката се промъква по страниците му), но със сигурност е единственото публикувано на първа страница. В началото на композицията стои авторското име Кирил Христов, под него в скоби е отбелязано прословутото етническо определение *татаробългарин*, което ще предизвика яростни коментари за години напред. Накамаряването на жестове и символи продължава в епиграфа, предаден в оригинал: „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!“ и с точното му авторско име (Хофман фон Фалерслебен), но доста неточно и дори грубовато преведен под линия като: „Германио, Германио върху всичко, върху всичко на света!“².

Спокойно можем да твърдим, че при това оформление на първата си страница вестник „Дневник“ обявява включването на България в Първата световна война на страната на Централните сили точно една година по-рано от реалното му случване или поне го обявява като неизбежно и неотменимо, с което пък влиза в открита война с русофилите в България. Дванайсетте строфи на Кирил Христов трябва да изиграят ролята на манифест, постигащ категорично единение

¹ Вметнатото от публициста Антон Страшимиров („à propos“) съвсем не е безучастно към текста на Кирил Христов и лесно би могло да се разчете като провокативна ирония спрямо патосните му излияния.

² ХРИСТОВ, К. Германия. – *Дневник*, XIII, № 4344, 1.10.1914, с. 1.

на силите около магическата формула на името *Германия*. Случва се точно обратното – недоволни от поетическия „военен манифест“ са почти всички, при това скандализирани се чувстват представители на най-разнопосочни политически и/или естетически лагери.

За съвременната читателска нагласа скандалното в творбата на Кирил Христов изглежда лесно разпознаваемо – авторът на общославянските химни „Славянско слънце“ и „Орисия“, активният сътрудник на списание „Славянски глас“ е променил коренно политическите си възгледи и „мощната германска империя“ от „най-страшния ни враг!“³ се е превърнала в олтар, възвисен „върху всичко, върху всичко на света!“. Но всъщност тази промяна се е случила далеч преди октомври 1914-та, засяга мнозина от българските интелектуалци и в никакъв случай не е изненада за редовните читатели на вестника. Скандално би могло да бъде и обвързването с „германската песен“ (както я наричат в родината ѝ), но по това време тя все още няма никакъв статут на текст реликва. „Легендарната“ битка при Лангенмарк, от разказа за която тепърва ще се отрищва митопоезисът на „Deutschland über alles...“, предстои да се случи точно след месец и самата песен е твърде далеч от придобилия зловеща слава извън Германия национален химн. Толкова ранното интегриране на песента в български одически текст би могло да се разчете като симптоматично за потенциала ѝ или пък като провиденчески акт на българския поет – зависи от патетичността на собствения ни прочит⁴. В случая ни интересува много повече сгрешеният вокатив в превода на рефрена ѝ: Германио, Германио – абсурден за немския език, но и за семантиката на оригиналния текст на песента, той експлицитно посочва речника първоизвор на одата на Кирил Христов:

*Българийо, мила майко,
ще ли още ти да спиш? (...)*⁵

*И твой един син, Българийо (...)*⁶

*Българьо, драга, мила,
земля пълна с добрини (...)*⁷

³ ХРИСТОВ, К. Гробища. – *Славянски глас*, I, 1903, № 3, с. 116.

⁴ Въпреки многобройните последвали препечатания на стихотворението „Германия“ епиграфът е използван единствено при първата му публикация във вестник „Дневник“.

⁵ ЧИНТУЛОВ, Д. Българийо, мила майко! – В: ЧИНТУЛОВ, Д. *Стани, стани, юнак балкански*. София, 2015, с. 23.

⁶ БОТЕВ, Х. Обесването на Васил Левски. – В: БОТЕВ, Х. *Съчинения в два тома*. Т. 1. София: Български писател, 1986, с. 57.

⁷ ВАЗОВ, И. Де е България? – В: ВАЗОВ, И. *Събрани съчинения*. Т. 1. *Лирика*.

*На теб, Българио свещена,
покланям песни си сега (...)*⁸

*О, Българио! Ти, майко жална (...)*⁹

*Недей тъжи, Българио,
не гледай нанзад,
пред теб стои, Българио,
нов кръгозор и свят (...)*¹⁰

Тъкмо онзи „неистов“ (по думите на П. Р. Славейков) патриотичен речник, подхванат от Раковски и Чинтулов, който току-що е бил травматично проверен през две войни и следователно е силно уязвим, е послужил за конструкт на въобразеното чуждо. При това страстно обичано чуждо: в 12-те строфи формулата *обичам те* (любя по речниковия първоизточник) е употребена 13 пъти, 11 от които в позицията на анафора:

*Обичам ти небето и земята (...)
Обичам светлите ти идеали (...)
Обичам равнините ти безкрайни (...)
Обичам твоите езера омайни (...)*¹¹

На три пъти се среща анафоричното обръщение *Германийо* („Германийо, едничка си под свода...“), а в шеста строфа, в абсолютния център на творбата, двете стилистични фигури се сливат в едно: „Германийо, обичам те, защото...“. Няма съмнение – въпросът „Питат ли ме де зората?“ е получил друг отговор и друго картографиране, а абсолютната истина на знаенето им („Тамо аз ще отговоря...“) е заявена със същата страстна влюбеност. Ако разполагаме само с текста (отвъд целия усложнен контекст на първата му публикация и отвъд авторското му име), можехме да си позволим лукса да поспорим за *пастиш* ли иде реч, или по-скоро за двупосочно устроена *пародия* (към българското: „любя твоите...“ и немското „Deutschlandlied“). Вестник „Дневник“ обаче, с цялата сериозност на уводното позициониране на текста, несъмнено настоява на „чистия“ жанр, на одата и нейното еднопланово, семантично неразколебано възхваляващо слово, изключващо всякакви игрови деструкции.

Пряпорец и гусли. София: Български писател, 1974, с. 47.

⁸ ВАЗОВ, И. На Българио. – В: ВАЗОВ, И. Цит. изд., с. 51.

⁹ ВАЗОВ, И. Подъл ли е българският народ? – В: ВАЗОВ, И. *Събрани съчинения*. Т. 1., 1974, с. 73.

¹⁰ ВАЗОВ, Ив. Паметниците на България. – В: ВАЗОВ, И. *Събрани съчинения*. Т. 2. *Лирика, 1881–1886. Поля и гори*. София: Български писател, 1975, с. 176.

¹¹ ХРИСТОВ, К. Германия. – В: Цит. съч., 1914, с.1.

Както ще се убедим след малко, на такъв прочит държи и самият автор. В текста му подмяната на свое и чуждо се случва през един автоматизиран, почти трафаретен речник, но съвсем не през автоматизъм на конструирането им. Етически подобен жест би се приравнил на предателство. Отвъд познатото географско позициониране на красивото родно като природа („равнините ти безкрайни“, „безмълвието мистично на леса“, „оловни небеса“, „езера омайни“), в описа на харесваното чуждо детайлно са изброени (оттук и многословието на 12-те строфи) всички измерения на социалния свят: *строги мъдреци; войни... в стройни редове; синовете...; избраний; тълпа; вожд, мъдреца, простака* и т. н. и през всяка от социалните роли е внушен ценностният комплекс на обединението им в единен социум: неотменимост на реда, йерархията и властта; труд и амбиция за първенство:

- борба и всекидневен труд велик (...);
- мъдрият не е там враг; избраний там не е немил-недраг (...);
- че власт / не гавра за глупеца е, не глума (...);
- ...многолюдията ти, дете, вой див не заглушава мисълта (...).¹²

Ако се върнем към утопичния проект за „славянското слънце“ и описаните в него дефекти на днешното на славянския свят: „демократизъм неразбран“, „велика на несговор епопея“, „липса на каква да е идея държавническа“¹³, които непременно трябва да бъдат преодоляни в историческия път на всеки от отделните славянски етноси, ще видим, че „Германия“ за К. Христов от 1914 г. е не просто отместеното/заменено свое, а откритото име за конструкт на отдавна мечтаната *идеална държава*. Нищо чудно, че през нея се търси възможния излаз на своето отвъд всичките му болезнени липси към цивилизованото бъдеще, че на тази идеална държава се възлага бъдещето на човечеството:

*Германийо, едничка си под свода!
Вей своите победни знамена!
Где минеш – там ний чакаме възхода
на нова мощ, на нова светлина!*¹⁴

Специално внимание заслужава следващата, последна строфа на стихотворението – тя някак рязко завръща високата патетика на (мечтано) идеалното към политическата реалност на драматично ескалиращата европейска война. Възможността и най-великият да „изнемогне“, да бъде победен, е провидяна не през фактите на реалните

¹² Пак там.

¹³ ХРИСТОВ, К. Гробища. – *Славянски глас*, I, 1903, № 3, с. 115.

¹⁴ ХРИСТОВ, К. Германия. – *Дневник*, XIII, № 4344, 1.10.1914, с. 1.

военни действия, а през една особена „солидарност“ /омонимичност на съдбите на създателя (поета) и неговото творение (идеалната Германия): „И ако завистта и теб отсъди / да изнемогнеш“... Компенсацията, очаквано, идва от същата посока на сдвоено бъдеще, от задължителното вписване на съдбата им в текста на световната история като „свят спомен за най-славна борба“¹⁵.

Кирил Христов включва творбата си с впечатляваща настойчивост навсякъде, където би могъл да открие подходящо пространство за нея: в стихосбирката „Победни песни“, в антологията на Мюлер-Нойдорф „Блумен аус дем Балкан“ (1917), в 50-то издание на „Алманах за Царство България“, посветено на навършването на „едно хилядолетие, откакто Симеон Велики въздигна българската държава до степен на могъщо царство“¹⁶. В алманаха на стихотворението „Германия“ отново е отделено специално издателско внимание. Веднага след обширната студия „Върховете на българската писменост“, подписана с инициалите G. S., следва текстът „Една българска апология на Германия“¹⁷, който буквално обгражда преводния вариант на стихотворението с високата оценка на немската критика за поета и със сведения за въздействието на самия текст:

Българският поет Кирил Христов, когото сериозната критика смята за най-значимия сред поетите на днешна България и който от години живее в Германия, е написал множество стихове и статии за Германия, в които изразява своето влечение и възторга си от същината на немското. Славистът на университета в Мюнстер, д-р Карл Х. Майер, обобщава в следните думи своята оценка за творчеството на Христов:

От честото си пребиваване сред немците Кирил Христов е извлякъл дълбокото си познаване на немската същност, изградил и съхранил е голямата си любов към специфично немското. Никога досега не са прозвучавали на славянски химни за немската същност като неговите. Сред сънародниците си Кирил Христов има само възторжени почитатели или яростни противници; никой не остава равнодушен спрямо неговото творчество. Това е и най-добрият критерий, по който може да се оцени неговото творчество.¹⁸

Следват сведения за първата публикация на превода на стихотворението на немски във вестник „Фосише Цайтунг“, за многократните препечатвания след това, за изключителния интерес към него в немска

¹⁵ Пак там.

¹⁶ ПАРЛАПАНОВ, Л. Предговор. – В: *Юбилеен алманах за Царство България*. Съст. с официално съдействие д-р Иван Парлапанов. Almanach für Königreich Bulgarien. Leipzig und Sofia, 1928, с. 12.

¹⁷ О. А. Eine Apologie auf Deutschland. – В: *Юбилеен алманах за Царство България*, с. 235–236.

¹⁸ Пак там, с. 235.

среда, за молбата на уредниците на музея „Хинденбург“ в Познан да получат за сбирката си текста на стихотворението с автограф. Тук за пръв път срещаме и обяснителен коментар за последната, често съзнателно пропускана в превода строфа на стихотворението: „Тогава, следователно по време на войната, тази строфа беше отхвърляна като твърде песимистична. Днес оценката е различна; днес в нея може да се прозре доказателство за интуицията, за профетичната дарба на поета“¹⁹.

Пражкият архив на Кирил Христов съдържа множество писма на издателя на алманаха Л. Парлапанов до поета, от които става неопровержимо ясно, че авторството и на студията за върховете на българската литература, и на представянето на стихотворението „Германия“ принадлежи на самия Кирил Христов. Поетът не само държи на тази своя творба, той несъмнено е доволен от интензитета на рецепцията ѝ.

За да стигнем до появата на второто стихотворение, ще трябва да пропуснем дългите години на доброволно изгнание в Йена, Лайпциг и Прага и да се вгледаме във фигурата на завръщащия се в България поет. Оставил зад себе си горчивото разочарование от Германия и немците (то вече е изписало романа „Бели дяволи“ и страници наред от „Време и съвременници“²⁰); оставил гостоприемната Прага, в която сред чужди е чествал юбилея си, Кирил Христов се завръща в родината с даровете на усиления си труд. Предстоят множество публикации и в едно интервю той изброява поне първите:

Там [в Прага] имах възможност наистина да работя и донесох доста неща. Живеех извън града, на въздух и свобода. Написал съм роман из живота на българите в Прага. [...] Озаглавил съм го „Герои“, защото ще бъде и нещо като отговор на писанията на Бърнард Шоу за българите. Приготвил съм и една антология на чешката лирика на български език. Тя е онасловена „Огледалата на Вълтава“. Готов е ръкописът на една пиеса „Майстор и дявол“ и един роман в стихове „Бездна“, който ще излезе в списанието на г-н проф. М. Арнаудов. В „Бездна“ описвам моите преживявания в Италия.²¹

Част от издателските планове ще останат неосъществени, но може би най-ценното от сътвореното в Прага вече е издадено. През 1937 година излиза голям сборник нови стихове „Вълнолом“ и тъкмо в първия цикъл на тая стихосбирка („Мигове и вечност“) на страница 51 откриваме интересувания ни текст. Подобно на всички други от цикъла стихотворението е без заглавие:

¹⁹ Пак там, с. 236.

²⁰ Тъкмо този роман и тези страници остават непубликувани десетилетия напред.

²¹ ДУШКОВ, А. Вчера г-н К. Христов се завърна. – *Зора*, XX, № 5775, 21.09.1938, с. 2.

*Там само празници на силата празнуват.
Там от повеля нямат страх:
Машины заповедите са: с тях човеците
хилядократно струват.*

*Не виждал съм по-чуден град!
Там извор на страшна воля блика!
Пред него всички падат и пият –
и с послушание в тях се ражда мощ велика.*

*Покорно всеки се нарежда там,
къде посочат му, без дума да пророни (...)²²*

Димитър Аврамов, един от най-проникновените читатели на Кирил Христов, забелязва това стихотворение и подробно го коментира като текст, „предвещал угрозата за свободата и спокойствието на Европа“. Финалната строфа според него е „не предупреждение, а прокоба“:

*Затуй уж ведро е, а пък гърми...
Народи, свадени сте вие и сами –
ще се продънят вашите земи.*

Кога, в коя година е написано стихотворението (публикувано през 1937)? Коя държава, кой град се има предвид? – Трудно е да се отговори точно. Едно е ясно: чрез Кирил Христов нашата нова лирика е открила едно чудовищно явление на двадесетия век – тоталитарната държава.²³

Всъщност знаем отговора на поне един от въпросите: защото упоредното четене на „Германия“ и неозаглавеното стихотворение от страницата 51 на „Вълнолом“ валидизира еднакъв набор от социални норми като неотменими, но вторият текст рязко заменя ценностната им означеност:

- „че власт / не гавра за глупеца е, не глума...“ от обичливата отдаденост на въобразеното чуждо, сега звучи като: „там от повеля нямат страх / машини заповедите са...“;
- „мъдрият не е там враг; избранный там не е немил-недраг...“ като: „Там извора на страшна воля блика! Пред него всички падат и пият“;
- „...многолюдията ти, дете, вой див не заглушава мисълта...“ като: „Този страшен род е ням“ и „Да са уверени, че всекия влак / от първи мост ще се преметне и изчезне, / претъпкали го биха чак, / готови да изпълнят всички бездни“²⁴.

²² ХРИСТОВ, К. Там само празници... – В: ХРИСТОВ, К. *Вълнолом*. София: Древна България, София: Български писател, 1987, с. 51.

²³ АВРАМОВ, Д. Кирил Христов. – Предг. към: ХРИСТОВ, К. *Трепети*. *Лирическа поезия*, 1987, с. 41.

²⁴ Цитати съотв. по публикациите във в. „Дневник“, 1.10.1914, с. 1, и кн.

Успоредното четене на двата текста, написани в отстояние на близо 22 години, само изписва заглавието „Германия. II“, и дори (ако държим да означим през паратекста като доминантна истинността на собствената ни интерпретация): „Анти-Германия“ и „Фашистка Германия“.

Решим ли да не се предовеверяваме на четенето си и да продължим с усилията да отговорим на въпросите около неназованото (около деиктично местоимение там), паметта на документното, рано или късно, ще ни изненада. Ще ни посочи за пореден път неприятната констатация, че и най-старателното контекстно четене е значимо по-тясно от фактичността на контекстите. През 1942 г. Христо Цанков-Дерижан, близък приятел и един от най-устойчивите почитатели на поета К. Христов, издава сборника „Цялостна България. Вчера, днес и утре“. Сборникът чества успехите на пролетта на 1941 г., завръщането на „цялостната държава“, над която „най-сетне е изгряло слънцето на свободата“ и се стреми да подреди единството на българската общност тъкмо през „анкетата“ (редакторът избира тази квалификация) „между първите наши държавници, общественици и литератори“, която ще провиди истината за бъдещето отвъд „опиянението на днешния ден“²⁵. Несъмнено амбициозна задача. Анкетирани са военни, политици, учени, писатели. Сред елитните имена на българската общественост името *Кирил Христов* се включва на два пъти: като име на български творец и като име на общественик. На 14-та страница, веднага след тържественото слово на цар Борис III и обяснителните думи на редактора, се появява нашето стихотворение („Германия 2“ или „Анти-Германия“), снабдено със следната бележка под линия: „Българският оригинал на стихотворението е отпечатан в книгата „Вълнолом“, с. 51, през 1937 г., когато още никой не вярваше във възможността за подобна на сегашната война“²⁶. Следва преводът на стихотворението на немски език от Ноemi Молнарова-Христова (съпругата на поета), следва апотеозен (анонимен) текст, посветен на Адолф Хитлер, на осветлението на този „феномен“ като „последен етап в развитието на всеобхватния човешки гений“²⁷. Само цялостният прочит на сборника или поне на тези 5 поредни страници от него би могъл да отговори на въпроса как е възможно даден текст да бъде едновременно политически апел за мечтания райх и злокобен негов негатив-прокоба, единен конструкт на утопия и антиутопия; да бъде „Германия“ на в. „Дневник“ и „Анти-Германия“ от стихосбирката „Вълнолом“.

„Вълнолом“ (1937), с. 51.

²⁵ ЦАНКОВ-ДЕРИЖАН, ХР. През пролетта на... – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*. Под ред. на Хр. Цанков-Дерижан. София, 1942, с. 8–9.

²⁶ ХРИСТОВ, К. Немско. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*, с. 14.

²⁷ Предишни етапи: Прометей, Юлий Цезар, Ал. Македонски, Наполеон Бонапарт. Вж.: Н. Е. Адолф Хитлер. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*, с. 16–18.

Да не забравяме преди всичко, че послесловът в сборника отново настоява (с присъщата за поета самовлюбеност) текстът да се чете като визионерски, т. е. настоява още през 1937 година да е провидян и оповестен възходът на „феномена“ Хитлер. Несъмнено самата стилистика на творбата допуска през оптиката на страшното и злокобното да прозвучи и стаеният ужас/преклонение/възхита от неотменимото и непобедимо зло. Преводът, от своя страна, не само умело се справя с грапавини в езиковата картина на оригинала, той извежда в по-високата стилистична гама почти всеки неин избор: така *Gebote* (библейското *завети*) измества повели (заповеди: *Befehle*) само с една, но съвсем не малозначна степен; *послушание* се превръща в *отдаденост*; „страшен род“ в „железен народ“ („*Dies eiserne Volk*“) и т. н. Метафори на възможната остраниненост са преизказани в превода като категорична еднозначност и „Не виждал съм по-чуден град!“ се превръща във „Видях най-чудесния град“ („*Ich sah die wunderbarste Stadt*“), а ясно заявени отрицателни оценки („свадени сте вие и сами“) се превръщат в справедливо произнесени присъди: „встрастени в битките, народи, неспособни на приятелство“ („*streitverbiss'ne Völker, ohne Freundeshand*“), за които „пожарът наближава“ („*es naht der Brand*“).²⁸

Ако предприемем следващата изследователска стъпка и изведем в плана на съпоставителното четене вече установеният в немския речник на възхвала на фюрера (например сборника „На Фюрера“, честваш 50-годишния юбилей на Хитлер или отделни стихотворения като „Германия стои зад теб“ и „Следваме те сляпо“), ще открием неподозирани паралели, които ще персонализират извора на страшна воля еднозначно, ще назоват и точните координати на „чудния град“. Засега ми се струва напълно достатъчно да се вслушаме в българския еквивалент на този речник, във възторженото описание на „феномена Хитлер“ от сборника на Хр. Цанков-Дерижан:

Човечеството трябваше, най-сетне да очаква раждането на оногова, който да изравни хората не само пред законите на държавата, а и пред законите на живота. [...] Днес Адолф Хитлер не говори само на своя народ, той говори на цялото човечество... [...] Днес социалният и нравствен кодекс на Адолф Хитлер стопява като огнехвъргачка всички ръждясали форми на либералния порядък, и то не само в Европа...²⁹

За тоталитарния свят като конструкт на мечтаното ново ще говори и „анкетата“ на общественика Кирил Христов. В нея чуждият по език отново е по-близкият до духа на своето, отново е образцово предпоставен, а пътят на своето „към възход“ може единствено да е „в хармония

²⁸ CHRISTOV, K. Deutschland. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*, с. 15.

²⁹ Н. Е. Адолф Хитлер. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*, с. 16–18.

със задачите на тяхната история“. Нещо повече – „Всички други пътища водят към последна катастрофа, към изчезване от сцената на историята и като държава, и като народ!“.³⁰ Сборникът „Цялостна България. Вчера, днес и утре“ недвусмислено обявява: завърнал се е Татаробългаринът.

Внимателното вглеждане във фактичното, бавното четене на контекста може да свърши още нещо, да поднесе утеха или поне частична компенсация на красивия днешен прочит на второто стихотворение като текста „Анти-Германия“. Пражкия архив на Кирил Христов пази и друг разказ: подготовката на сборника от 1942 г. е включвала идеята да се съберат двата текста и да се подреди хронологията на появата им като диптих на визионера поет. Преводът на „Германия“ е съхранен без изменения, като в послеслова към него откриваме вече познатата ни информация за голямата му популярност:

Бележка на автора: Това стихотворение беше публикувано в българската преса преди 27 години, на 1 октомври 1914 г., точно в този вид, в който и днес го предлагаме: нито една дума не е променена. Още тогава то беше преведено на немски и отпечатано в някои от най-големите немски вестници, а по-късно беше разпространено и в провинциалната преса. Рецитирано е безброй пъти от артисти, войници, деца, като най-често беше пропускана последната песимистична строфа...

При сегашната война от нея с удоволствие се отказва и самият ѝ автор.³¹

Жертвената кръв на тази последна строфа очевидно не е помогнала особено. Някой яростно се е опитвал да съчлени единен текст чрез общо озаглавяване на диптиха и е изпробвал: *Две стихотворения на своето време* (зачертано); *Вчера и днес* (зачертано); *Две стихотворения от Кирил Христов* (зачертано). Зачертавано е последователно във времето: първо с черно, после със синьо, накрая – с червено... В сборника, вече знаем, остава едно стихотворение и то е със заглавието „Немско“. Заглавие, което открито не иска да се помни, че е имало и текст „Германия“.

³⁰ ХРИСТОВ, К. Немско. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*, с. 98.

³¹ Вж. Приложения № 1 и № 2. Архивът на Кирил Христов, съхраняван в Пражката национална библиотека, не е описан и съответно обработен. Използваните в настоящия текст снимки на отделни архивни единици дължа изцяло на любезното съдействие на колегата д-р Таня Янкова, понастоящем лектор по български език, литература и култура в Карловия университет.

~~Zwei zeitgemäße Gedichte~~
~~Einst und heute~~
~~Kyriell Christov~~
~~Kyriell Christov~~
GERMANIA

Germania, du stolze, starkbewehrte,
Du Heimat eines Volks voll Kraft und Mut,
Ich liebe deinen Himmel, deine Erde,
Den Segen, der auf deiner Arbeit ruht!

Ich liebe dich mit deinen Idealen
Und deiner Dichter, deiner Denker Schar,
Die schlanken Türme deiner Kathedralen
Und deine Ziele, herrlich, hoch und klar!

Ich liebe deine weiten grünen Auen
Und deinen märchenstillen, dunklen Wald!
Ich liebe deine See'n, die zauberblauen,
Die Wetterwolke, die sich drüber ballt!

Ich liebe deine herrlichen Titanen,
Die Helden, die beschirmen deine Macht!
Der Krieger Scharen lieb' ich, die der Ahnen
Gedenkend, ziehen mutig in die Schlacht!

Wie trägt der schlichte Mann sein Los in Ehren!
 Es hasst die Einfalt nicht der Weisheit Kleid,
 Und keiner wird der Menge Gunst begehren;
 Fern bleibt dem Auserwählten Hass und Neid!

Die Menschen liebe ich, die stillen, frommen,
 Die, von dem Lärm des Alltags nicht berauscht,
 Der tiefsten Andacht voll, mit mir der hohen,
 Endlosen Weisheit Stimme oft gelauscht!

Glückselig Volk! Das Streben des Weringen
 Wirkt mit dem Auserwählten Hand in Hand;
 Wie liebe ich dein sieghaft Vorwärtsdringen,
 Den rechten Platz erkämpfend deinem Land!

O Deutschland! Dir nur unterm Himmelsbogen
 Der neue Tag den Siegeslorbeer flicht!
 Und dort, wo deine Siegesfahnen flogen,
 Erstrahlt aufs neu' uns Friede, Nacht und Licht! --

1. Oktober 1914.

Aus dem Bulgarischen Übertragen
 von E.G.

BEMERKUNG DES AUTORS. Dieses Gedicht erschien in der bulgarischen Presse vor 27 Jahren, am 1. Oktober 1914, genau so, wie wir es heute geben; kein einziger Wort ist verändert! Es wurde schon damals ins Deutsche übersetzt und in manchen von den größten Berliner Zeitungen gedruckt, und später fand es den Weg auch in die 'Provinzpresse'. Es ist unzählige Male von deutschen Künstlern, Soldaten, Kindern rezitiert worden, wobei häufig die letzte, pessimistische Strophe weggelassen wurde, und zwar:

Und sollt' es dennoch fremden Held gelingen,
 Dich je zu beugen vor der Feinde Wut,
 Wird noch in fernste Zeit die Kunde dringen
 Von Deutschlands Größe, Deutschlands Heldenmut!

Von ihr, bei dem heutigen Krieg, spricht sich selbst der Autor gerne los.

Приложение №2

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АВРАМОВ, Д. Кирил Христов. – В: ХРИСТОВ, К. *Тренети. Лирическа поезия*. София, Български писател, 1987, с. 5–48.

ДУШКОВ, А. Вчера г-н К. Христов се завърна. – *Зора*, XX, № 5775, 21.09.1938, с. 2.

Н. Е. Адолф Хитлер. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*. Под ред. на Хр. Цанков-Дерижан. София, 1942, с. 16–18.

ПАРЛАПАНОВ, Л. Предговор. – В: *Юбилеен алманах за Царство България*. Съст. с официално съдействие д-р Иван Парлапанов. Almanach für Königreich Bulgarien. Leipzig und Sofia, 1928.

ХРИСТОВ, К. Гробища. – *Славянски глас*, I, 1903, № 3, с. 115–116.

ХРИСТОВ, К. Германия. – *Дневник*, XIII, № 4344, 1.10.1914, с. 1.

ХРИСТОВ, К. Там само празници... – В: ХРИСТОВ, К. *Вълнолом*. София: Печатница „Древна България“, 1937, с. 51.

ХРИСТОВ, К. Немско. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*. Под ред. на Хр. Цанков-Дерижан. София, 1942, с. 14.

ЦАНКОВ-ДЕРИЖАН, Хр. През пролетта на... – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*. Под ред. на Хр. Цанков-Дерижан. София, 1942, с. 7–9.

CHRISTOV, K. Deutschland. – В: *Цялостна България. Вчера, днес и утре*. Под ред. на Хр. Цанков-Дерижан. София, 1942, с. 15.

O. A. Eine Apologie auf Deutschland. – В: *Юбилеен алманах за Царство България*. Съст. с официално съдействие д-р Иван Парлапанов. Almanach für Königreich Bulgarien. Leipzig und Sofia. 1928, с. 235–236.

REFERENCES

AVRAMOV, D. Kiril Hristov. In: HRISTOV, K. *Trepeti. Liricheska poeziya*. [Trepidations. Lyrical poetry.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1987, pp. 5–48.

CHRISTOV, K. Deutschland. [Germany.] In: H. TSANKOV-DERIZHAN (ed.). *Tsyalostna Bulgariya. Vchera, dnes i utre*. [Whole Bulgaria. Yesterday, Today and Tomorrow.] Sofia, 1942.

DUSHKOV, A. Vchera g-n K. Hristov se zavarna. [Yesterday Mr. Hristov landed back]. In: *Zora* (Sofia), XX, № 5775, 21.09.1938, p. 2.

N. E. Adolf Hitler. In: H. TSANKOV-DERIZHAN (ed.). *Tsyalostna Bulgariya. Vchera, dnes i utre*. [Whole Bulgaria. Yesterday, Today and Tomorrow.] Sofia, 1942, pp. 16–18.

PARLAPANOV, L. Predgovor. [Introduction]. In: *Yubileen almanah za Tsarstvo Bulgariya*. Sast. s ofitsialno sadeystvie d-r Ivan Parlapanov. Almanach für Königreich Bulgarien. [Jubilee almanac for the Kingdom of Bulgaria. Compiled with the Official Assistance of Dr. Ivan Parlapanov. Almanach für Königreich Bulgarien.] Leipzig und Sofia, 1928.

HRISTOV, K. Grobishta. [Graveyards.] In: *Slavyanski glas* (Sofia), Vol. I, 1903, Iss. 3, pp. 115–116.

HRISTOV, K. Germaniya. [Germany.] In: *Dnevnik* (Sofia), XIII, № 4344, 1.10.1914, p. 1.

HRISTOV, K. Tam samo praznitsi...[Only Feasts There...]. In: HRISTOV, K. *Val-nolom*. [A Breakwater.] Sofia: Printing House "Ancient Bulgaria" [publ.], 1937, p. 51.

HRISTOV, K. Nemsko. [German.] In: H. TSANKOV-DERIZHAN (ed.). *Tsylostna Bal-gariya. Vchera, dnes i utre*. [Whole Bulgaria. Yesterday, Today and Tomorrow.] Sofia, 1942.

TSANKOV-DERIZHAN, H. Prez proletta na... [During the Spring of...]. In: H. TSANKOV-DERIZHAN (ed.). *Tsylostna Balgariya. Vchera, dnes i utre*. [Whole Bulgaria. Yesterday, Today and Tomorrow.] Sofia, 1942, pp. 7–9.

O. A. Eine Apologie auf Deutschland. [An Apology of Germany.] In: *Yubileen almanah za Tsarstvo Balgariya. Sast. s ofitsialno sadeystvie d-r Ivan Parlapanov*. *Almanach für Königreich Bulgarien*. [Jubilee almanac for the Kingdom of Bulgaria. Compiled with the Official Assistance of Dr. Ivan Parlapanov. Almanach für Königreich Bulgarien.] Leipzig und Sofia. 1928, pp. 235–236.

THE TWO "GERMANIES" OF KIRIL HRISTOV – CONSTRUCTIONS OF IMAGINED OTHERNESS

Abstract. The essay traces the shifts in the modelled projections of the foreign cultural space in the poetic works of Kiril Hristov. Here I offer a comparative reading of two poems dedicated to Germany but written more than twenty years apart. The country praised in the ode "Germany" from 1914 as the ideal state appears as a sinister rejection of its own values in the untitled poem from the collection of poetry "Breakwater" from 1937. It only appears to be so, since the inclusion of this second text in the collection "The whole of Bulgaria" (1942) under the title "German" and its translation into German would open a completely different direction for its possible interpretation. My study of documents contained in the Prague archives of Kiril Hristov confirms that the second text also has the dimensions of an ode and is undoubtedly dedicated to Nazi Germany under Hitler.

Keywords: foreign cultural space, ideal state, political poetry, totalitarian regime

Ljubka Lipcheva-Prandzheva, Prof., DSc
"Paisii Hilendarski" University of Plovdiv
24, Tsar Asen Str., 4000 Plovdiv, Bulgaria
E-mail: l.lipcheva@uni-plovdiv.bg

Марцел Черни, д-р

*Славянски институт – Академия на науките на Чешката република
(Прага)*

† Дана Хронкова, д-р

(Черношице)

ПРАЖКАТА ВЕРСИЯ НА ДРАМАТА „МАЙСТОР И ДЯВОЛ“. НЯКОЛКО БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ЧЕШКИЯ ПЕРИОД НА КИРИЛ ХРИСТОВ (1929–1938)

Резюме. Статията се фокусира по-подробно върху характеристиките на първата, досега непубликувана, пражка версия на драмата на Кирил Христов „Майстор и дявол“ от 1935/1936 г., чийто ръкопис се съхранява в Литературния архив на Музея на националната книжнина в Прага (необработен фонд „Христов Кирил“). Обръща се внимание на оригиналната легенда за строителя на църквата „Възнесение Богородично и Св. Карл Велики“ на пражкото възвишение Карлов, която Христов е познавал от различни източници, и на генологичните аспекти на самата пиеса (авторът я нарича „пражка драматична легенда“). Проследяват се обстоятелствата относно нейния генезис и възможните ѝ генетични връзки с други литературни текстове от различен произход. По-рано се е предполагало, че авторът е изградил сюжета на драмата основно върху историческото изследване на енорийския свещеник Карел Навратил (1830–1887) за църквата на Карлов от 70-те години на XIX век, използвайки и по-нататъшните литературни адаптации на легендата. Сега обаче беше установено, че изследването на Навратил, и преди всичко драмата на Кирил Христов, с цялата си архитектурна структура и композиция, се основават на по-стария текст на историческата повест на Едуард (Едвард) Херолд (1820–1895) „Строителят на Карлов. Повест от времената на Карл IV“ („Stavitel Karlova. Povídka z časů Karla IV.“) от 1853 г. *Ключови думи:* Кирил Христов, българска драма, Прага, легенда, дявол, Карл IV, българо-чешки литературни отношения, Карел Навратил, Едуард (Едвард) Херолд

Чешката литература и култура в творчеството на Кирил Христов са пространна тема в областта на рецепцията, и до днес ненапълно доизяснена. До момента съществува само една книжна библиография със събрани извадки от славистични публикации в чешкия и немския печат, която може да е полезна при разработването на тази проблемати-

ка.¹ Все още обаче липсва задълбочен анализ на непознатия материал от източниците, съхранявани в различни чешки и български архивни фондове, голяма част от които продължават да са необработени и неинвентаризирани (посоченото далеч не се отнася само до богатото пражко наследство на К. Христов, но и до архивите на колегите и приятелите му от Чехия, България, Германия и др., с които той е поддържал кореспонденция).²

С оглед на обема на настоящата статия, по-нататък ще се съсредоточим върху няколко избрани факта, свързани с престоя на К. Христов в междувоенна Чехословакия – ще се насочим предимно към интензивната му работа в областта на драматургията, на която той се посвещава през 30-те години на миналия век, по време на най-дългия си престой в Прага – от 1929 до 1938 г. (поетът пребивава в Прага и още два пъти, през 1898 и през 1912 г.).

По-конкретно, ще разгледаме първоначалния (чешки) вариант на пиесата на К. Христов „Mistr a čert“ („Майстор и дявол“) от 1935–1936 г.,³ създадена след лирическият цикъл от 40 сонета „Symphonie

¹ Библиографията „Кирил Христов в Чехия“ [ориг. Kiril Christov v Čechách] е съставена въз основа на картотеката с ръкописни фишове на Славянския институт при АН на ЧР, допълвана от края на 40-те години на миналия век. Автор на книжното издание е Зденек Урбан (URBAN 1978), публикувана е и в превод на български език (УРБАН 1979: 79–89).

² Вж.: рамкиращите проблематиката изследвания на Франк Волман (WOLLMAN 1928: 100–104), Венцеслава Хавличкова [= Бехиньова] (HAVLÍČKOVÁ 1948a; HAVLÍČKOVÁ 1948b: 66–86 [главата „Symphonie Prahy K. Christova a její hodnocení v Bulharsku a u nás. Shody Christovových veršů s J. Vrchlickým a rozdíly od problémů současných básníků v Bulharsku“]), Дана Хронкова (HRONKOVÁ 1963: 340–341, 349–352, 360–363; ХРОНКОВА 1963: 424–425, 435–440, 450–454; HRONKOVÁ 2005: 19–20), Светла Гюрова и Георги Вълчев (ГЮРОВА – ВЪЛЧЕВ 1969: 96–114), В. Бехиньова (БЕХИНЬОВА 1978: 205–215), З. Урбан (URBAN 1979: 369–374), Марцел Черни (ЧЕРНИ 2017, ČERNÝ 2018), както и значително надхвърлящото ги по обем изложение в монографията на Михаил Арнаудов (АРНАУДОВ 1967: 177–194, 366–377, 391–396).

³ Макар че ръкописът е завършен през 1935 г. (срв. немския откъс CHRISTOV, K. Die neue Kirche am Karlshof. Eine Szene aus dem Stück „Meister und Teufel“. Zeichnungen von M. Marešová. Aus dem bulgarischen Manuskript übersetzt von Noémi Molnárová. In: *Prager Presse*, XV, 1935, č. 229, 25. 8., příl. Die Welt am Sonntag, č. 34, s. 4–5), под предговора към машинописното копие (първата редакция) на окончателния вариант на „Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие“ е посочена датата 22 юни 1936 г.; срв. „Майстор и дявол“, необработен фонд *Christov Kiril* (Христов Кирил), Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze (Литературен архив на Музея на националната книжнина в Прага) (по-нататък ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие*. София: Завети, 1939).

Prahy“ („Симфонията на Прага“)⁴, вдъхновен, също както и пиесата, от Прага и излязъл на чешки през 1932 г. в превод от **Владислав Шак** (1860–1941). В основата на драмата с подзаглавие „Сцени из пражкия живот през XIV век“ е старопражката легенда за строежа на храма „Възнесение Богородично и Св. Карл Велики“ на възвишението Карлов в Прага, позната в няколко варианта.

По мнението на най-авторитетните специалисти по архитектура храмът е една от перлите на европейската готика⁵. Това свято място, на което се намира някогашният манастир на регулярните каноници на Св. Августин (на чеш. *klášter řeholníků sv. Augustina*), издигащ се над Новия град на Прага (на чеш. *Nové Město*), е основано от Карл IV (1316–1378). Целта на чешкия крал и император на Свещената Римска империя, един от най-значимите владетели от Късното средновековие, е била чрез строежа на храма да бъде почетена паметта на неговия патрон – Св. Карл Велики. Основният камък е положен през 1350 г., а след повече от четвърт век (през 1377 г.) църквата е осветена, като междувременно тя претърпява и значителни преустройства, отразени в легендите за нея.

Отношението на К. Христов към състоянието на тогавашната чешка драматургия явно е било резервирано; това личи и от бележките в дневника му, озаглавен „Време и съвременници“:

Моите събеседници знаят, че аз отгатвам същинските [причини за това пражкият Народен театър да отхвърли пиесата му, бел. авт.], но се срамуват да признаят, че съм прав. Казвам им доста раздражен: – Гледайте, вие чехите нямате нито една-едничка репрезентативна пиеса на тема из историята си. Най-добрата за сега е „Вацлав IV“ от Дворжака – оня полковник-лекар, когото преди няколко години военен съд осъди за позорно деяние [...]. Какъв източник на изкуството, което изисква преди всичко чистота, може да бъде такава измърсена душа – не е трудно да си представим. При все туй споменатата негова пиеса – развлечена, невъзможно построена – си остава и днес най-добрата драма на историческа тема. Вие знаете нея, знаете и моята...⁶

⁴ CHRISTOV, K. *Symphonie Prahy*. Bulharská knihovna; sv. II. Přel. Vladislav Šak. V Praze: Nákladem vlastním, 1932. – Машинописният оригинал на книгата, останала неиздадена и до днес, се съхранява във фондовете на Славянската библиотека в Прага (Slovanská knihovna v Praze, сигн. В 5941). Още през 1931 г. В. Шак публикува два откъса от нея на чешки език (I и XXX сонет със снимка на автора) в сп. „Slovanský obzor“ (II, 1931, № 5–6, с. 8). В България цикълът излиза едва през 1937 г. със заглавие „Каменният блян на Прага“, при това само като част от стихосбирката „Вълнолом“ (вж.: ХРИСТОВ 1937).

⁵ Срв. LÍBAL, D. *Pražské gotické kostely*. Praha: Kovanda, 1946, s. 68.

⁶ ХРИСТОВ, К. *Съчинения в пет тома*. Т. V. Ч. 1. *Време и съвременници. Откъси от дневник в единадесет тома*. Ред. Св. Гюрова и Т. Тихов. София: Българ-

К. Христов взема предвид и историческата драматургия на **Йозеф Кайетан Тил** (1808–1856) и на **Алоис Ирасек** (1851–1930) – за него тя е традиционна за времето си класика, придържаща се към историческите първоизточници и към автентичните детайли. Вижда я също така и като въплъщение на остарялата представа за жанра, още повече, че той и не може да има разбиране за широката популярност, както и за народното признание, на които се радват двамата автори. Познавал е и споменатата в цитата пиеса от **Арнощ Дворжак** (1881–1933), чието пълно заглавие е „*Král Václav IV*“ („Крал Вацлав IV“; 1910), отхвърлена не толкова по интелектуални и естетически причини, колкото поради клеветническата кампания срещу А. Дворжак, организирана от чешките консервативни кръгове в последните години от живота му.

Според К. Христов представителна за чешката сцена би трябвало да е драма като създадената от него, или както самият той я нарича, като „пращката драматическа легенда“ „Майстор и дявол“. И авторът си представя, не без самочувствие, че тя може да бъде включена в репертоара на пражкия Народен театър, игнорирайки мрачната по онова време политическа атмосфера в Европа, настъпила след инвазията на Адолф Хитлер, която в Чехословакия е още по-тежка. Авторът съпровожда текста си със специален „Предговор“⁷, в който пространно разяснява теоретичните принципи за построяването на драмата.⁸ В края му, макар и да не се идентифицира с каквито и да било националистически нагласи, той не забравя да подчертае, че е направил компромис с цялостната естетика в името на пряката аналогия с конкретната политическа ситуация: „Без да смятам, че появата на дадено художествено произведение е възможна само в съвсем строго определено време, аз мисля, че „Майстор и дявол“ не иде в негодна доба. Когато политическите събития се така неочаквано и застрашително менят и когато вятърът и от север и от юг все по-често ни носи националистически напеви и лек мирис на барут, аз мисля, че пиеса като предлаганата не иде случайно, без време“.⁹

В пиесата на К. Христов оживяват редица реално съществували герои, свързани с пражкия двор от времето, когато се развива действието, сред тях са например кралят и императорът Карл IV, майсторът строител Петър Парлерж от Гмюнден,¹⁰ кметът на Стария град Вацлав Рокицана, кралският оберхофмайстер Бушек от Велхартце и др.

ски писател, 1967, с. 713.

⁷ ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол*, с. V–XI.

⁸ По-късно част от този предговор (по-точно пасажът за взаимните влияния между театъра и филма) е включена от К. Христов и в увода на научно-фантастичната пиеса „Откривател“ (ХРИСТОВ 1938: 209–217), която също е написана в Прага.

⁹ ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол*, с. X.

¹⁰ В машинописа е означен като „Петър от Гмюнд“ (пак там, с. 4).

Усилията на автора са насочени най-вече към представянето на чешкия крал Карл IV като универсален защитник на правата на чехите и като защитник на чешките интереси. Чрез думите на главния герой, строителя Бохуслав, звучащи като бароково-възрожденски апологии на чешкия език и народ, К. Христов изгражда образа на гордия родолюбец, противопоставящ се на чужденците и на потисничеството над чешкия дух (вероятно това е и далечен отглас от проблематичните чешко-немски отношения в междувоенна Чехословакия).

Пиесата така и не е поставена на сцена, тя остава и неиздадена – отпечатани са само някои откъси от нея (вж. по-нататък). В Чехия е досъпътен един единствен екземпляр от машинописния оригинал, запазен в посочения по-горе пражки архив на К. Христов, който е и предмет на настоящата статия.¹¹

Малко след като е завършена, пиесата „Майстор и дявол“, тъй като е предназначена за чешка сцена, е сполучливо преведена от поетесата и преводачката **Иржина Карасова** (1898–1943), близка приятелка на бъдещата съпруга на Кирил Христов – **Ноеми Молнарова** (1900–1978), а по-късно приятелка и съмишленица на самия поет.¹² Преводът на И. Кара-

¹¹ ХРИСТОВ, К., Цит. съч.

¹² Ноеми Молнарова и Иржина Карасова имат основна заслуга за популяризирането на творбите на К. Христов в Чехословакия по време на най-дългия му престой в Прага през 30-те години на миналия век. Тяхно дело е и изготвянето на избраните творби на К. Христов – CHRISTOV, K. *Výbor z básní a prosy*. Přel. Jiřina Karasová, Noémi Molnárová. Knihovna Československo-bulharské vzájemnosti, sv. 2. V Praze: Československo-bulharská vzájemnost, 1935, което и досега остава последният опит за цялостно представяне на поета и белетриста в самостоятелна книжна публикация на чешки език. Н. Молнарова превежда също така комедията на К. Христов „Ръченица“ (на чеш. *Račenica*), играна в Прага през 1932 г., а след това и през 1937 г., но с алтернативното заглавие „Девойка търси герой“ [на чеш. *Děvče hledá hrdinu*] и в преработка на режисьора Ото Минаржик; в окончателния си вариант – в превод на Молнарова и Минаржик – пиесата излиза едва през 1959 г. [CHRISTOV 1959]. В ръкопис остава и утопично-нравствената драма „Откривател“ (на чеш. *Vynálezce*), тя също никога не е играна на чешка сцена. – О. Минаржик (1888–1961) е известен режисьор от междувоенния период. Той режисира повечето от циклите пиеси на различни славянски автори, инициирани от Сдружението на славянските жени (*Jednota slovanských žen*) и играни на „Сцената на добрите автори“ (*Scéna dobrých autorů*) на Художествената беседа в квартал Смихов (*Umělecká beseda na Smíchově*). Първата пиеса, поставена на нея е именно „Ръченица“ от К. Христов, а подготовката ѝ от самото начало е съпроводена от скандал. Срещу „Ръченица“ остро възразяват представителите на тогавашна Югославия, които познават първата версия на драмата от 1917 г., провокираща шовинистични нагласи към Малката Антанта, т. е. антисръбски и антирумънски настроения. В отговор К. Христов преработва пиесата, прехвърляйки

сова обаче също не вижда бял свят. В периода 1935–1936 г. на страниците на пражките периодични издания „Prager Presse“ и „Národní listy“ са публикувани само някои отделни сцени от нея (15 картина „Новият храм“¹³; 6 картина „Карл IV“¹⁴), а част от българския ръкопис, по-точно цялата 6 картина „Карл IV“¹⁵, е отпечатана и в софийския „Вестник на вестниците“.

Избраната от К. Христов тема безспорно притежава известна монументалност, тъй като и съдбата на самия храм е доста драматична – превзема е многократно както от хуситите, така и от чужди нашественици – за последно през 1757 г., когато в Прага нахлуват пруските войски – тогава той е опожарен няколкократно от горящи снаряди, а внушителният му купол е почти разрушен. Според историците църквата „Възнесение Богородично и Св. Карл Велики“ е дело на неизвестен и до днес представител на италианската школа, близък до строителя на пражката катедрала „Св. Вит“ – **Матей от Арас** (на чеш. Matyáš z Arrasu, на френски Mathieu d'Arras; ок. 1290–1352). Легендата за храма, от която изхожда К. Христов при написването на пиесата си, очевидно е доста по-късна от самия строеж. Съдейки по края на преданието (пламва пожар, постепенно обхванал сградата и разпространил се по дървеното скеле, използвано за издигането на храма), може да се предположи, че легендата всъщност е вдъхновена от запалването на купола по време на споменатата по-горе пруска окупация¹⁶. Самата легенда се базира на преданията за чешкия майстор **Бохуслав Станек**, или **Станко**, ученик

действието в друго време – Балканската война; така национализмът в драмата придобива антитурско звучене, а сърбите се оказват съюзници вместо врагове. Премиерата на „Ръченица“ се състои единствено в Прага (Христов присъства и на репетициите), а в България тя не предизвиква интереса на професионалните театрални среди. Детайлите около чешката постановка са описани подробно от К. Христов в предговора му към второто преработено издание на пиесата от 1933 г. (ХРИСТОВ 1933: VII–XVI).

¹³ CHRISTOV, K. *Die neue Kirche am Karlshof*. Op. cit., s. 4–5 [ориг. ХРИСТОВ. К. *Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие*, с. 175–182].

¹⁴ CHRISTOV, K. Karl IV. Eine Szene aus dem Theaterstück „Meister und Teufel“. Zeichnungen von M. Marešová. Aus dem bulgarischen Manuskript übersetzt von Noémi Molnárová. In: *Prager Presse*, XVI, 1936, č. 177, 28. 6., příl. Die Welt am Sonntag, č. 26, s. 3; CHRISTOV, K. Karel IV. (Scéna z dramatu „Mistr a čert“). Přel. Jiřina Karasová. In: *Národní listy*, LXXVI, 1936, č. 203, 26. 7., příl., s. 10 [ориг. ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие*, с. 65–72].

¹⁵ ХРИСТОВ, К. Карл IV (Сцена из новата пиеса „Майстор и дявол“). – *Вестник на вестниците*, XXI, 1936, бр. 83, 3. 10., прил. Чехословашко, s. p. [ориг. ХРИСТОВ. К. *Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие*, с. 65–72].

¹⁶ Спр.: NAVRÁTIL, K. *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholníků Lateranských sv. Augustina, nyní městské nemocnice, na Hoře Karlově v Novém Městě pražském*. V Praze: Hynek Militký a Novák, 1877, s. 17, 123–124.

на френски и италиански майстори, и за уникалния начин, по който той издига невиждан дотогава свод без нито една носеща колона, подпрян само на стени „от половин тухла“. Тъкмо този Бохуслав става главен герой в драмата на българския творец.

Легендата съществува в няколко версии, които без съмнение е познавал и самият К. Христов. Спомената е например в сериозното изследване на историка **Вацлав Владивой Томек** (1818–1905) „*Dějepis města Prahy*“ („История на град Прага“ в 12 тома, 1855–1901), публикувана е и в различни издания на пражките легенди и сказания от XIX в., като така е съхранена и до днес.

Вероятно най-разпространената от всички е версията на **Алоис Ирасек**, поместена в книгата му „*Staré pověsti české*“ („Старинни чешки предания“). Акцентът в нея е поставен върху приказния (фаустовския) мотив за душата, продадена на дявола. Майсторът продава душата си на дявола, тъй като се страхува, че подпорите няма да издържат тежестта на свода. Когато по време на пожара скелето се срутва, той решава, че дяволът го е измамил, т. е. че храмът ще се сгромоляса. Следват няколко версии за смъртта му – в отчаянието си майсторът се дави в река Влтава, обесва се или избягва в чужбина. Последната от тях има и продължение – след години той се завръща в града като непознат старец и умира до стените на непокътнатия храм, до гроба на Анежка, своята годеница, за която е щял да се ожени, ако успее да построи невиждана дотогава църква.

Очевидно първоначалният импулс за написването на „Майстор и дявол“ е дошъл от версията на преданието у К. Ирасек. Предизвикателство за автора се оказва преди всичко въпросът как в структурата на драматичния текст да бъде вплетен мотивът за съюзяването на Бохуслав с дявола. Нямаме предвид слуховете, разпространявани от враговете на Бохуслав, а вика на тълпата „Дяволът крепи купола!“¹⁷, чрез който пиесата достига кулминацията си – това е и най-драматичната картина – Бохуслав сам запалва скелето, но куполът на архитектурната перла въпреки това продължава да се извисява над църквата. С други думи, търсенията на автора са свързани с това как в пиесата дяволът да бъде показан като реален образ.

Още в начало на работата си по пиесата К. Христов пише в дневника си:

Светкавично, ощенесъбуден, най-мъчният пункт на постройката – онзи, който в продължение на месеци не можех да преодолее – бе разрешен: мотивът на дявола в легендата. Народът разгласява, че майстор Бохумил¹⁸ е подписал с кръвта си договор с дявола, който ще спа-

¹⁷ ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол*, с. 181.

¹⁸ Ще обърнем внимание и на факта, че в дневника на К. Христов главният герой първоначално фигурира с името Бохумил. По-късно обаче авторът го променя, спирайки се на името Бохуслав, което в отпечатаната версия е с

си великанския за него време купол (23 м. в диаметър) на храма на Карловйе, да не падне, като се дигнат скелите. Това добре, но как да оправдая аз като днешен художник вмешателството на дявола в тая работа? Бях решил да се откажа от този елемент на легендата.¹⁹

След това авторът описва една нова завръзка. Тя е допълнена от елемент на несподелена тайна, която той оставя за финал. Карл IV оказва гостоприемство на младата френска принцеса Мариана, преструвайки се, че тя е негова братовчедка, безрезервно вярваща в уменията на Бохуслав. Мариана започва да изпитва необяснимо емоционално привличане към майстора, без да знае истинските причини за това. Единственият, който е наясно, е Карл IV – той знае, че тя и Бохуслав всъщност са извънбрачни деца на чешкия крал Ян Люксембургски (в дневника си К. Христов опитва и вариант те да са негови признати наследници, но това му се вижда неправдоподобно предвид възрастта им). Затова в крайна сметка в пиесата те се явяват – заедно с Карл IV – като три от децата на Ян Люксембургски, родени от различни майки. К. Христов решава именно Мариана да изиграе ролята на изкусителката, т. е. на дявола. Още повече, че образът ѝ не е част от реквизита на остарялата романтична чешка драматургия. Принцесата не познава местните нрави и обичаи, една нощ тя решава да се преоблече като дявол и да се появи пред Бохуслав, за да му разкрие необяснимите си чувства, приемайки, че те са истинската любов. Така Мариана става причина за разигралата се в пиесата трагедия – хората, виждайки, че в стаята на Бохуслав влиза дяволът, се убеждават в това, че слуховете са верни. Ужасените работници отказват да влязат отново в църквата, както и да отстранят скелето. А когато Бохуслав запалва храма, любимата му Анежка се хвърля в огъня от отчаяние, тъй като е убедена, че той никога няма да може да победи мълвата за връзката си с Ада. (В повечето варианти епилогът не е толкова драматичен; в него Анежка най-често отива в Анежкия манастир, намиращ се в Стария град на Прага.²⁰)

След кулминацията идва ред и на финалната картина в пиесата, озаглавена „Ангел Хранител“, която на този фон изглежда само като един блед епилог. Карл IV разкрива на Бохуслав и Мариана истината за родствената им връзка и болният, психически разстроен, Бохуслав намира утеха при сестра си, която е срещнал току-що. Мариана става негова спасителка, помагайки му да се примири със съдбата си и да започне нов живот, а той доброволно приема изгнаничеството си и заминава за имението си в Италия.

вариант Богослав.

¹⁹ ХРИСТОВ, К. *Съчинения в пет тома. Т. V. Ч. 1.* с. 700.

²⁰ Манастирът е основан през 1231 г. от Анежка Пршемисловна, сподвижницата на Св. Клара от Асизи, най-малката дъщеря на чешкия крал Пршеми-съл Отакар I, наричана още Анежка Чешка, която през 1989 г. е канонизирана като католическа светица.

Драматичната интерпретация на К. Христов няма много общо нито с историята, нито с преданията. Тя е по-скоро декор, на чийто фон се редуват драматични и приключенски събития. Но въпреки това тя е своеобразен отзвук от драматургията на късния Романтизъм и не може да ѝ се отрече известна доза напрежение, както и освежаващ (псевдо)средновековен колорит (срв. например с клоунадата – шествието на шутовете и акробатите – познат атрибут от операта „Продадена невеста“ на Бедржих Сметана).

Темата има и други продължения. Например заслужава внимание една от най-старите публикации, разказваща за строежа на храма на пражкия Карлов. Става дума за историческата повест на художника и писателя **Едуард** или **Едвард Херолд** (1820–1895) „*Stavitel Karlova. Povídka z časů Karla IV*“ („Строителят на Карлов. Повест от времената на Карл IV“²¹), включена и в избраните му съчинения от 1881 г., озаглавени „*Dějepisné novely*“ („Исторически повести“). Със сигурност може да се твърди, че К. Христов е имал възможност да се запознае или с по-старата²², или с книжната версия²³ на тази повест. Значителни сходства между текста на Е. Херолд и драмата на К. Христов откриваме например при голяма част от имената на второстепенните герои – с целите си имена и доста колоритно са представени авторите на интриги срещу Бохуслав (те отсъстват в другите източници). Повестта (състояща се от 15 глави) и драмата (състояща се от 16 картини) си приличат и по цялостната си композиция – ще посочим само няколко произволно избрани примера: пета глава на повестта се нарича „*U veselé orpice*“ (При веселата маймуна)²⁴, която при Христов съответства на картина IV – „При Веселата маймуна“²⁵, седма глава „*Mistr Dětrich*“ (Майстор Дитрих)²⁶ при Христов е картина V – „Дитрих Пражки“²⁷, девета глава „*Milenci*“ (Любовници)²⁸ при Христов е картина VII – „Любящите се“²⁹, десета глава „*Úklady*“ (Интриги)³⁰ при Христов е картина VIII – „Коварства“³¹, единадесета глава „*Confraternitas Asinorum*“³²

²¹ HEROLD, E. *Stavitel Karlova. Povídka z časů Karla IV*. In: *Lumír*, III, 1853, č. 44–52, s. 1033–1043, 1067–1075, 1081–1091, 1106–1113, 1129–1137, 1158–1167, 1177–1187, 1212–1218, 1235–1245 (по-нататък HEROLD, E. *Stavitel Karlova*).

²² Пак там.

²³ HEROLD, E. *Eduarda Herolda Dějepisné novely I. Stavitel Karlova*. V Praze: Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých, 1881.

²⁴ HEROLD, E. *Stavitel Karlova*, s. 1072–1075, 1081–1082.

²⁵ ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол*, с. 39–50.

²⁶ HEROLD, E., *Stavitel Karlova* s. 1083–1088.

²⁷ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 53–62.

²⁸ HEROLD, E. *Stavitel Karlova* s. 1106–1113.

²⁹ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 75–86.

³⁰ HEROLD, E. *Stavitel Karlova* s. 1129–1135.

³¹ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 89–97.

³² HEROLD, E. *Stavitel Karlova* s. 1135–1137, 1158–1167, 1177–1178.

при Христов е картина X – „Confraternitas Asinorum“³³, дванадесета глава „Černá smrt“ (Черната смърт)³⁴ при Христов е картина XI – „Чума“³⁵, четиринадесета глава „Stavba“ (Градежът)³⁶ при Христов е картина XII – „Градежът“³⁷. Разбира се, необходимо е и по-детайлно сравнение между първообраза на Е. Херолд и текста на К. Христов, което да направи по-задълбочен коментара за механизмите на жанровата трансформация от белетристика към драма, но с оглед на ограниченото място, оставяме тази задача за друго изследване. Ще констатираме обаче, че Е. Херолд изхожда от по-стари източници – мотиви от повестта му откриваме още в ръкописите от началото на 30-те години на XIX век, съхранявани в енорията на Карлов. За прозата на Е. Херолд споменава и свещеникът **Карел Навратил** (1830–1887) в историческото си изследване „Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté...“ („Летопис на църквата „Възнесение Богородично“...“), преразказващо основните моменти от строежа на храма.³⁸

Има основания да се предполага, че освен от К. Ирасек и Е. Херолд, К. Христов е почерпил вдъхновение и от **Юлиус Кошнарж** (1862–1934).³⁹ Във варианта на легендата, преразказана от Кошнарж и озаглавена „O staviteli kostela na Karlově“ („За строителя на църквата на Карлов“; цитирано по 3 изд. KOŠNÁŘ 1992: 88–95), се появява един мотив, заинтригувал немалко български автори от поколението на К. Христов – става дума за мотива за вътрешната борба, породена от стремежа за творческо майсторство, художествено съвършенство и уникалност. На Бохуслав му е обещано да получи ръката на Анежка (дъщерята на пражкия кмет Вацлав Рокицана), ако се прослави с „някой голям майсторлък в градежа“⁴⁰, премахвайки така от пътя си своя нечестен съперник Ярош, опитващ се чрез интриги да омаловажи стро-

³³ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 111–118.

³⁴ HEROLD, E. *Stavitel Karlova* s. 1178–1187, 1212–1215.

³⁵ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 121–133.

³⁶ HEROLD, E. *Stavitel Karlova* s. 1235–1237.

³⁷ ХРИСТОВ, К. Цит. съч., с. 137–148.

³⁸ Срв.: NAVRÁTIL, K. *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého*, Цит. съч., с. 7–10. В резюмето на доклада си Дана Хронкова (HRONKOVÁ, D. Hra Kirila Christova Majstor i djavol. In: *Česko-bulharské kolokvium 2005. Resumé příspěvků*, 23.–24. května 2005. Praha: Aequitas, s. 19–20) посочва като основен източник за драмата на К. Христов изследването на В. Навратил. В процеса на изследването ни се оказа обаче, че текстът на Навратил, както и самата пиеса, се базират на цитираната по-горе повест от Е. Херолд (HEROLD, E. *Stavitel Karlova*, Цит. съч.).

³⁹ Дана Хронкова вижда въпросната книга в личната библиотека на К. Христов по време на гостуването си у Ноemi Молнарова в Прага през 1960 г.

⁴⁰ KOŠNÁŘ, J. *Staropražské pověsti a legendy*. K vydání připravili a ediční poznámku napsali Jaroslav Kabíček (textová část) a Jan Royt (obrazová část). Klub čtenářů. Rodinný klub, sv. 640. 3. vyd. [1. vyd. 1933]. Praha: Odeon, 1992, s. 90.

ежа и по този начин да осуети сватбата му с Анежка. Било е невъзможно посоченият мотив да убегне на въображението на К. Христов, той го избира за фабула, около която разполага по-голямата част от действието, представяйки характерни за епохата типажии от пражкия подземен свят, подкупени от Ярош – разбойници, крадци, комарджии, главорези и убийци. Фигурата на майстора, поставена в центъра на събитията, се откроява с честността, гордото самочувствие и въодушевлението си от факта, че именно той ще успее да построи храма, премервайки сили с най-прочутите за времето си европейски строители и архитекти – Матей от Арас и Петър Парлерж от Гмюнден. Бохуслав иска да защити името си на достоен представител на чешкото архитектурно изкуство.

Очевидно е, че авторът проектира самият себе си в образа на Бохуслав, както и че се превъплъщава творчески в образа на своя герой, вероятно правейки аналогия с усещането си за недооцененост в собствената си родина, резониращо в него и мотивиращо го в търсенето на универсалното „майсторство“. Впрочем подобен акцент има и в други творби на К. Христов – във втората му пражка пиеса „Откривател“, в поемата му „Богоборци“ и в историческата му драма „Боян Магестникът“. Чрез този мотив, битуващ в българския литературоведски дискурс като „стария антагонизъм между даровитата личност, повикана „да твори нови форми на живота“, и „консервативната и инертна маса“ – вечното страдание на неразбирания, непризнатия и отречения смел реформатор на морала, културата или изкуството“⁴¹, пиесата на К. Христов „Майстор и дявол“ се свързва по естествен начин със сценичната традиция на родната словесност. По-късната адаптация на драмата за българска сцена⁴² допринася също така и за затвърждаването на мястото на К. Христов в българската драматургия. Вече споменатият изследовател на личността и творчеството на поета, **Михаил Арнаудов**, пише следното относно отказа на К. Христов от темата за историческата обективност и истинността при адаптацията на пиесата за българска публика:

Колко малко историческо има в нея [т. е. в пиесата „Майстор и дявол“, бел. авт.] и как в същност всичко външнодекоративно на епохата прикрива една напълно съвременна основна тема, показва фактът, че първоначално лицата и обстановката са указвали на Чехия от времето на Карл IV (XIV в.), а после те биват прехвърлени към една по-раншна, и

⁴¹ АРНАУДОВ, М. *Кирил Христов. Живот и творчество*. София: Издателство на БАН, 1967, с. 391.

⁴² Адаптираната за българска сцена версия е пренесена във времето на цар Симеон, като е добавено и подзаглавието „Сцени из живота на българите в началото на X столетие“ (срв.: ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол. Сцени из живота на българите в началото на X столетие*. София: Завети, 1939).

то българска епоха, тази на цар Симеон. Защо авторът е намерил за нужно да прибегне до подобна промяна, можем само да предполагаме. Навярно като не успява да спечели чешките театрални кръгове за представяне на драмата в пражкия Народен театър [...], Христов, който между това се завръща в София, предпочита да пренесе действието на социално-психологическата си пиеса на българска почва, пак в миналото, и това се оказва за него толкова по-лесно, че по същество не се е налагало да се мени нищо и че само някои имена и обстоятелства е трябвало да се приспособят към българската обстановка и традиция. Общият колорит на миналото, било X, било XIV в., е оставал все същият – твърде условен, а не исторически верен – и центърът на тежестта не се е измествал ни най-малко от чисто вътрешния живот.⁴³

Ще допълним казаното от М. Арнаудов, посочвайки, че още в първата („пражка“) версия на сценичния текст К. Христов създава повествователна, гъсто населена с персонажи, на места изпъстрена дори с подчертано филмови ефекти, драма с редица отклонения от основното действие, в която основната цел не е толкова разгръщането на характерите и на мотивите за действията им, колкото колоритността и театралната атрактивност на самото представление. Действието се развива не само на Храдчани и в Новия град, но и по улиците около площада на Стария град. Кирил Христов отвежда героите си в избите на старите къщи, в крчмите, сред веселата компания на студентите от дружеството „Confraternitas Asinorum“ (във втората версия авторът го нарича „Магарешкото братство“), чийто цвилещ хор дирижира Asinus rex (Царят на магаретата), и така пренася зрителя в атмосферата на панаирното веселие с неговите акробати, комедианти, гълтачи на ножове, шегобийци и всякакви разбойници. Целият този разнолик,менящ се и пъстър свят се отразява като в калейдоскоп – и създава образ, в който едновременно пулсират динамиката и ритъмът на средновековна и на съвременна Прага. Поради монументалната зрелищност и скъпите ефекти (сценография, оригинални костюми, съответстващи на времето, декори, масови сцени и т. н.) сценичната реализация би изисквала огромни финансови средства и разходи.⁴⁴

⁴³ АРНАУДОВ, М. Цит. съч., с. 391.

⁴⁴ Репертоарната комисия на пражкия Народен театър отхвърля пиесата „Майстор и дявол“ (за решението на комисията Христов научава от писмото на Отокар Фишер от 31.7.1936 г.) с аргумента, че пиесата е по-скоро една „литературна драма“, отколкото същинска пиеса (срв.: ГЮРОВА – ВЪЛЧЕВ 1969: 100–101). От дневника на К. Христов личи, че той преживява тежко официалното решение на комисията. Според него истинската причина за отхвърлянето е чисто политическа – за чехословашките съюзници от Малката Антанта (Югославия и Румъния) би било абсолютно недопустимо на сцената да се появи пиеса от автор, представител на народ от противниковия военен съюз. Освен това Христов си внушава, че в основата на тези интриги са Бъл-

Всъщност „Майстор и дявол“ отстоява концепцията за „историчност“ на драмата на К. Христов, заради която той влиза в спор и с **Иван Вазов**.⁴⁵ И двете версии на пиесата „Майстор и дявол“ открояват съвременността чрез историческото, поканвайки на сцената „вечните“, непреходните теми. Затова е съвсем естествено, че К. Христов не смята за недостатък непридържането към историческите реалии и детайли – например в текста си той не взема предвид продължителността на строежа на храма на Карлов, това дали през Средновековието е съществувал техническият термин „зидам от половин тухла“, както и точния брой на извънбрачните деца на бащата на Карл IV – Ян Люксембургски, веселият крал с широко сърце. Във връзка с това в „Предговора“ му четем: „Може би не е излишно да напомня, че историческото в една драма е обикновен въпрос на облекло и на езиков колорит. Всяка историческа драма е всъщност драма модерна за времето, в което е била създадена“.⁴⁶

К. Христов си поставя за цел чрез пиесата си „Майстор и дявол“ да създаде нов тип драма, свързваща драматичния и филмовия език.⁴⁷ Въпреки донякъде консервативните си възгледи по отношение на изказа, К. Христов не е откъснат от немската или чешката (пражката) култура, поради което вижда как благодарение на авангарда, вдъхновен от филма, постепенно започват да се променят и театралните форми и похвати – новият театър вече не се нуждае от триединството на време, място и действие и търси нови изразни средства. Българския поет не успява да се надскочи изцяло – и макар да е доста далеч от тогавашния авангард, той все пак поне отчасти предава импулса от филмите в пиесата си „Майстор и дявол“. Повестта на Е. Херолд, от която К. Христов изхожда, показва и стремежа на автора, придържащ се към канона, да драматизира един второразряден прозаичен текст, изваждайки го по този начин от забравата, но без да го цитира или споменава пряко. Въпросът за това доколко става дума за непосредствено вдъхновение или за по-свободна творческа провокация е обект на друго, специално ориентирано към този проблем изследване (в случаи като този по-ранното литературознание би констатирало – неадекватно и прибързано – че става дума за плагиатство, но днес би било по-подходящо да се говори за *sui generis* пастиш). На място е обаче въпросът дали К. Христов всъщност не е

гария и българското посолство в Прага. Авторът изпада в дълбока депресия, обмисля самоубийство и обвинява чехите в ксенофобия (срв.: ХРИСТОВ 1967: 709–718).

⁴⁵ Вазов критикува К. Христов заради т.нар. „царска драма“, т.е. заради по-ранната постановка на пиесата му „Боян Магесникът“ в Софийския Народен театър.

⁴⁶ ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол*, с. IX–X.

⁴⁷ Вж. по-подробно пак там, с. V–XI.

предшественик на постмодернизма, т. е. до каква степен можем да възприемем адаптацията му като специфичен литературен експеримент. Така или иначе, ясно е, че няма как да се съгласим с коментара към текста на К. Христов „Пражки патила“, поместен в избраните му съчинения, относно отказа пиесата му да бъде поставена на пражка сцена: „Авторът използва една съвсем кратка средновековна легенда, която обогатява с поетичните си асоциации и с размислите си върху изкуството и любовта“⁴⁸.

Кирил Христов отхвърля традиционната драматургична композиция и разчленяването на действия (три или пет), той превръща разнообразието на мотивите в градиво, от което изгражда 16 относително самостоятелни сцени или картини, оживявайки действието чрез редуването им, подобно на филмов монтаж. Пиесата „Майстор и дявол“ на Кирил Христов представлява усилие, опит за преодоляване на установената форма, факт, достоен за вниманието на историците на българската драматургия, недооценен по достойнство и досега, който заслужава да бъде отразен – поне в най-общи черти – и с оглед на българо-чешките литературни взаимоотношения и контакти.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АРНАУДОВ, М. *Кирил Христов. Живот и творчество*. София: Издателство на БАН, 1967.

БЕХИНЬОВА, В. „Каменният блян на Прага“ от Кирил Христов. – В: *Проблеми на новата българска литература*. София: Издателство на БАН, 1978, с. 205–215.

ГЮРОВА, С., Г. ВЪЛЧЕВ. Писма на чешки литератори до Кирил Христов. – *Литературна мисъл*, XIII, 1969, № 6, с. 96–114.

УРБАН, З. Художествени произведения от Кирил Христов, публикувани в чешкия печат през годините 1897–1944. – *Литературна история*, 1979, № 4, с. 79–89.

ХРИСТОВ, К. *Ръченица. Пиеса в три действия*. Второ издание. София: Т. Ф. Чипев, 1933.

ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол. Сцени из пражкия живот в XIV столетие*. Машинопис. Прага, 1936 [Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Christov Kiri].

ХРИСТОВ, К. Карл IV (Сцена из новата пиеса „Майстор и дявол“). – *Вестник на вестниците*, XXI, 1936, бр. 83, 3. 10., прил. Чехословашко, s. p.

ХРИСТОВ, К. *Откривател*. Драма в три действия. Предговор. – *Българска мисъл*, XIII, 1938, кн. 4, с. 209–217.

ХРИСТОВ, К. *Майстор и дявол. Сцени из живота на българите в началото на X столетие*. София: Завети, 1939.

⁴⁸ ХРИСТОВ, К. *Съчинения в пет тома*. Т. V. Ч. 1. *Време и съвременници...*, с. 893.

ХРИСТОВ, К. *Съчинения в пет тома*. Т. V. Ч. 1. *Време и съвременници. Откъси от дневник в единадесет тома*. Ред. Св. Гюрова и Т. Тихов. София: Български писател, 1967.

ХРОНКОВА, Д. По някои въпроси на българската литература в Чехия между двете световни войни. В: *Чехословакия и България през вековете*. София: Издателство на БАН, 1963, с. 415–455.

ЧЕРНИ, М. Кирил Христов – певец неудовлетворен, но неизпадащ в отчаяние... Към въпроса за ранната рецепция на творчеството му в Чехия (до 1918 г.). – *Съло, е-списание в областта на хуманитаристиката за българистични изследвания в периода X–XXI век*, V, 2017, № 10: <http://www.abcdar.com/magazine/X/%C4%8Cern%C3%BD_1314-9067_X.pdf> [пгел. 03.03.2022].

REFERENCES

ARNAUDOV, M. *Kiril Hristov. Zhivot i tvorchestvo*. [Kiril Hristov. Life and Work.] Sofia: Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences, 1967.

BECHYŇOVÁ, V. „Kamenniyat blyan na Praga” ot Kiril Hristov [“The Stone Dream of Prague” by Kiril Hristov.] In: *Problemi na novata balgarska literatura* [Problems of New Bulgarian Literature.] Sofia: Publishing House of the Bulgarian Academy of Sciences, 1978, pp. 205–215.

CHRISTOV, K. Die neue Kirche am Karlshof. Eine Szene aus dem Stück „Meister und Teufel“. Zeichnungen von M. Marešová. Aus dem bulgarischen Manuskript übersetzt von Noémi Molnárová. In: *Prager Presse*, XV, 1935, č. 229, 25. 8., příl. Die Welt am Sonntag, č. 34, s. 4–5.

CHRISTOV, K. Karel IV (Scéna z dramatu „Mistr a čert“). Přel. Jiřina Karasová. In: *Národní listy*, LXXVI, 1936, č. 203, 26. 7., příl., s. 10.

CHRISTOV, K. Karl IV. Eine Szene aus dem Theaterstück „Meister und Teufel“. Zeichnungen von M. Marešová. Aus dem bulgarischen Manuskript übersetzt von Noémi Molnárová. In: *Prager Presse*, XVI, 1936, č. 177, 28. 6., příl. Die Welt am Sonntag, č. 26, s. 3.

CHRISTOV, K. *Račenica. Hra o třech dějstvích*. Přel. Noémi Molnárová a Otto Minářík. V Praze: Dilia, 1959.

CHRISTOV, K. *Symphonie Prahy*. Bulharská knihovna, sv. II. Přel. Vladislav Šak. V Praze: Nákladem vlastním, 1932.

CHRISTOV, K. *Výbor z básní a prosy*. Přeložily Jiřina Karasová, Noémi Molnárová. Knihovna Československo-bulharské vzájemnosti, sv. 2. V Praze: Československo-bulharská vzájemnost, 1935.

ČERNÝ, M. České kontury první generace bulharské moderny. In: *Slavia*, LXXXVII, 2018, č. 1–3, s. 45–108.

ČERNÝ, M. Kiril Hristov – pevets neudovletvoren, no neizpadasht v otchayanie. Kam vaprosa za rannata receptsia na tvorchestvoto mu v Chedia (do 1918 g.). [Kiril Hristov – A Bard Unsatisfied, Yet Never Desperate... On the Early Reception of his Literary Work in Bohemia (up to 1918).] In: *Dzelo, e-spisanie v oblastta na humanitaristikata za balgaristichni izsledvania v perioda X–XXI vek*, V, 2017, № 10 [on-line]: Retrieved <http://www.abcdar.com/magazine/X/%C4%8Cern%C3%BD_1314-9067_X.pdf> [seen 03.03.2022].

GYUROVA, S., G. VALCHEV, Pisma na cheshki literatori do Kiril Hristov. [Letters from Czech Writers to Kiril Hristov.] In: *Literaturna misal*, XIII, 1969, № 6, pp. 96–114.

HAVLÍČKOVÁ, V. *Kiril Christov. Kdo je...* Praha: Orbis, 1948 (a), č. 108.

HAVLÍČKOVÁ, V. *Vztah bulharské poesie k Čechám*. Strojopis doktorské disertace. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1948 (b).

HEROLD, E. *Eduarda Herolda Dějepisné novely I. Stavitel Karlova*. V Praze: Nákladem spolku pro vydávání laciných knih českých, 1881.

HEROLD, E. Stavitel Karlova. Povídka z časů Karla IV. In: *Lumír*, III, 1853, č. 44–52.

HRISTOV, K. Karl IV (Stsena iz novata piesa „Maystor i dyabol“). [Charles IV (Scene from the new play “Master and Devil”).] In: *Vestnik na vestnitsite*, XXI, 1936, № 83, 3. 10.

HRISTOV, K. Maystor i dyabol. Stseni iz prazhkiya zhivot v XIV stoletie. In: Master and Devil. Scenes from Prague Life in the 14th Century. Typescript. Praga, 1936 [Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, fond Christov Kiril].

HRISTOV, K. *Maystor i dyabol. Stseni iz zhivota na balgarite v nachaloto na X stoletie*. [Master and Devil. Scenes from the Life of Bulgarians in the Early 10th Century.] Sofia: Zaveti [publ.] 1939.

HRISTOV, K. Otkrivatel. Drama v tri deystvia. Predgovor. [Discoverer. Drama in Three Acts. Preface.] In: *Balgarska misal*, XIII, 1938, № 4, pp. 209–217.

HRISTOV, K. *Rachenitsa. Piesa v tri deystvia*. [Rachenitsa. A Play in Three Acts.] Vtoro izdanie. Sofia: T. F. Chipev [publ.] 1933.

HRISTOV, K., S. GYUROVA, T. TIHOV (EDS.) *Sachinenia v pet toma. T. V. Ch. 1. Vreme i savremennici. Otkasi ot dnevnik v edinadeset toma*. [Works in Five Volumes. Vol. V. Part 1. Time and contemporaries. Excerpts from a Diary in Eleven Volumes.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.] 1967.

HRONKOVÁ, D. Hra Kirila Christova Majstor i djavol. In: *Česko-bulharské kolokvium 2005*. Resumé příspěvků, 23.–24. května 2005. Praha: Aequitas, s. 19–20.

HRONKOVÁ, D. O bulharské literatuře, zvláště poezii a dramatu, v Čechách mezi dvěma válkami. In: *Československo-bulharské vztahy v zrcadle staletí*. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1963, s. 334–365.

HRONKOVÁ, D. Po nyakoi vaprosi na balgarskata literatura v Chedia mezhdu dve te svetovni voyni. [On Some Issues of Bulgarian Literature in Bohemia between the Two World Wars.] In: *Chehoslovakia i Balgaria prez vekovete* [Czechoslovakia and Bulgaria over the Centuries.] Sofia: Izdatelstvo na BAN, 1963, pp. 415–455.

KOŠNÁŘ, J. *Staropražské pověsti a legendy*. K vydání připravili a ediční poznámku napsali Jaroslav Kabíček (textová část) a Jan Royt (obrazová část). Klub čtenářů. Rodinný klub, sv. 640. 3. vyd. [1. vyd. 1933]. Praha: Odeon, 1992.

LÍBAL, D. *Pražské gotické kostely*. Praha: Kovanda, 1946.

NAVRÁTIL, K. *Paměti kostela Panny Marie na nebe vzaté a sv. Karla Velikého a bývalého královského kláštera řeholních kanovníků Lateranských sv. Augustina, nyní městské chorobnice, na Hoře Karlově v Novém Městě pražském*. V Praze: Hynek Militký a Novák, 1877.

URBAN, Z. České archivní příspěvky ke studiu života a díla Kirila Christova. In: *Slavia*, XLVIII, 1979, č. 4, s. 369–374.

URBAN, Z. Hudožestvení proizvedenia ot Kiril Hristov publikovani v chesh-kia pechat prez godinite 1897–1944. [Works of Art by Kiril Hristov Published in the Czech Press in the Years 1897–1944.] In: *Literaturná istoria*, 1979, № 4, pp. 79–89.

URBAN, Z. *Kiril Christov v Čechách*. Praha: Státní knihovna ČSR – Slovanská knihovna, 1978.

WOLLMAN, F. *Bulharské drama*. Spisy Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě, sv. 9. Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1928.

PRAGUE VERSION OF THE DRAMA “MAYSTOR I DYAVOL”.

SOME REMARKS ON KIRIL HRISTOV’S (1929–1938) CZECH PERIOD

Abstract. This contribution closely focuses on the features of the first, as of yet not published, Prague version of the Kiril Hristov’s drama “Maystor i dyavol” [The Master and the Devil] written in 1935–1936. The manuscript is stored in the Museum of Czech Literature Literary Archive in Prague (unprocessed collection “Christov Kiril”). Attention is paid, first, to the original legend about the builder of the Church of the Assumption of the Our Lady and St. Charles the Great in Karlov (Prague) which Christov knew from various sources, and second, to the genealogical aspects of the drama (the author himself called it “a Prague dramatic legend”). It then deals with the circumstances of the genesis of the drama and possible genetic relations to other literary texts of diverse provenience. It has been supposed that, apart from newer literary treatments of the drama, the plot of the drama was built on Karel Navrátil’s (1830–1887) treatise about the aforementioned church in Karlov, written in the 1870s. Recently it was discovered that Navrátil’s treatise was only a impulse for the theater play, but especially Kiril Hristov’s own drama built its architectonic and plot line construction and composition on an older Eduard (Edvard) Herold’s (1820–1895) historical novella “The Builder of Karlov. A Short Story From the Times of Charles IV”, published in 1853.

Keywords: Kiril Hristov, Bulgarian drama, Prague, legend, devil, Charles IV, Bulgarian-Czech literary relations, Karel Navrátil, Eduard (Edvard) Herold

Marcel Černý (Slovanský ústav AV ČR, Praha), PhDr., PhD
ORCID iD: 0000-0003-0916
E-mail: cerny@slu.cas.cz

† **Dana Hronková (Černošice)**, PhDr.

Йоана Спасова-Дикова, проф. д-р

Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките

АКТЬОРЪТ И НАЦИОНАЛНАТА ДРАМАТУРГИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Резюме. Текстът е част от по-голямо изследване, което се отнася към изучаването на проблеми на актьорското изпълнение в националната драматургия през XX в. в България. Основният фокус е върху първите изпълнения на български пиеси на сцената на Националния театър между двете световни войни. Специален акцент е поставен върху вече утвърдени като класически драми на Ст. Л. Костов, Й. Йовков, Р. Стоянов, Г. Райчев и други. Въпреки че българската драма от този период е в някакъв смисъл битова и дребнобуржоазна, актьорите изграждат някои от най-добрите си роли в национални пиеси. Според запазените свидетелства първите сценични интерпретации на „Големанов“, „Албена“, „Боряна“, „Майстори“, „Еленово царство“ оставят дълбоки следи в съзнанието на зрителите със симбиозата между актьор и роля като резултат на усилията и от двете страни – на актьори и публика – по време на целия театрален процес. Националната драма, написана „на гърбовете на актьорите“, дава много възможности на съвременниците за съпреживяване и незабравими моменти.

Ключови думи: актьор, театрална игра, национална драма, „Големанов“ – Ст. Л. Костов, „Албена“, „Боряна“ – Й. Йовков, „Майстори“ – Р. Стоянов, „Еленово царство“ – Г. Райчев

Представеният текст, който е част от по-голямо изследване на играта на актьора в националната драматургия през XX век, поставя акцент върху първоначалните сценични интерпретации между двете световни войни на вече станалите класически български пиеси на Ст. Л. Костов, Й. Йовков, Р. Стоянов, Г. Райчев и др., писани до голяма степен съобразно творческите сили на актьорите – звезди от Народния театър.

Значението на националната драма за развитието на националното сценично изкуство е голяма. Неслучайно големият актьор Кръстьо Сарафов, който е първият Големанов на Ст. Л. Костов, Куцар от „Албена“ на Йовков, Хаджи Мано от „Кара Танас“ на Савов, поставил „Тъмни души“ на Немиров, в интервю в края на 20-те години на XX век възкликва: „Сега желая да видя българската родна драма закрепнала напълно. Това ми е

радостта. Тя е по-позната, по-обичана и от артиста, и от публиката.“¹

Може да се каже, че от средата на 20-те в духа на възжеленията на българската интелигенция от предишните десетилетия постепенно започва да се осъществява призивът на Константин Мутафов, че национален театър съществува само при наличието на национална драма.²

Един от важните проблеми, който заслужава по-особено внимание, е свързан със срещата на актьорите с новата българска драматургия, доколкото в края на 20-те и началото на 30-те тя бележи значителни постижения в творчеството на следващите четирима от етикетираните като най-видни български драматурзи в театралната ни история след Ив. Вазов, А. Страшимиров, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров. Става дума за Ст. Л. Костов, Й. Йовков, Р. Стоянов, Г. Райчев. Това са автори, чиито пиеси в рамките на по-малко от 7 години за първи път намират сценична реализация в Народния театър.

Между двете световни войни на сцената на Народния театър се появяват последователно едни от най-оценяваните впоследствие произведения в българската драматургия. Те се превръщат в „третата вълна“ българска класика. Като „първа вълна“ може да се приемат произведенията от втората половина на XIX век на Т. Икономов, Д. Войников, В. Друмев, ранния Ив. Вазов и др., след което следва „втората вълна“ от началото на XX век с пиесите на късния Ив. Вазов, А. Страшимиров, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров и др. Към третата вълна могат да бъдат причислени „Майстори“ (1927) на Р. Стоянов, „Големанов“ (1928) на Ст. Л. Костов, „Албена“ (1929), „Боряна“ (1932) на Й. Йовков, „Еленово царство“ (1934) на Г. Райчев (**фиг. 1**) (**фиг. 2**).

Общо българската драматургична продукция между двете световни войни надвишава 400 произведения. Списъкът от нови български пиеси, реализирани на първата ни сцена, е около 40, като към тях би трябвало да се добавят и над 40 творби, които са специално писани за Театъра на младите към Народния театър, поставени в периода 1924–1944 г. Те най-често представляват драматизации по български и световни приказки и легенди, но има и авторски пиеси, между които „Жар птица“, „Златка, златното момиче“, „Педя човек – лакът брада“ от Светослав Камбуров-Фурен, „Вълшебната пещера“, „Юнак Гого“, „Малкият цар“ от Георги Караиванов, „Иван Готован“, „Глупчо“, „Чирачето и дяволът“ от Георги Дръндаров, „Завистливият побратим“ от Константин Мутафов, „Сестри“ от Константин Сагаев, „Бабини Видини кули“ от Димитър Панчев, „Късмет“ от Никола Никитов, „Малкият хайдутин“ от

¹ БРЪЗИЦОВ, Х. Един час при Кръстьо Сарафов. – *Литературен глас*, 1928, № 7, с. 3.

² МУТАФОВ, К. Действителност и проблем на Народния театър. – *Българска мисъл*, 1925, № 1, с. 94–105.

Емил Коралов, „Ламбо Ламбушката“ от Иван Бакалов, „Царкиня Бисер“ от Невена Милошева и др., поставяни предимно от Борис Борозанов, Йордан Свещаров, Хрисан Цанков, Николай О. Масалитинов (**фиг. 3**).

Повечето от постановките по съвременни български произведения (без да се броят спектаклите в Театъра на младите към Народния театър) са дело на Масалитинов. Те са над 20 от общо около 40-те спектакъла по нови български пиеси, поставени през периода, от които десетина са на Хрисан Цанков. Останалите са режисирани от Стоян Бъчваров, Кръстьо Сарафов, Петко Атанасов, Юрий Яковлев, Златина Недева, Владимир Полянов. Любопитен е фактът, че станалите класически български пиеси от предишните десетилетия, които са над 10, също са поставени от режисьорите Хрисан Цанков и Николай Масалитинов.

Това обстоятелство би следвало да се осмисли не само в количествено отношение, но и като качество на сценичната реализация. Интересно е, че увеличаването на дела на българската драма в репертоара от края на 20-те и 30-те години не е за сметка на модерната драматургия, която се запазва като съотношение, а се дължи на намаляване на броя на руските и западноевропейски класически пиеси.

Вероятно, като се вземат предвид както художествените достойнства, така и слабостите като драматургия на тези пиеси, не без значение е „вещата ръка“ и професионално „набитото око“ на Масалитинов като първи постановчик на голяма част от тези „бисери“ на нашата драматична литература, спомогнал за тяхното втвърдяване като „класически“ произведения.

През втората половина на 20-те и 30-те години се забелязва засилващо се влияние на сцената върху текста и приобщаване на българската драма към театралната конвенция. Масалитинов, който очевидно е оценявал важността на един такъв акт, има изключителни заслуги в това отношение. Той оставя свидетелства за процеса на откриване на текстовете, както и за съвместната си работа с драматурзите над постановките на „Майстори“, „Големанов“, „Албена“, „Обикновен човек“ и „Боряна“.³ Една от статиите му „Моите постановки на български пиеси“ е специално посветена на проблема.⁴

Любопитен е споменът му за Йовков. Масалитинов поставя всичките му четири пиеси – „Албена“ (1929), „Милионерът“ (1930), „Боряна“ (1932) и „Обикновен човек“ (1936) (**фиг. 4**) (**фиг. 5**). Режисьорът споделя, че писателят, гледайки репетициите на „Албена“, за първи път вижда „как душата на талантливия актьор се слива с живата тъкан на неговото

³ МАСАЛИТИНОВ, Н. О. *Спомени, статии, писма*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 183–188.

⁴ *Сто години български театър* [Сб.]. София: Наука и изкуство, 1956, с. 215–224.

слово, за да създаде завършен образ“. Масалитинов разказва как Йовков се радва като дете, в очите му свети възторг, щастлива усмивка озарява лицето му, но се огорчава, изпада в отчаяние, когато на артиста не се удава изведнъж да схване вярно замисления авторов образ.⁵

Характерно за Йовков като драматург е, че той се отнася твърде ревностно към създадените от него образи, които по неговите думи го обсебват, затова трудно се съгласява да промени нещо или да възприеме различна интерпретация от страна на режисьора или актьорите⁶. Той дори пише бележки, подобно на Вазов, за външността и характера на действащите лица. Масалитинов тълкува този факт по отношение на Йовков като проява на болка и пламък в творческия процес у всички надарени люде.⁷

Интересно е как самите актьори класифицират образите в българските пиеси от периода – „Албена“, „Боряна“, „Майстори“ и пр. Те наричат пиесите „битови“ и изтъкват като закономерно, че Масалитинов показва своето голямо майсторство в нашите битови пиеси.⁸

Тук е необходимо да се отбележи, че в случая, съдейки по различните рецензии, спомени и пр., очевидно самата сценична практика се оказва доста консервативна и традиционна по отношение на трактовката и работата с текста. Това не пречи редица актьори като Сарафов, Димов, Трандафилов, Стаматов, Кисимов, Йорданова, Герганова и др. да разгърнат таланта си и техните възплъщения да намерят радужен публичен отклик в постановките не само по Йовковите драми, но и по останалите нови български произведения, най-често под режисурата на Масалитинов.

Оперативната критика се отнася критично към първата постановка на „Албена“.⁹ От двете *Албени* критиците се отнасят по-ласкаво към интерпретацията на Петя Герганова, която дава непринудена и трагична игра.¹⁰ Невена Буюклиева е по-тежка, дръзка и предизвикателна като „разгулена селска красавица“.¹¹ Играта на Сарафов като Куцар и на Стаматов като Нягул получава добри отзиви в печата (**фиг. 6**).¹²

⁵ МАСАЛИТИНОВ, Н. О. Цит. съч., с. 183.

⁶ Пак там, с.183–185.

⁷ Пак там, с.183.

⁸ ГЕРГАНОВА, П. *Георги А. Стаматов*. София: Наука и изкуство, 1970, с. 126.

⁹ ВАСИЛЕВ, В. „Албена“, драма от Йордан Йовков. – *Златороз*, 1929, № 5, 258–262 с., с. 5; КАМЕНОВА, А. „Албена“. – *Свободна реч*, 1929, № 1512, с. 3; САГАЕВ, К. Защо „Албена“ не е драма. – *Пладне*, 1929, № 122, с. 2; СИРАК СКИТНИК. „Албена“. – *Слово*, 1929, № 2037, с. 1.

¹⁰ МИНКОВ, Ц. „Албена“. – *Българска мисъл*, 1929, № 1, с. 73.

¹¹ Пак там; АТАНАСОВ, Н. „Албена“, драма в три действия от Йордан Йовков. – *Глобус*, 1929, № 2, с. 2; СИРАК СКИТНИК. „Албена“. – *Слово*, 1929, № 2037, с. 1.

¹² ВАСИЛЕВ, В. „Албена“, драма от Йордан Йовков. – *Златороз*, 1929,

За „Боряна“ на Йорданова критиката пише, че актрисата „дава тип на прелестна наивка“, макар че тук-таме прави впечатление, че „съвсем се загубва в текста, който я кара да върши и говори неща крайно противоречиви едно на друго“¹³. Според Василев обаче тя успява да постигне образа на Боряна с „тънка сценична дискретност“¹⁴ (фиг. 7).

По повод на постановката на „Майстори“ под режисурата на Масалитинов Владимир Василев оценява сцената с припадъка на Милкана от „Майстори“ в изпълнението на Петя Герганова, която се изправя срещу Найден (Г. Стаматов) в позата и самосъзнанието на някаква Ибсенова героиня, като неправдоподобна, недопустима, въвн от всичко наше. Въпреки това според него като цяло актрисата показва вярна, художествено уравновесена игра.¹⁵ Критикът не е удовлетворен и от „изпадането“ на Трандафилов в ролята на Живко от общия стил в посока на свойствената за актьора романтична приповдигнатост.¹⁶ Чемера смята, че „Милкана и Живко са еднакво слаби и от сценично, па и от литературно гледище“¹⁷.

Според част от критиката играта на Стаматов като Найден от „Майстори“ е художествена и актьорът успява да пречупи в нея интимната психологична сложност на човек, тъй много близък, роден на тревожния национален дух.¹⁸

За значението, което самите актьори придават на родните пие-си, е показателно изказването на Кръстьо Сарафов:

Чисто български образи създавам с голяма радост и задоволство. Най-силното ми желание и досега е българската публика да ме запомни с български образи. С жив интерес посрещам появата на българска драма, която трябва да стане насъщна храна на нашия театър. От това ще бъде улеснен в творчеството си българският артист.¹⁹

Иван Димов също цени особено много родната драматургия:

Една от ролите, която ми струва най-много безсънни нощи, по-много от Расколников дори, е Гунчо Митин от „Албена“ на Йовков. Не защото ролята

№ 5, с. 258–262; СИРАК СКИТНИК. „Албена“. – *Слово*, 1929, № 2037, с. 1.

¹³ САГАЕВ, К. Защо „Албена“ не е драма. – *Пладне*, 1929, № 122, с. 2.

¹⁴ ВАСИЛЕВ, В. „Боряна“, драма от Йордан Йовков. – *Златороз*, 1932, № 7, с. 335–339.

¹⁵ ВАСИЛЕВ, В. „Майстори“, драма от Рачо Стоянов. – *Златороз*, 1927, № 10, с. 397.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ ЧЕМЕРА, П. (Петър Захариев). „Майстори“, драма в 4 действия от Рачо Стоянов. – *Обществена мисъл*, 1927, № 6–7, с. 435–437.

¹⁸ ИВАНОВ, В. Действащите лица в „Майстори“. – *Пряпорец*, 1927, № 219, с. 1.

¹⁹ ТИХОЛОВ, П. *Кръстьо Сарафов на сцената и в живота*. София: Просвета, 1946, с. 47.

е голяма по текст, а защото е наша. Аз изобщо държа на българските роли и със страх ги изнасям, защото и едно дете може да ти каже: – Това не е така.²⁰

Според съвременниците и особено колегите Гунчо Митин е една от много добрите роли на Димов (**фиг. 8**).²¹

Макар и не всички актьорски превъплъщения веднага да са приети безрезервно от оперативната критика, в историята на театъра ни остават емблематични изпълненията на Кръстьо Сарафов като Големанов и Куцар, на Иван Димов като Андрея, на Владимир Трандафилов като Живко, на Константин Кисимов като Златил, на Георги Стаматов като Найдено, Нягул и Рали, на Петя Герганова като Милкана и Албена, на Зорка Йорданова като Боряна, дали живот за първи път на наша сцена на вече станалите класически български герои и героини. Би следвало да се отбележи, че в периодичния печат, в рецензиите на Вл. Василев, П. Захариев-Чемера, В. Иванов, А. Каменова, Д. Б. Митов, Е. Пелин, В. Пушкарьова-Пехливанова, К. Сагаев, Сирак Скитник, П. Увалиев, Д. Шишманов и др. има противоречиви и очевидно доста справедливи критически отзиви, както относно образите от пиесите, така и по отношение на играта на актьорите. В по-късните спомени, монографии и пр. обаче се замъгляват недостатъците и пресилено се отбелязват изключително големите успехи на тези спектакли сред публиката.²²

Като един от шедьоврите през периода, както като пиеса, така и като сценична реализация и актьорски изпълнения, е посочван спектакълът „Еленово царство“ на Г. Райчев под режисурата на Ю. Яковлев, 1934 (**фиг. 9**).

Добре изграждат своите образи Борис Ганчев като Гедон, Борис Михайлов като Цар Кардан и Константин Кисимов като Грило, но критиката е особено ласкава към Петя Герганова, която в ролята на Алгара успява да предаде „драматичния пулс на текста тъй хубаво“²³, да разкрие драматичната раздвоеност на героинята си, изпълнена с поезия и копнеж. Елин Пелин подчертава, че „Герганова леко и заразително очертава привлекателния образ на Алгара“²⁴.

Особено внимание от гледна точка на тенденциите в актьорското изкуство през периода заслужава и постановката на Хрисан Цанков

²⁰ Актьорът Иван Димов 1921–1947. – В: *Иван Димов 1921–1947. Юбилеен сборник*. София: Юбилеен комитет, 1947, с. 80.

²¹ МАСАЛИТИНОВ, Н. О. *Спомени, статии, писма...*, с. 192.

²² ГЕРГАНОВА, П. *Георги А. Стаматов*. София: Наука и изкуство, 1970, с. 25; МАСАЛИТИНОВ, Н. О. *Спомени, статии, писма*. София: Наука и изкуство, 1987, с. 187; ПЕНЕВ, П. *История на българския драматически театър*. София: Наука и изкуство, 1975, с. 731.

²³ ЦАНЕВ, Г. „Еленово царство“. Драматическа легенда в седем картини от Георги Райчев. – *ЛИК*, 1934, № 12, с. 3.

²⁴ ЕЛИН ПЕЛИН. „Еленово царство“, легенда в стихове от Георги Райчев. – *Беседа*, 1934, № 7, с. 2.

по твърде скромната по своите драматургични достойнства пиеса на Стефан Савов „Пред изгрев“ (Кара Танас), 1936 (**фиг. 10**). Като цяло критиката дава положителна оценка. Повечето рецензенти са на мнение, че в този спектакъл по наша съвременна драматургия, разбира се не без усилията на режисьора, актьорите успяват да постигнат невероятен сплотен ансамбъл. Въпреки че пиесата не блести с изключителност, тя очевидно е била съобразена с актьорските възможности, доколкото авторът, който самият е актьор в театъра, е твърде добре запознат с качествата на своите колеги. Участват най-изтъкнатите артистични сили. Кара Танас е Владимир Трандафилов, Хаджи Мано Чорбаджи са Кръстьо Сарафов и Богомил Андреев, Николаки бей е Георги Стаматов, Ангелина е Зорка Йорданова, Янка е Петя Герганова, Дядо Димитър е Константин Кисимов. Сред добрите изпълнения са посочени тези на Трандафилов, Сарафов и особено на Герганова и Йорданова. Герганова, според Будевска, изнася великолепно „ролята на жена с неударим темперамент и в същото време – пак в оковите на въздържаното самообладание, което времето налагаше тогава на жената“. Зорка Йорданова в ролята на истинската жена Ангелина, „жена любеща и нещастна, безропотна, подчинена на волята на баща си“, също буди възхищението на Будевска. Според актрисата в спектакъла са блеснали двете сили – Герганова и Йорданова – като звезди, давайки най-красивото от своята душа.²⁵ Според Зидаров „Герганова от този образ създава по-скоро легенда“²⁶. Тенев пише за Трандафилов като Кара Танас, че „Трандафилов с изключителна вътрешна сила на своята актьорска дарба сякаш изразяваше огромната въздишка на народа и пламенната вяра в живота, който идва“²⁷. По-късно Каракостов обобщава, че тази постановка е забележителна с актьорското си майсторство.²⁸

С годините режисурата в Народния репертоарен театър става все по-конвенционална и същевременно „обуздаваща“ актьора.

Към края на 30-те години и началото на 40-те все по-популярни стават домашните комедии и градската драма като „Госпожата“ от Елисавета Багряна и Матвей Вълев (1938), „Синята светлина“ от Дими-

²⁵ ГЕОРГИЕВ, К. Един час при Адриана Будевска. – *Литературен глас*, № 344 от 3.03.1937, с. 3.

²⁶ ЗИДАРОВ, К. „Пред изгрев“, драма от Ст. Савов. – *Брод*, 1936, № 8, с. 3; МИТОВ, Д. Б. „Пред изгрев“, драма в 9 картини от Ст. Савов. – *Литературен глас*, № 322, 1936, с. 3; ПУШКАРЬОВА-ПЕХЛИВАНОВА, В. Откриване на сезона на драмата в Народния театър. „Пред изгрев“ („Кара Танас“), драма от Ст. Савов. – *Беседа*, 1936, № 2, с. 26; УВАЛИЕВ, П. „Пред изгрев“. – *Балкан*, 1936, № 19, с. 4; ЯНЕВА, С. „Пред изгрев“ от Ст. Савов. – *Българска реч*, 1936, № 2, с. 77–78.

²⁷ ТЕНЕВ, Л. *Актьори и роли*. София: Наука и изкуство, 1956, с. 27.

²⁸ КАРАКОСТОВ, С. *Български артисти*. София: Български писател, 1985, с. 99.

тър Спространов (1941) , „Отроче от мъжки пол“ от Георги Караиванов (1942), които често, както правомерно отбелязва изследователят на българската драма Ромео Попилиев, „клонят към блудкав мелодраматизъм“²⁹ (фиг. 11) (фиг. 12) (фиг. 13).

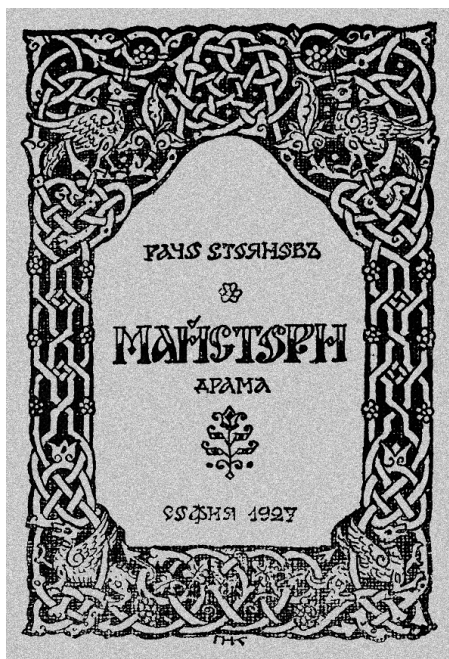
В десетилетието преди войната особено се засилва ориентацията на писателите към историческите сюжети и към националноосвободителната тематика. Актьорите се изявяват в новите „хайдушки“ драми „Страхиловата майчица“ от Георги Дръндаров (1933), „Април 1876“ от Димитър Хронеv (1937) (фиг. 14), „Призори“ от Славчо Красински (1940) , „Калин Орелът“ от Никола Икономов (1941) , „Милена, скопска девойка“ от Стефан Савов (1942) и пр.³⁰ (фиг. 15) (фиг. 16) (фиг. 17).

Като цяло българската драма от периода звучи до голяма степен като битова и дребнобуржоазна.³¹ Това не пречи обаче актьорите да изградят едни от най-запомнящите се образи именно в родните пиеси. Още повече, че със създаването на школата към Народния театър от средата на 20-те години се засилва тенденцията изпълнителите да живеят на сцената в рамките на цялостното съзвучие между компонентите, в общия ритъм и пулс на ансамбъла. Съдейки по наличните свидетелства – спомени, рецензии, монографии, в съзнанието на зрителя по отношение на актьорското изкуство най-силни следи оставят именно онези мигове, когато пред очите му и в неговото въображение се изгражда ярката симбиоза актьор – образ в резултат на всеобщите усилия на всички участници в театралния процес от първите репетиции до срещата с публиката.

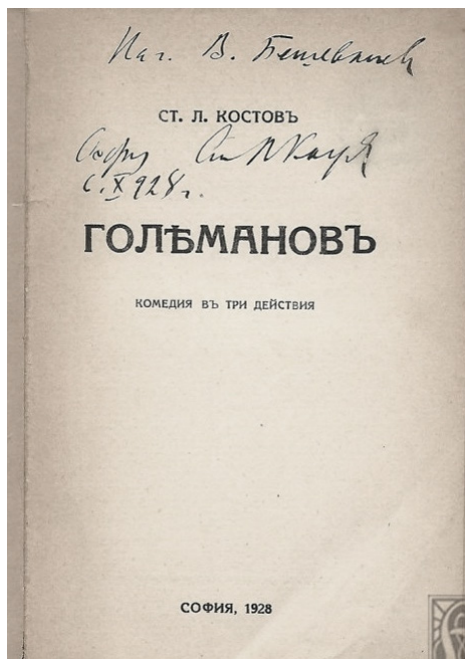
²⁹ ПОПИЛИЕВ, Р. Българската драма. – В: ЙОРДАНОВ, Н. Р. ПОПИЛИЕВ, К. НИКОЛОВА, В. ДЕЧЕВА, Й. СПАСОВА. *История на българския театър. Българският театър между двете световни войни на XX век*. Том 4. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011, 113–192 с., с. 143–150.

³⁰ Пак там, с. 172–178.

³¹ Пак там, с. 189.



Фиг. 1



Фиг. 2



Фиг. 3



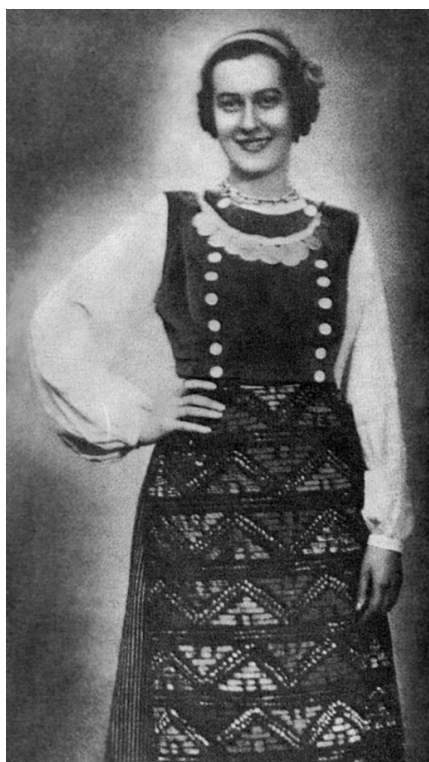
Фиг. 4



Фиг. 5



Фиг. 6



Фиг. 7



Фиг. 8



Фиг. 9



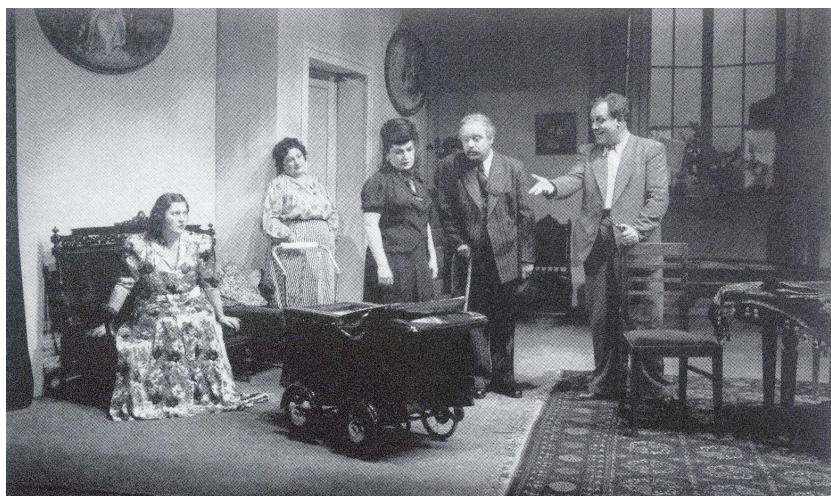
Фиг. 10



Фиг. 11



Фиг. 12



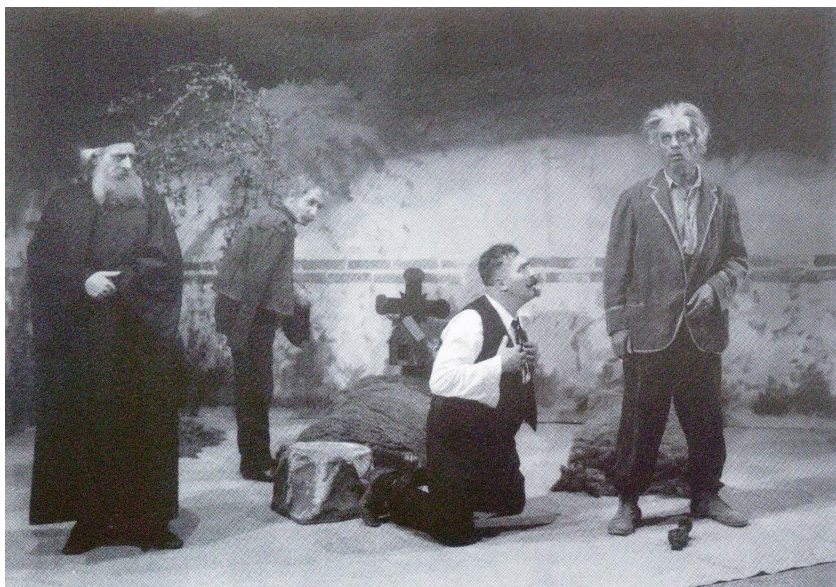
Фиг. 13



Фиг. 14



Фиг. 15



Фиг. 16



Фиг. 17

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АТАНАСОВ, Н. „Албена“, драма в три действия от Йордан Йовков. – *Глобус*, 1929, № 2, с. 2.

БРЪЗИЦОВ, Х. Един час при Кръстьо Сарафов. – *Литературен глас*, № 7, 1928, с. 3.

ВАСИЛЕВ, В. „Албена“, драма от Йордан Йовков. – *Златороз*, 1929, № 5, с. 258–262.

ВАСИЛЕВ, В. „Боряна“, драма от Йордан Йовков. – *Златороз*, 1932, № 7, с. 335–339.

ВАСИЛЕВ, В. „Майстори“, драма от Рачо Стоянов. – *Златороз*, 1927, № 10, с. 397.

ГЕОРГИЕВ, К. Един час при Адриана Будевска. – *Литературен глас*, № 344 от 3.03.1937, с. 3.

ГЕРГАНОВА, П. *Георги А. Стаматов*. София: Наука и изкуство, 1970.

ГРУДЕВ, С. *Кръстьо Сарафов. Жизнен и творчески път*. София: Наука и изкуство, 1970.

ГЪРЧЕВ, И. (ред.). *Актьорът Иван Димов 1921–1947*. Юбилеен сборник. София: Юбилеен комитет, 1947.

ДИМОВ, И. *Ако имах два живота*. София: Народна младеж, 1967.

ЕЛИН ПЕЛИН. „Еленово царство“, легенда в стихове от Георги Райчев. – *Беседа*, 1934, № 7, с. 2.

ЗАХАРИЕВ-ЧЕМЕРА, П. „Майстори“, драма в 4 действия от Рачо Стоянов. – *Обществена мисъл*, 1927, № 6–7, с. 435–437.

ЗИДАРОВ, К. „Пред изгрев“, драма от Ст. Савов. – *Брод*, 1936, № 8, с. 3.

ИВАНОВ, В. Действащите лица в „Майстори“. – *Пряпорец*, № 219, 1927, с. 1.

КАМЕНОВА, А. „Албена“. – *Свободна реч*, № 1512, 1929, с. 3.

КАРАКОСТОВ, С. *Български артисти*. София: Български писател, 1985.

МАСАЛИТИНОВ, Н. О. *Спомени, статии, писма*. София: Наука и изкуство, 1987.

МИНКОВ, Ц. „Албена“. – *Българска мисъл*, 1929, № 1, с. 73.

МИТОВ, Д. Б. „Пред изгрев“, драма в 9 картини от Ст. Савов. – *Литературен глас*, № 322, 1936, с. 3.

МУТАФОВ, К. Действителност и проблем на Народния театър. – *Българска мисъл*, 1925, № 1, с. 94–105.

ПЕНЕВ, П. *История на българския драматически театър*. София: Наука и изкуство, 1975.

ПОПИЛИЕВ, Р. Българската драма. – В: ЙОРДАНОВ, Н. Р. ПОПИЛИЕВ, К. НИКОЛОВА, В. ДЕЧЕВА, Й. СПАСОВА. *История на български театър. Българският театър между двете световни войни на XX век*. Том 4. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011, с. 113–192.

ПУШКАРЬОВА-ПЕХЛИВАНОВА, В. Откриване на сезона на драмата в

Народния театър. „Пред изгрев“ („Кара Танас“), драма от Ст. Савов. – *Беседа*, 1936, № 2, с. 26.

САГАЕВ, К. Защо „Албена“ не е драма. – *Пладне*, 1929, № 122, с. 2.

СИРАК СКИТНИК. „Албена“. – *Слово*, № 2037, 1929, с. 1.

Сто години български театър. Сборник. София: Наука и изкуство, 1956, с. 215–224.

ТЕНЕВ, Л. *Актьори и роли*. София: Наука и изкуство, 1956, с. 27.

ТИХОЛОВ, П. *Кръстьо Сарафов на сцената и в живота*. София: Просвета, 1946.

УВАЛИЕВ, П. „Пред изгрев“. – *Балкан*, № 19, 1936, с. 4.

ЦАНЕВ, Г. „Еленово царство“. Драматическа легенда в седем картини от Георги Райчев. – *ЛИК*, № 12, 1934, с. 3.

ЯНЕВА, С. „Пред изгрев“ от Ст. Савов. – *Българска реч*, 1936, № 2, с. 77–78.

REFERENCES

ATANASOV, N. „Albena“, drama v tri dejstva ot Yordan Yovkov. [Albena, Play in Three Acts by Yordan Yovkov.] In: *Globus*, 1929, № 2, p. 2.

BRAZITSOV, H. Edin chas pri Krastio Sarafov. [One Hour with Krastio Sarafov.] In: *Literaturen glas*, № 7, 1928, p. 3.

CANEV, G. „Elenovo carstvo“. Dramaticheska legenda v sedem kartini ot Georgi Raychev. [“Deer’s Kyngdom”. Drama Legend in Seven Acts by Georgi Raychev.] In: *LIK*, № 12, 1934, p. 3.

DIMOV, I. *Ako imah dva zhivota*. [If I Had Two Lifes.] Sofia: Narodna mladezh [publ.], 1967.

ELIN PELIN. „Elenovo carstvo“, legenda v stihove ot Georgi Raychev. [“Deer’s Kingdom”, Legend in Verse by Georgi Rajchev.] In: *Beseda*, 1934, № 7, p. 2.

GARCHEV, I. (ed.). *Actionat Ivan Dimov 1921–1947. Yubileen sbornik*. [The Actor Ivan Dimov 1921–1947. Yubilee Collection.] Sofia: Yubileen Comitet [publ.], 1947.

GEORGIEV, K. Edin chas pri Adriana Budevskia. [One Hour with Adriana Budevskia.] In: *Literaturen glas*, № 344, 3.03.1937, p. 3.

GERGANOVA, P. *Georgi A. Stamatov*. [Georgi A. Stamatov.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1970.

GRUDEV, S. *Krastyo Sarafov. Zhiznen i tvorcheski pat*. [Krastio Sarafov. Life and Work.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1970.

IVANOV, V. Dejstvashtite lica v “Majstori”. [Characters in “Masters”.] In: *Priaporec*, № 219, 1927, p. 1.

YANEVA, S. “Pred izgreiv” ot St. Savov. [“Before Dawn” by St. Savov.] In: *Balgarska rech*, 1936, № 2, pp. 77–78.

KAMENOVA, A. “Albena”. [“Albena”.] In: *Svobodna rech*, № 1512, 1929, p. 3.

KARAKOSTOV, S. *Balgarski artisti*. [Bulgarian Actors.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1985.

MASALITINOV, N. O. *Spomeni, statii, pisma*. [Memoirs, Articles, Letters.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1987.

- MINKOV, C. "Albena". ["Albena".] In: *Balgarska misal*, 1929, № 1, p. 73.
- MITOV, D. B. "Pred Izgrev", drama v 9 kartini ot St. Savov. ["Before Dawn", Play in 9 Acts by St. Savov.] In: *Literaturen glas*, № 322, 1936, p. 3.
- MUTAFOV, K. Deystvitelnost i problem na Narodniya teatar. [Reality and Problem of the National Theater.] In: *Balgarska misal*, 1925, № 1, pp. 94–105.
- PENEV, P. *Istoria na balgarskiya dramaticheski teatar*. [History of Bulgarian Drama Theater.] Sofia: Nauka i izkustvo[publ.], 1975.
- POPILIEV, R. Balgarskata drama. [Bulgarian Drama.] In: YORDANOV, N., R. POPILIEV, K. NIKOLOVA, V. DECHEVA, Y. SPASOVA (eds.). *Istoria na balgarskia teatar. Balgarskiyat teatar mezhdu dvete svetovni voyni na XX v. Tom. 4. [History of Bulgarian Theater. Bulgarian Theater Between the Two World Wars of the XX c. Vol. 4.]* Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN [publ.], 2011, pp. 113–192.
- PUSHKARIOVA-PEHLIVANOVA, V. Otkrivane na sezona na dramata v Narodniya teatar. "Pred izgrev" ("Kara Tanas"), drama ot St. Savov. [Season Opening in the National Theater. "Before Dawn" ("Kara Tanas"), Play by St. Savov.] In: *Beseda*, 1936, № 2, p. 26.
- SAGAEV, K. Zashto "Albena" ne e drama. [Why isn't "Albena" a Play?] In: *Pladne*, № 122, 1929, p. 2.
- SIRAK SKITNIK. ["Albena".] In: *Slovo*, № 2037, 1929, p. 1.
- TENEV, L. *Aktiori i roli*. [Actors and Roles.] Sofia: Nauka i izkustvo, 1956, p. 27.
- TIHOLOV, P. *Krastiyo Sarafov na scenata i v jivota*. [Krastyo Sarafov on Stage and in Life.] Sofia: Prosveta [publ.], 1946.
- UVALIEV, P. "Pred izgrev". ["Before Dawn".] In: *Balkan*, № 19, 1936, p. 4.
- VASILEV, V. "Albena", drama ot Yordan Yovkov. ["Albena", Play by Jordan Jovkov.] In: *Zlatorog*, 1929, № 5, pp. 258–262.
- VASSILEV, V. "Boriana", drama ot Jordan Jovkov. ["Boriana", a Play by Yordan Yovkov.] In: *Zlatorog*, 1932, № 7, pp. 335–339.
- VASILEV, V. "Maistori", drama ot Racho Stoyanov. ["Masters", a Play by Racho Stoyanov.] In: *Zlatorog*, 1927, № 10, p. 397.
- ZAHARIEV-CHEMERA, P. "Majstori", drama v 4 deystviya ot Racho Stoyanov. ["Masters", a Drama in 4 Acts by Racho Stojanov.] In: *Obshtestvena misal*, 1927, № 6–7, p. 435–437.
- ZIDAROV, K. "Pred izgrev", drama ot St. Savov. ["Before Dawn", a Play by St. Savov.] In: *Brod*, 1936, № 8, p. 3.

THE ACTOR AND THE NATIONAL DRAMA BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Abstract. The text is part of a larger research which pertains to the study of the problems of acting in national dramaturgy during the 20th century in Bulgaria. The main focus is on the first performances of Bulgarian plays on the stage of the National theatre between the two world wars. A special accent is put on the already established as classical dramas of St. L. Kostov, Y. Yovkov, R. Stoyanov, G. Raychev and others. Although Bulgarian drama

from that period in a way is domestic and petty bourgeois the actors created some of their best characters in national plays. According to the preserved evidences the experience of the first stage interpretations of “Golemanov”, “Albena”, “Boryana”, “Masters”, “Deer’s Kingdom” left deep traces into the minds of the spectators with the symbioses between the actor and the role as a result of the effort from the both sides of the performers and the audience during the whole theatrical process. The national drama, written “on the backs of the actors”, gives a lot of opportunities to the contemporaries for empathy and unforgettable moments.

Keywords: actor, acting, national drama, “Golemanov” – St. L. Kostov, “Albena”, “Boryana” – Y. Yovkov, “Masters” – R. Stoyanov, “Deer’s Kingdom” – G. Raichev

Yoanna Spassova-Dikova, Prof., PhD

ORCID ID: 0000-0002-3270-0154

ResearcherID: E-6279-2017

Institute for Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

21 Krakra Str., Sofia 1000

E-mail: joanna.spassova@cu.bas.bg

Мария Огойска, доц. д-р
Нов български университет

ПОСЛАНИЯТА НА НОВОЗАВЕТНОТО СЛОВО В НЕПУБЛИКУВАНИЯ РОМАН НА КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ „ПЕТЪР“

Резюме. Статията оповестява литературно откритие, което дълго е чакало своя изследовател – романа „Петър“, който Константин Петканов пише в последните години от живота си, но който остава в частен архив в продължение на 70 години, неизвестен на публиката. Ръкопис, запазен благодарение на щастливото обстоятелство на продължителния интелектуален диалог между писателя и неговия брат, отец Димитър Петканов. Днес ние имаме възможността да четем ръкопис с големи духовни качества, чийто жанр се колебае между есето и романа, оставайки изключително близо до евангелския текст, верен на наратива на Новия Завет. Авторът на настоящото изследване определя текста на Константин Петканов като *художествена проза на евангелския факт*.

Ключови думи: роман, есе, архив, евангелски текст, апостолски послания, духовен водач, изповед, интелектуален диалог, притчи

Осмислянето на формулата „В началото беше Словото, и Словото беше у Бога и Бог беше Словото“, начеваща Йоановото евангелие, у писателя Константин Петканов е такова: „Аз, това е мисълта, чувството, словото у мене. То е изразът на живота в мене и указателя на светлината, или мрака, които са в мен. По пътя на тоя размисъл, подпомогнат от творческата интуиция, дойдох до истината, която ме просветлява, умъдрява и възторгва цял живот със светлината си, а именно, че човекът, това е словото му и че словото трябва да служи на живота, да излъчва светлина, която да разсейва мрачините“.¹

Свеждането на божественото до човешкото (без превземки, без любогрейности, а като естество) извършва с писателското си перо християнинът Петканов, споделяйки в близки духовни разговори с брат си, о. Димитър, че „истинското слово е словото на любовта“, и „най-младите, най-силните, най-вдъхновените слова са написани с азбуката на любовта“. И по-нататък:

В злополучното си мъдруване човекът отрича Бога, за да опустоши

¹ ПЕТКАНОВ, Д. Книга за моя брат, 2 част „Разговори“, ръкопис, завършен 1956 г., неиздаван, семеен архив, с. 72.

сърцето и душата си; срамува се от името му, за да се срами един ден от себе си. Скръбно недомислие! – да не признаеш Оня, Който е сложил печата си в душата ти и да го отричаш, когато творческото му дело е пред очите ти! Тъй е било отвика. Боготърсителите винаги са били малко и поради това животът през вековете е бил здрачен. Здрачен е и днес. Погледни всички тия, които пълнят градината – това са духовни сомнамбули – телом здрави и бодри, но духом болни и унили.²

* * *

Средновековна римска легенда е съхранила спомена още на най-ранните християни за срещата на апостол Петър, опитващ се да избяга, да спаси земното си тяло от вероятните мъчения, със Спасителя. „Къде, отиваш, Господи?“, попитал смутеният и изплашен Петър. Отговорът бил: „Отивам в Рим на второ разпятие“. А в малката църква Санта Мария ин Палмис (Santa Maria in Palmis), намираща се досами катакомбите на Виа Апия (Via Apia), се пази изсечената мраморна плоча със стъпките на Христос, сочещи към Града. Това е моментът на срещата, когато и Той задава своя въпрос: „А къде отиваш ти, на когото поверих стадото си?“. Защото Петър е свидетел, предопределен да свидетелства за Пътя, Истината и Живота. Включително и със собственото си разпятие. И така това е второто, но несъстояло се напускане на Града (годината вероятно е 67, император вече е Нерон), защото 17 години по-рано, в 50-та година, когато император е Клавдий и се спазва неговата заповед всички юдеи да напуснат Рим, Петър с други юдео-християни от диаспората се завръща в Йерусалим (където участва на Апостолския събор в 51 година), а после огласява идването на Словото в плът, кръщава, изпълнява заръчаното им от Исус: „Идете по целия свят и проповядвайте благовестието на всяка твар“ (Марк 16: 15).

Именно за човешките колебания и недоумения, свързани с разбирането на Божествения промисъл, но същевременно и за трепетния възторг пред словата на Исус, изживяни от неговия спътник и ученик, и апостол Петър, ни разказва писателят Петканов. И сам със своето слово подкрепя свидетелството, че понеже творението е Божие, „всичко около нас говори, шепне, пее, учи, просветлява, умъдрява“. А който познава творчеството му, знае, че неговият слух за духовното е дълбинен.

Доскоро само за малцина литературни историци беше известно, че сред ръкописите на К. Петканов от последните години, годините на изтласкването му от официозното литературно поле и преди смъртта му, тоест между 1946–51 г., са останали и, споменавахе се цифрата 69, машинописни страници текст, начало на роман, носещ заглавието „Петър“. Около работата ми върху друг, също неиздаван, ръкопис – „Бележник на писателя“³ – в неговия архив в ЦДА всъщност се натъкнах на

² Цит. съч., с. 173.

³ Подготвен от мен за публикация и отпечатан 2017 г. от издателство

сведения, че е бил завършен целият роман, както и на намерения на Петканов за още няколко книги върху пряко библейска тематика: за ап. Павел, за ап. Йоан (една написана глава), роман, назован „Лъкатушният змей“, с мото „Дълго живя душата ми с ония, които мразят мира“ (Пс. 119: 6)⁴. В Бележника присъства като текст и отделен съвсем кратък фрагмент, който е озаглавен „Към Петър“⁵. После някак ненадейно ми се представи внук – племенник на писателя, който ми предостави запазения в семеен архив цял завършен ръкопис на романа „Петър“.

В друг един ръкопис „Книга за моя брат – спомени и разговори“, четем споделеното от писателя:

Право да ти кажа и аз не знам как така започнах тази книга и отгдето ми дойде смелостта да нагазя в това огромно море – морето на духа. Не че съм подготвен за такава една работа, а просто подтикван от една обич към Христа, дръзнах да се докосна до сандалите на един от ония Христови апостоли, който толкова по човешки обичаше Господ. Да ти кажа, че пиша роман, повест, разказ, ще сгреша. Със средствата на художественото слово аз само се докосвам до светлината, а останалото оставям на сърцето си, което гори с необикновен пламък и осветлява онова, което слабият ми човешки ум не може да прозре... С много любов и постоянство залегнах да работя. И наистина много неща се доближиха до сърцето ми и то прие и разбра истините, които движат света по непобедимата воля на Отца, изявени чрез Словото Божие. Едва сега разбирам простата и чиста преданост на нашия баща към Бога! Колко много напред е бил той от нас!⁶

Бащата Никола К. Проданов е ръкоположен през юли 1874 г. в дяконски сан от Пловдивския митрополит Панарет и Екзарх Антим Търновски в Българската екзархия в Цариград; десетилетия до принудителното напускане на Тракия през 1913 г. е отец на родното им село Каваклия (голямо живо село, с население повече от 3000 души и център на полския район на юг от Лозенград за Преображенското въстание; впрочем войводата Яни Попов е мъж на втората им сестра). В спомените на брата Димитър Петканов, сам поел свещеническата съдба (и изпълнявал я тридесет години като предстоятел на катедралния бургаски храм „Св. св. Кирил и Методий“), бащата е описан така: „По ум беше разсъдлив и мъдър. Всичко преценяваше внимателно. Не говореше много, обичаше да слуша и вся-

„Прозорец“ в поредицата им „Архив България“.

⁴ Вж.: ПЕТКАНОВ, К. *Бележник на писателя*. Научна редакция, предговор и бележки Мария Огойска. София: Прозорец, 2017, с. 88–89, както и Предговор и бележки на съставителя М. Огойска.

⁵ ПЕТКАНОВ, К. *Бележник на писателя*. София: Прозорец, 2017, с. 135.

⁶ Откъс от писмо до брата на писателя, о. Димитър Петканов, с дата 30.02.1950 г. Вж.: ПЕТКАНОВ, Д. *Книга за моя брат*, 2 част „Разговори“, ръкопис, завършен 1956 г., неиздаван, семеен архив.

кога, когато се изказваше пред някого, мнението му се приемаше“. И още: „физически силен, по дух – светъл и с твърда вяра, по сърце и нрав – любвеобилен и благ, волево – гранитно твърд, в службата – примерен, като стопанин – пръв в селото, по живот – благочестив и родолюбив“.

За майката ще цитирам самия К. Петканов: „Тя беше късогледа, но забелязваше всичко у хората и това ѝ даваше сила да говори мъдро, да бъде пряма и изобличителна. [...] Без мама Елена нямаше да възлюбя народната песен, мъдрото и образно слово и да навляза в творческата стихия“⁷.

* * *

Романът „Петър“ е философски размисъл върху началата на евангелското слово и с един доминиращ център – Симон, отпреди да е скалата Кифа, върху която ще се съгради обществото от вярващи в Месията. Защото името си Петър той получава даром. А за да се изпълни с предзададеното съдържание, предстои осмислянето на собствения път към него; редом с това и извървяването му. Исторически тази география се простира от Галилейското море до столицата на Империята – Рим, разклонява се из различните ѝ провинциални части, а в романа на Петканов сякаш тече по самата кръвоносна система на един обикновен човек, желаещ да се изпълни със Словото на живия Бог. И писателят с внимание припомня, изброявайки определенията, които пророк и цар Давид е дал за Божието Слово: утеха, упование, щит, крепост, утвърждаване на небесата, пазител на истината, откровение, вразумление, просвещение, светлина, радост, истина, милост и мир, любов! Вглеждането във всички тях (атрибутите на божественото слово) с умъдряваща проникателност, систематично и последователно се случва заедно с извървяването на сюжета, заедно с възрастването, с духовното съзряване на Симон Петър. И ние ставаме свидетели на „създаването на новата твар“. На двойното изследване от писателя Петканов: как човек търси истината в Бога, но и Бог търси истината в човека:

Петър се носеше като топъл вятър из улиците, храмовете, къщите и стъгдите. Ето там едни младежи го поздравяват, радват му се и се готвят да уловят със сърцето си всяка негова дума. Какво да им каже? Сълзите на умилието бликват в очите, сърцето му се затопля, светлината се раздвижва, устните се отварят и от тях изтича чисто, топло, кротко и благодатно слово. Човек е в пълната си радост, когато се труди да обогати душата си. Всяка стъпка, всяка мисъл трябва да се превърне в старание, което да привлече към човешката вяра добродетел, към добродетелта знание, към знанието въздържание, към въздържанието търпение, към търпението благочестие, към благочестието братолюбие, към братолюбието любов. И всяко зърно, хвърлено на добра почва, върши същото...⁸

⁷ ПЕТКАНОВ, К. *Бележник на писателя*. София: Прозорец, 2017, с. 153.

⁸ ПЕТКАНОВ, К. *Петър* (ръкопис), с. 212. Текстът е ръкопис в машинопис,

Този роман не борава с никаква фикция. Авторът му плътено следва евангелския текст. Затова и текстът представлява проза на възпроизвеждане на евангелския факт. Той се интересува от Пастиря и Пазител, който е живо и мощно присъстващо Слово и именно как откънтая Неговото слово в душата, в личността на един от Дванадесетте. И окръглява особени поетични отклонения – вътрешните диалози – разсъждения на главния герой. Защо все пак изборът е върху Симон Петър? Защото той е и отвътре, и отвън на начеващото учение/вяра/църква. Той е евреин, но е гръкоезичен, той е рибар, но знаещ важните смислови репери откъм Стария Завет; той сякаш е най-встрастен в думите на Учителя, но същевременно евангелистите ни разказват неколккратно за случаи на неговите отдръпвания, като че ли пропадания във вярата – вярата в явилния им се Месия. А Той лично ще го попита „Маловерецо, защо се осъмни“ (Мат. 14: 31) при потъването на Петър в езерото, когато онзи ще иска да последва леките Му стъпки върху водната шир или пък ще го скастри с думите „ти си ми съблазън“ (в Мат. 16: 23) и внезапно – понеже системата на Неговото говорене е нарочно съградени смислови лабиринти, многозначителна недоизказаност, притчовост – ще се поясни „защото не мислиш за Божиите неща, а за човешките“. И трикратното отричане в нощта на молитвата в Гетсиманската градина... Вникването, размислянето след години (когато съставят в последователни текстове своите спомени/размисли върху благовестието) върху тази именно просточовешка двойственост на бъдещия първовърховен апостол, ще доведе до заключения у Матей и Йоан (вече като припомнящи Благовестието), които ще го охарактеризират като свръхсензитивен за другия, за надчовешкия смисъл. Какво по-мощно доказателство за това от свидетелството, че именно Петър е първият разпознал и назвал Иисус като Христос, тоест като така очаквания от старозаветните пророци Месия (Мат. 16: 20, Йоан 1: 41).

И заради това (знаейки всички подобни съграждащи детайли около учениците) творческото слово на Петканов, който е възпитан в Слово-то и със словата на Христовото учение, ще ни го представи по-скоро като чувствителен, раним, досещащ се и узнаващ невидимото във видимото.

Ето фрагмент от началните страници на романа:

И можеше ли Петър да разсейва погледи и мисли по измамни неща, когато всяко слово раздвижваше и камъните от милост. За него човекът Иисус струваше повече от всичко. Неговата осанка изпълняше земята с красота, сила и благодат.

Петър вървеше по стръмния път и чувстваше, че цялата земна твърд е в ръцете на Иисуса. Само едно Негово слово е достатъчно да я сринe в бездната. Ето там – синият въздух, който се разлива на водопади от небето и залива планините и границите на света, в миг може да умие грешното лице на Израила. Красотата на Неговия образ завинаги

е победила смъртната грозота и сега бърза да се притисне като печат до сърцето на земята. И този миг ще бъде верният миг на радостта, в който народи и племена ще викнат: – Осанна! Благословен е Този, Който иде в името на Господа!

От този вик на човешкото сърце божествената любов ще разпери исполинско крило, ще разпръсне душните облаци, ще изтрие греха от лицето на земята, ще събере човеците като овче стадо, ще ги храни с хляба на живота и ще ги пои с живата вода на Божественото слово.⁹

За да разбираме пътя на Петър, всъщност би следвало да мислим не само за факти от битиеописанието му, но и да си припомним вариантите при осмислянето на неговите две апостолски послания. Първо и Второ послание на Петър представляват 7. и 8. книга от включените в корпуса на Новия Завет текстове. И те са канонични писания, и те са боговдъхновени по замисъл, почерк и изпълнение. Но това е все пак външното каталогизиране; а по духа на буквата са писма проповед или напътствия към младата църква (християните) в няколко римски провинции, които имат за фокус освещаването (стремежът към святост) на вярващите в Избавителя, Месията. Освещаване, което ще се извърши като по чудесен начин именно в благодост и хармония и, буквално, „да се облекат в смирение един към друг“.

Земен, слънчев, сърдечен Петър – обърнат към братството, а с това и към света с цялата си енергична жизненост, такъв е героят на Петканов, спътник при земния живот на Спасителя. От романа узнаваме, че той именно в това спътничество бива подготвен да напише думите на своите две Апостолски послания, част от които и тези: „Като отхвърлите всяка злоба, всяко лукавство, лицемерие, завист и клевета, като новородени младенци, пожелавайте чистото словесно мляко, та с него да възраснете към спасение“ (1 Петър 2: 1–2).

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

НОВИЙ ЗАВЕТ. ПСАЛТИР. София: Синодално издателство на БПЦ, 1990.

ПЕТКАНОВ, Д. „Книга за моя брат“, 2 част „Разговори“, ръкопис, завършен 1956 г., семеен архив, с. 72.

ПЕТКАНОВ, К. *Бележник на писателя*. Научна редакция, предговор и бележки Мария Огойска. София: Прозорец, 2017.

ПЕТКАНОВ, К. Петър (ръкопис), семеен архив.

REFERENCES

NOVIJ ZAVET. PSALTIR. [New Testament. Psalter.] Sofia: Sinodalno izdatelstvo na BPC [publ.], 1990.

⁹ Пак там, с. 18.

PETKANOV, D. *Kniga za moya brat*, 2 chast „Razgovori“ [*Book About My Brother*, 2 part, Conversations.], rakopis, zavarshen 1956, semeen arhiv.

PETKANOV, K. *Belezhnik na pisatelya*. [*Writer's Notebook*.] Nauchna redakcia, predgovor i belezhki Maria Ogoyska. [Ed., Notes and Foreword by Maria Ogoyska.] Sofia: Prozorets [publ], 2017.

PETKANOV, K. *Petar* [*Peter*], rakopis, semeen arhiv.

THE MESSAGES OF THE NEW TESTAMENT IN KONSTANTIN PETKANOV'S UNPUBLISHED NOVEL “PETER”

Abstract. The text announces a literary discovery that for a long time has been waiting for its research scholar – the novel “Peter”, which Konstantin Petkanov wrote in the last years of his life but which remained in a private archive for seventy years, unknown to the public. A manuscript, preserved thanks to the happy circumstance of the long-lasting intellectual dialogue between the writer and his brother, priest Dimitar Petkanov. Today we have the opportunity to read a message of great spiritual merit, whose genre vacillates between the essay and the novel, remaining extremely close to the evangelical text; it is faithful to the very narrative of the New Testament. The author of the above-mentioned text defines K. Petkanov's work as *fiction of the evangelical fact*.

Keywords: novel, essay, archive, evangelical text, apostolic messages, spiritual leader, confession, intellectual dialogue, parables.

Maria Ogoyska, Assoc. Prof., PhD

New Bulgarian University

21 Montevideo Str., Ovcha kupel District, Sofia 1618

E-mail: mogoyska@yahoo.com

ПРЕСТЪПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ В „ГРЯХ“ НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ

Резюме. Изследването предлага прочит на повестта „Грях“ на Георги Райчев през библейската перспектива. Интересува ни и мотивът за лудостта като истинска болест или удобна роля, като текстът търси примери за такъв тип персонажи в българската и световната литература. Работи се и с класическата криминалистика за обяснение на физическите характеристики на потенциалните престъпници. Припомня се и една от основните опозиции в съвременната българска литература – селото и градът, като два противоположни образа на живот, култура, добродетели и цивилизация.

Ключови думи: Георги Райчев, престъпление, лудост, село, град, българска литература след Освобождението

Целта на настоящото изследване е да прочетем отново повестта „Грях“ от Георги Райчев (1882–1947), като се спираме най-вече върху интересуващите ни вечни мотиви за доброто и злото, братоубийството, греха и престъплението, наказанието и прошката, лудостта и рецепцията ѝ в националната и световна литератури и култури. Тези мотиви четем очаквано първо през християнската култура като цяло, но и през криминалистиката. Като цитираме и критическата рецепция за Райчевата творба, се опитваме вече на свой ред да дадем и свое усещане и обяснение за тези мотиви и теми, както сме ги прочели и открито или още след първата си среща с писателя.

Но първо ще започнем работата си с едно (само)признание от писателя. Думите му са важни не само като обяснение за жизнения и творчески път, но и за текста, който разглеждаме, като обаче правим веднага уговорката, че в него вече ролите се сменят и той усложнява допълнително понятието за „здро“ и „болно“ човешко съзнание.

„Аз съм раздвоен и моята душа се гърчи в противоречия: здравият селянин, който живее у мен, отчаяно се съпротивлява срещу болния градски човек, който наскоро се пресели в душата ми“, е споделял Райчев¹. Той също така признава и колко трудно диша градския въздух и с какво нежелание пътува обратно към големия град.

¹ САПАРЕВ, О. Българската диaboлична фантастика. – В: *Игра на сенките. Българската диaboлична фантастика*. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1983, с. 17.

Като преход са самите книги на Райчев „Любов в полето. Весели разкази“ (1918) и „Разкази“ (1923). Докато в първото томче разкази той подчертава колко земни и близки до земята са селяните, второто цитирано заглавие вече сблъсква читателя с крайните форми на ужаса, присъщи за писателите диаболости, които търсят и представят тъмното у всички нас.

Как някои от критиците му оценяват творческия му път и дирения след тези автори самопризнания?

Като цитира думите на Райчев за раздвоението в предговора си към сборника „Игра на сенките“ (1983), **Огнян Сапарев** помества и произведението като повестта „Грях“ сред най-добрите възможни илюстрации на това коментирано от писателя раздвоение на душата и човешкото съзнание.²

Георги Константинов пише за Райчев, че изглежда, той „ще си остане все тъй дирещ, неспокоен дух и всяка негова творба ще носи по една изненада...“³ Той разделя творчеството на писателя в два „дяла“, като коментираната от нас повест „Грях“ поставя в първия. Според него произведенията от този етап носят „безпокойството от военните години“. Те са като „психоаналитически етюди над една душа, изгубила равновесие, угнетена [...] от някакъв неизясним грях, оплетена в загадъчни двоумения и влечения“. Райчев според него цели да изследва, разгадае „ирационалните динамични сили, които движат душата на неврастеничния следвоенен човек“. Константинов тук вижда Райчев като ученик на Фьодор Достоевски.

Елка Константинова отбелязва, че силата на Райчев „е в пластичното изобразяване на конкретна човешка страст [...] близък му е светът на първичното, на примитивно-стихийното...“⁴ Той търси, изследва и показва сложната човешка психика, за да разбърка и разрови нейните „заплатени и неразрешими противоречия“.⁵ Константинова намира близост в тези търсения с други съвременници на Райчев, сред които Антон Страшимиров и Георги Стаматов.

Като отбелязва селото за място на действието в „Грях“, Константинова подчертава още нещо съществено – че тук Райчев изследва човешката душа, без да се увлича от „външните прояви на бита и не се впуска в детайлни анализи на социалните условия“⁶. Човешката психика Райчев изобразява като сложно единство от интелектуалност, духовност и първични страсти.⁷

² Пак там, с. 17.

³ КОНСТАНТИНОВ, Г. Многоликостта на човека. Георги Райчев. - В: РАЙЧЕВ, Г. *Грях*. София: Захарий Стоянов, 2003, с. 407–408.

⁴ КОНСТАНТИНОВА, Е. Оригинален и интересен творец; Георги Райчев. - В: РАЙЧЕВ, Г. *Грях*, Цит. изд., с. 416.

⁵ Пак там, с. 418.

⁶ КОНСТАНТИНОВА, Е. Предговор. – В: РАЙЧЕВ, Г. *Избрани творби*. София: Български писател, 1982, с. 5–24.

⁷ Пак там, с. 17.

След критическите бележки за Райчевия „Грях“ нека прочетем малко повече и за „технологията“ по създаване на произведението – информация, която ни дава Симеон Султанов.⁸ Тя е ценна и в духа на изследването ни, защото „раждането“ на тази творба е в резултат на мъки, страдания, съмнения, на творческо и човешко лутане, което накрая авторът все пак довежда до успешен край. „Грях“ се появява като резултат от 10-годишен труд, като няколко пъти той пишел повестта, но тя постоянно му се изплъзвала. Самокритично Райчев работел по сюжета ѝ, внасял по нещо свое в героите, докато накрая повярвал, че това е неговата история.⁹ Така критично Райчев работел и по други свои творби, като мъчително изживявал, по спомени на съвременниците си, трудната работа по завършването им. За героите от „Грях“ Султанов пише, че тук Райчев проявява убедително своите възможности на писател психолог, заплел персонажите си в сложни отношения. Хората, които той описва, се лутат в душевните си преживявания – от „плахи, едвам доловими трепети“ до „неудържими гибелни чувства“.¹⁰

Борбата у човека между духовно и първично откриваме конкретно и у героите от повестта „Грях“, включен през 1923 година във втория сборник, цитиран по-нагоре в изследването ни.¹¹ Още от самото заглавие у читателя се създават конкретни очаквания – за грях, престъпление пред Бога и морала. Но грехът в текста не е в единствено число, не е само един. Греховете, които намесва авторът, които можем да изброим дори на първи и съвсем повърхностен прочит, са много и трудно сравними по тежест. Сблъскваме се последователно с насилието, извършено от едно все още дете над най-близкия, по-малък и по-слаб от него като непропорционална санкция за неволна грешка; с предателство; прелюбодеяство; изневяра и накрая – братоубийство. Като първото „престъпление“ завърта събитията и води до всички останали, а накрая – до логичния завършек и закъсняло наказание, възмездие.

Стан Попварадинов е на пръв поглед идеалният мъжки персонаж – по-големият и разумен брат, вече женен мъж, учител по професия и син на свещеник. Произхожда от семейство, предполагаемо уважавано в родното село, с професия, която и в града, в който се преселва, трябва да му помогне лесно да намери реализация. Но точно тук Райчев преобръща тези представи, като първо стоварва на героя мъчителен развод, после го праща обратно на село – като провалил се

⁸ СУЛТАНОВ, С. Предговор. – В: РАЙЧЕВ, Г. *Повести и разкази*. Т.1. София: Български писател, 1957, с. 5–30.

⁹ Пак там, с. 22–23.

¹⁰ Пак там, с. 20–21.

¹¹ РАЙЧЕВ, Г. *Разкази*. София: Акация, 1923. Тук се работи по публикацията на „Грях“ от изданието: РАЙЧЕВ, Г. *Повести и разкази*. Т.1. София: Български писател, 1957, с. 168–256.

ученик, изключен от училището на живота, за да му напомня всеки ден общността чрез погледи, приказки и забележки поражението.

Тук трябва да се спрем на една важна за следосвобожденската ни литература, продуктивна опозиция, която е ключова и за повестта „Грях“. Става въпрос, разбира се, за селото и града, с които и започнахме своя текст – но вече не като признание за авторовите лични терзания, а като преработени в творбите му. Защото градът и селото са не само отделни етапи в живота на героя Стан, но и два свята и ценностни модела, коренно различни помежду си.

Градът като сборен пункт на всичко зло и порочно не е оригинален мотив. Това виждане за градското води началото си според Библията още от престъплението и последвалото наказание на Каин. Наказанието му е ясно заявено – завинаги прокуден след страшното и непростимо братоубийство и белязан, така че грехът му да е явен за всеки срещнат („и Каин съгради град и нарече града Енох, по името на сина си“, Бит. 4:17)¹².

Братоубийството е първото убийство в човешката история според Светото писание и вторият голям грях след първородния, извършен от родителите Адам и Ева. Наказанието и за двете е прокуждането – първо от Едем, после от общността и рода. На човеците още от самото начало е зададено ясно предупреждението какво се случва, когато не се подчиняват на Авторитета. Неслучайно се намесва тук мотива за братоубийството, защото двамата братя Попварадинови са своеобразни Каин и Авел, но тук вече и по-младият не е само жертва, а и насилник. Невинни герои в този текст няма.

Темата „село – град“ преминава през творчеството не само на Райчев. Това е и един от постоянно повтарящите се мотиви в следосвобожденската ни литература. Градът, който привлича наивните и неопитните с възможности, развлечения и привиден блясък, след това подобно на „разгалена хубавица“, както го определя Георги П. Стаматов в емблематичния си разказ „Малкият Содом“, ги отблъсква с другото си лице – даващо единствено на хората отчуждение, глад, разпад на семейството, болести и смърт. Тук Стаматов може да се приеме и като Райчевото „после“, „следва“, тъй като при него вече селото (почти) липсва, но персонажите му, нови граждани и столичани, са бивши селяни и провинциалисти. Новият българин, подобно на писателя Райчев, вече се оказва болезнено разкъсан между своето „вчера“ и „днес“.

Общото между „преди“ и „сега“, между живота в селото и в града, за Райчевия Стан е, че той така и не постига никъде нито лично щастие, нито реализация. За него няма щастие никъде – като че това му е отказано предварително и завинаги. Санкция, която да му напомня постоян-

¹² БИБЛИЯ. София: Светият Синод, 1992, с. 5.

но за греха. С течение на времето греховете и неизпълнените очаквания започват да изникват и напомнят все по-болезнено за себе си.

Вместо с топлотата и задружността на семейството, Стан се връща в селото разведен, с разрушен дом и живот, с „вледенено сърце“, победен от „гражданката“, студената и чужда Христина, която никога не е почувствал своя въпреки престъпената родителска воля, оказал се набързо заменен от истински любим човек още преди делото. За „селянина“ остава пътят назад, нерадостният, еднообразен живот, изпълнен с труд и грижи, под унизителните съжалителни погледи на свои и чужди.

Тук селото вече се явява не като жадуваното спасително завръщане в „бащината къща“, назад към топлотата и сигурността на рода, то сблъсква с лошата страна на живота със съселяните – вечните любовитни погледи и приказки, невъзможността да останеш сам със себе си и да не запазиш нищо за себе си – нито радостите, нито скърбите си.

Между Стан и болния му брат Дико тлее напрежение, което е зададено още в самото начало. Очакванията на читателя за обяснима двойка от по-голям, грижовен, мъдър, разумен брат и по-малък, физически или психически болен по-малък брат, който го следва сякаш в живота, са само привидни.

Защото Дико не е роден болен и не е останал недъгав поради болест или злощастни обстоятелства. Той е направен такъв изкуствено. Увреден ментално след един жесток побой в детските години, нанесен като несъответстващо наказание точно от най-близкия си и скъп човек в живота, Дико само за пред хората е покорен на „бати“, уважавания авторитет. Зад фасадата обаче дреме нещо друго и читателят предсеща недоизказаното. Многократно авторът връща вниманието на читателя към загадъчните, зли очи на Дико – знаещия поглед, подозрително разумен за такова предполагаемо тежко и nelечимо състояние. „Дико млъкна и бързо извърна глава надире: очите му бляскаха със зъл пламък, а върху устните и цялото лице трептеше весела усмивка“¹³. „Тогава Дико се извърна и той видя очите му – загадъчни и зловни. Така ли беше или така му се стори? [...] Но познаваше ли в същност брата си? Такъв ли беше Дико наистина?“¹⁴.

Звярът не е (само) във физическия му облик. Той е невидим, вътре в увредения телесно човек – онзи, който мрази, настроен е реваншистки, но усеща, че моментът не е дошъл, за да раздаде справедливост и да си върне отнетото. Затова дебне своята плячка, точно подобно на животните. Зад безумните му думи (като че ли) прозира всеки път и зъл присмех, двусмислица, закана. Неволно по-големият трепва всеки път, когато срещне тези ужасяващи очи, които все го търсят. Като че ли тър-

¹³ РАЙЧЕВ, Г. *Повести и разкази*. Т. 1., 1957, с. 177–178.

¹⁴ Пак там, с. 195.

пеливо слабоумният чака да удари една непростима грешка, да запрати по-силния обществено в ръцете на по-силния природно. Дотогава трябва да продължи да води полусъзнателно, полуживотинско съществуване, потискан от съзнателния или несъзнателен комплекс на неоценен, невъзнаграден, недостатъчно способен и неутвърден, подиграван в селото.

Тук правим отклонение, за да се обърнем към класическата криминалистика по темата за грозотата и физическия облик на един престъпник. Физическият портрет на Дико припомня теорията на **Чезаре Ломброзо**, че склонният към престъпления човек може да бъде разпознат първо чрез физическите си аномалии и уродства. „Ако изследваме определен брой престъпници, ще открием как те демонстрират редица аномалии в лицето, скелета и разни психически и емоционални функции, с които силно наподобяват първобитните люде“¹⁵. Можем да припомним и древните предразсъдъци, според които красивият или поне хармонично развитият външно е такъв и душевно, а крайно грозният или направо уродливият физически е „посочен“ по този начин от по-висши сили като зъл, опасен и враждебен към нормалните, здравите и порядъчните.

Тези теории за модерния, по-широко скроен човек, безкрайно далечен на подобни предразсъдъци, изглеждат повърхностни, жестоки, немислими в едно съвременно общество. Но изненадващо пасват добре на героя Дико. В душата на героя ние не успяваме да видим нещо различно, той не може да ни изненада и предложи нещо повече, не успяваме да видим там красива душевност – като на Квазимодо (от „Парижката Света Богородица“ на Виктор Юго) например.

Сега се обръщаме към друг авторитет, за да потърсим обяснение за най-травмирация момент от живота на този толкова ужасяващ човек. Зигмунд Фройд¹⁶ говори за изтласкване в подсъзнанието на определени спомени, които обаче не са изцяло или частично забравени от съзнателния човек. Те не са изтрети и загубени, а са скрити някъде дълбоко в подсъзнанието, травмиращи, срамни и неудобни по някаква причина за съзнателния човек. Понякога „блокирането“ на определени спомени дори е като защитна функция на организма. В определен момент те се връщат не само в съня, но и в съзнателния живот на човека.

За такъв изтласкан спомен може да се счита и побоят, довел до осакатяването на Дико. Боят, нанесен му парадоксално точно от собствения му брат, който предполагаемо трябва да му е опора, закрила, а се превръща в палач, насилник и предател. Тази вина ще разкъсва като вътрешен самосъд и наказание самия Стан, защото стореното е непо-

¹⁵ ЛОМБРОЗО, Ч. *Престъпният човек*. София: Веси, 2018, с. 26.

¹⁶ ФРОЙД, З. Налудните идеи и сънища в „Градива“ на В. Йенсен. – ФРОЙД, З. *Фантазии и сънища*; ЙЕНСЕН, В. *Градива*. София: Есклибрис, 1996, с. 11-107.

правимо и той ще трябва да го изкупи в доживотни грижи за болния: „с овладяно от мистичен страх сърце той разбираше, че над него виси едно тежко, неизличително прегрешение спрямо този безпомощен човек“¹⁷.

През цялото време двамата ще си играят, ще се дебнат, ще си разменят ролите, властта и силата. Виждаме как от свит, потиснат, комплексиран от окаяното си положение маргинал Дико израства като самоуверен, властен, груб и жесток господар, с пороците на всички останали. „Дико никога за нищо не се обръщаше към братя си. Той изнасяше почти всеки ден жито по кръчмите, продаваше го или залагаше на безценица, пиянстваше, пазаруваше. Понякога донасяше в къщата купени отнякъде съвсем безполезни и негодни вещи. А веднъж донесе стара, ръждива кремъклия пушка, продадена му от някого, може би за смях.“¹⁸

От вечното недоверие към хората, от които е видял малко добро в началото, той постепенно започва да вярва, че новият му живот не е поредната зле скроена груба шега на съселяните на негов гръб. Дава му се истинско семейство, живот, съпруга, той изведнъж става Някой, става „бати“, проглежда, осъзнава се и започва бясно да взема, каквото му е било отказано и отнето, което бързо бива забелязано от околните, докато накрая произнася зловещото „Кръв... кръв ще пия!“¹⁹

Напротив, Стан постепенно губи всичко и отслабва, смазан под тежестта на толкова много тайни, престъпни забрани и вина, чието изкупване сякаш няма край и отнема покоя и разсъдък му. Всичко започва от тежкия развод заради изневярата на жена му Христина (т. е. по ирония Стан попада от един любовен триъгълник – на друг), после връщането от живота в града към селото, грижата за къщата и Дико, постоянното усещане, че общността го оценява, макар и без думи, като провалил се човек. „Той хвърли този зъл упрек в лицето му и отмина, без да каже нито дума повече. Учителят остана на мястото си като попарен.“; „Той четеше с ужас мислите им: тези тъпи и суеверни жени виняха за всичко него, като че ли той беше сложил върху родилката някакво тежко проклетие.“²⁰

Има и още една особеност на нрава му, която като че ли крие тайната за неговите проблеми. Стан „не беше прекалено вярващ; в душата му винаги бродеха съмнения [...] главно липсваше му онази дълбока вяра, с която трябваше да заразява и води другите“²¹. Без сигурната опора на вярата човекът се оказва захвърлен, самотен и безпомощен пред стихииите, външни или вътрешни.

Сблъсъкът на братята вади на светло едно скрито, страшно лице,

¹⁷ РАЙЧЕВ, Г. *Повести и разкази*. Т. 1., 1957, с. 244.

¹⁸ Пак там, с. 239.

¹⁹ Пак там, с. 240.

²⁰ Пак там, с. 232, 251.

²¹ Пак там, с. 85.

което при други обстоятелства може да не се прояви и престъпленията им не биха се случили. Дори и самата външност на героите, която в началото дава някакво естествено предимство на Стан, накрая се превръща в уродливост: „отвън през малкото вдлъбнато в стената прозорче го гледаше една страшна глава – главата на Дика [...] Лицето на учителя беше обезобразено; от шията му течеше на черни струи кръв, на дясната му ръка личеше дълбока рана от зъби и целият му гръден кош беше преломен със страшна нечовешка сила“²². Така Дико наведнъж връща на брат си всичко, което от детството до настоящия момент несправедливо му е отнел – живота, самостоятелността, брака, дори детето, което не е негово.

Така завършва битката между съвременните Каин и Авел, които превръщат естественото съперничество и доказване на родни братя в трагедия. Тук братоубийството е преобърнато – в палач се превръща по-малкият, но големият предзадава тази трагедия.

След като коментирахме основните мъжки персонажи в „Грях“, сега трябва да обговорим и женските, тъй като те също като двамата братя представляват интересна опозиция една на друга, въпреки че не влизат в конкретни взаимоотношения. Става въпрос за Елка и Христина, с които Стан се оказва съдбовно обвързан и които по ирония не му принадлежат изцяло. Христина не е истински негова в сърцето си, а само по закон, Елка е тайната, скрита, престъпна връзка.

Елка, жената и третият ъгъл в ужасния триъгълник, се появява като въплъщение и на невинността, и на изкушението. Още със самото си име предполагаемо тя трябва да носи светлина. Но това е светлина, която постепенно се разколебава, отслабва, потъмнява, за да угасне накрая не само буквално със смъртта, но и с настаняването на ужаса и злото в този дом. Нейното идване трябва да въведе ред, да направи от един неспособен да се грижи сам за себе си индивид порядъчен човек, зрял мъж, глава на семейство. Тя трябва да придаде цел и смисъл в живота на болен човек, свикнал вечно друг да му ги определя, да го води и да му казва какво да направи.

Жената, която създава от семейното жилище дом и трябва да е носител на традиционни за българката добродетели, се оказва неговата разруха. Всъщност с идването на Елка идват и хаосът, престъпните норми, насилието и престъплението, наказано сурово и очаквано. Дори детето, новият човек, обичайно посрещан с радост, очаквания и надежди, носи смърт, наказание за греха, вади наяве и самия грях, двоен грях, приеман със свещен ужас от много общества.

Връщаме се пак към опозицията село – град, но този път погледната през образите на двете жени в живота на Стан – жената на брат му

²² Пак там, с. 255–256.

и тайна негова любов Елка и бившата съпруга Христина. Тиха, покорна, почти няма, Елка тотално е противопоставена на Христина, чийто глас чуваме ясно, защото винаги звучи заповедно, високо, троснато, оглушително. Докато Елка е наричана „дете“, защото е значително по-млада от Стан, то впечатлението от Христина е за по-зряла, опитна, властна жена.

Христина е гражданката, която не се подчинява на чуждата воля и сама подчинява мъжа на волята си, не иска да му принадлежи, дръзва да търси щастието си другаде, без мъжа, без да се преклони пред нормите на времето. „На въпросите тя отговаряше ясно и твърдо: „Не се разбирахмe; не го обичам; не желая да се върна в къщата му.“ Тези двама души остават завинаги чужди поради произхода и разликата в средата си. „Гражданката, която той не победи, и селянинът, когото тя не почете и не почиташе.“²³

Елка и Стан обаче се оказват изненадващо сродни души чрез миналото и настоящето си на потиснати от предразсъдъците – тя като сираче, побутвано в ъглите от всички, той – като разведен мъж, неприел очаквания свещенически сан, постепенно отблъскван от обществото.

Не е случайно, че техните съдби са преплетени още преди години точно чрез училището, където Стан е бил точно неин учител. За двамата обаче споменът за това познанство има различен смисъл и място в живота. Ако за Стан това е само поредната ученичка, на която е предал знания, то за Елка това е бил единственият светъл лъч в мъката на самотата, изолацията и не-обичането.

Райчев представя на читателя една безумна женитба, сама по себе си и тежък грях, и престъпление. Женитбата на Елка и лудия, груб и агресивен Дико нарушава куп други норми, наложени в обществото. Реакцията на Елка, която отива под венчило, поражая със своята неочакваност. Тя отива под венчило не с ужас, погнуса или примирението на осъден на смърт, а спокойно и уверено точно с такъв мъж – постъпката изглежда необяснима, ако не се допуснат и някакви скрити мотиви зад решението. Разбира се, съгласието на Елка може да се обясни с липсата на избор за брачни партньори и безизходицата ѝ – бедността на сирачето, предразсъдъците към жените в по-малките населени места, страхът от самотата, нуждата от изпълнение на природната реализация на жената (брак и деца).

Самият Стан ще признае, че такава стъпка е лудост, престъпление, смърт за една беззащитна жена. Но не се намесва решително като настойник на Дико, за да спре безумието. „Но това е нелепост, то е осъждане на смърт на едно човешко сърце.“²⁴ Дори и Дико не допуска сериозно, че човек като него би могъл да има съпруга.

²³ Пак там, с. 173, 172 (подч. мое, В. Р.).

²⁴ Пак там, с. 186.

Дико трепна, загледа недоверчиво братата си, отдръпна се от него и избъбри троснато:

– Ами, ша ма жените...

Бедният момък, него бяха толкова пъти годили и женили на подбив, че той беше готов да се разсърди и от думите на братата си.²⁵

Тук отново миналото на Стан и Елка се припомня чрез нейните загадъчни думи („Помня, бате... как да не помня; че ако не беше това, кой знай дали щях да дойда у вас“²⁶), чрез които читателят започва да разбира скрития смисъл на делата ѝ и че тя всъщност не е толкова чиста и невинна. В представите на самия Стан тя се движи между „дете“ и изкусителка, той дори я вижда като змия, обсебила мислите му.

Мишел Фуко напомня²⁷, че редица правила и забрани ограничават живота на подобни хора като Дико и едно от тях е бракът, който им е отказан. Законът трябва да следи, контролира и санкционира престъпването на тези забрани, както е и днес. Да се разведеш или разделиш неофициално с брачния партньор, защото си открил, че той е душевно болен, е била приемлива причина. Такива примери ще видим и в литературата – като Мария от романа „Тютюн“ на Димитър Димов или Робърта, съпругата на Рочестър от романа „Джейн Еър“ на Шарлот Бронте.

Да бъде укривано подобно прогресиращо и нелечимо заболяване също е било престъпление. Тези хора са считани за непълноценни, неспособни да се грижат за себе си, да отговарят за постъпките си, опасни са и за самите себе си, и за социума. В езическите общества са били приемани като разменени деца на свръхестествени същества, убивани като ненужна тежест за тяхно собствено добро. По-късно са критици като срамна тайна по тавани и задни стаички, възприемани са като наказание за някакъв грях от Бог. В съвременността са изолирани в специализирани заведения под денонощни грижи на медицински лица и лекувани с променлив успех.

Едва в наши дни с развитието на науката и променящото се общество започна постепенно да отпада стигмата върху болестта и болните изобщо. Винаги остава съмнението обаче дали толерантността на модерния човек е по-силна от вековния навик на суеверния му предшественик да вижда знаци за по-висше присъствие във всичко. Човекът в основата си не се променя, а се е научил по-добре да се прикрива.

Такъв е и Дико, който едновременно е и не е част от общността. От една страна, той изглежда пощаден от съдбата – не е крит до смъртта си в килера, а въпреки различията и трудностите живее сред

²⁵ Пак там, с. 189–190.

²⁶ Пак там, с. 209.

²⁷ ФУКО, М. *Аномалните*. София: ЛИК, 2013, с. 42.

общността и с някаква рутина работи упорито ежедневния тежък земеделски труд. Заболяването личи зад отсечените, груби движения и гнева от подигравките, който се натрупва с годините, расте като лавина и накрая помита причинителя на всичко това – „бати“ Стан.

Лудостта за един индивид обаче не е само проклятие, а понякога дава и скрити предимства. Попада в особен режим. Тя обичайно освобождава от носене на отговорност и на такива хора се позволява и прощава много повече, отколкото на нормалните. Това бива широко използвано и до днес в съдебните процеси. В много случаи остава отворен въпросът дали ненормалният е толкова луд, колкото изглежда, или това е проявление на инстинкта му за съхранение. Този мотив също е познат от митовете и литературата.

Така например известният с хитростта си цар на Итака Одисей прибегва до измама, за да избегне участие в Троянската война, забравил обаче, че „си има работа с гърци“ и хитростта му е добре известна на всички. В тоталитарни общества нормалните не биха и помислили да протестират, докато „лудите“ могат го правят под някаква форма, с по-голям шанс да оцелеят. Такива са шутовете в кралския двор, които зад привидния смях всъщност иносказателно казват на умните и схватливите много истини за властта над тях.

Това е и, от друга страна, начин да се прояви изключителното, божественото, което отличава шаманите, божиите пратеници и избраниците от останалите хора. Те изпадат в различни състояния, при които получават сигнали, някой им говори, виждат и имат досег до други светове. Често обаче тези надарени избраници не само живеят изолирани от общността, но и са принудително „връщани при боговете“ чрез ритуално убийство – с аргумента, че само там могат да бъдат сред свои, равни, а нашият свят не е техният, не е достоен за тяхната изключителност. Това виждаме например в „Предречено от Пагане“ на Вера Мутафчиева.

Лудостта с деструктивната ѝ сила рисува и Георги Райчев – несъответстващото наказание за грешката на детето Дико; болестта-съновидение на Стан; проявлението на страстта; забранената любов; убийството накрая. Краткотрайните пристъпи на умопомрачение вадят наяве животното у човека. Тя в случая е и последица от неспособността да постигнеш личното си щастие, без да влезеш в конфликт с обществените норми и наложени табута още от древността до наши дни. Всъщност всички участници в този злощастен не-любовен триъгълник се оказват едновременно и грешници, и жертви – на твърде много фактори, които, навързани един за друг, се оказват толкова съдбовни. На времето обстоятелствата, обществото, на собствените си непреодолими желания, копнежи, чието удовлетворяване обаче престъпва нечий чужди права и интереси.

Затова и отказът от човешка присъда накрая и призоваването на по-висшата инстанция за съдник изглежда най-правдив и естествен финал на семейната трагедия на Попварадинови, към която след тези отклонения се връщаме отново, за да поставим и финала на нашето изследване. „Не е човешка работа... каквото сте сторили – Господ Бог ще ви съди и отсъжда...“, отсича леля Петка на фона на разкритието на греха и разиграващата се пред очите ѝ трагедия.²⁸ Това изказване изглежда като изумително спокойна и твърде модерна констатация пред немислимото – братоубийството, кръвосмешението, стария грях, довел до жестоката развръзка. Като че ли друг финал очаква читателят. Отново се връщаме към Зигмунд Фройд, който изследва страха от кръвосмешението.²⁹ Описано в примитивните общества, това е едно от най-мощните табута и в наши дни. Но ето че селяните, макар и на пръв поглед консервативна общност, чрез връзката си със земята и познанията за живота могат да се окажат и по-мъдри и разбиращи от модерния и образован градски човек.

Като възрастна, мъдра, много видяла и преживяла жена, леля Петка отказва да съди греховете на злощастните братя сама, оставяйки това на по-горната инстанция, в която, както приемаме според каноните на християнството, грях няма. Човеците са неспособни да съдят безпристрастно други човеци като всички тях. Наказанието за извършените морални престъпления трябва да дойде от друго място.

„Който от вас е без грях, нека пръв хвърли камък върху нея“, казва и Иисус Христос на кандидатите да бъдат палачи на набедена в блудство жена (Евангелие от Йоана 8: 7)³⁰.

Защото човекът във всички времена се оказва не само вечен грешник, но и по-голям, по-силен от наложените от самия него и себеподобните му строги забрани и морални норми. Неговият собствен самосъд често е по-жесток от обществения или Божествения.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БИБЛИЯ. *Сиреч книгите на Свещеното писание на Вехтия и Новия завет*. София: Светият Синод, 1992.

КОНСТАНТИНОВ, Г. Многоликостта на човека. Георги Райчев. – РАЙЧЕВ, Г. *Грях*. Съст. Иван Гранитски. София: Захарий Стоянов, 2003, с. 407–414.

КОНСТАНТИНОВА, Е. Оригинален и интересен творец. Георги Райчев – РАЙЧЕВ, Г. *Грях*. Съст. И. Гранитски. София: Захарий Стоянов, 2003, с. 415–433.

КОНСТАНТИНОВА, Е. Предговор. – РАЙЧЕВ, Г. *Избрани творби*. Под ред. на Елка Константинова. София: Български писател, 1982, с. 5–24.

²⁸ РАЙЧЕВ, Г. Пак там, с. 254.

²⁹ ФРОЙД, З. *Тотем и табу. Някои сходства в психичния живот на диваците и невротичите*. София: Критика и хуманизъм, 2013, с. 40.

³⁰ БИБЛИЯ. София: Светият Синод, 1992, с. 1308.

ЛОМБРОЗО, Ч. *Престъпният човек*. Прев. Г. Йорданов. София: Веси, 2018.
РАЙЧЕВ, Г. Грях. – РАЙЧЕВ, Г. *Повести и разкази*. Т.1. Ред. С. Султанов.
София: Български писател, 1957, с. 168–256.

САПАРЕВ, О. Българската диaboлична фантастика. – В: *Игра на сенките. Българската диaboлична фантастика*. Съст. О. Сапарев. Пловдив: Христо Г. Данов, 1983, с. 5–20.

ФРОЙД, З. Налудните идеи и сънища в „Градива“ на В. Йенсен. – ФРОЙД, З. *Фантазии и сънища*; ЙЕНСЕН, В. *Градива*. Прев. Н. Михайлова. София: Екслибрис, 1996, с. 11–107.

ФРОЙД, З. *Тотем и табу. Някои сходства в психичния живот на диваците и невротичите*. Прев. Св. Маринова. София: Критика и хуманизъм, 2013.

ФУКО, М. *Аномалните. Цикъл от лекции в Колеж дьо Франс 1974–1975*. Прев. Е. Грекова. София: ЛИК, 2013.

REFERENCES

BIBLIA. [HOLY BIBLE.] Sofia: St. Synod [publ.], 1992.

KONSTANTINOV, G. Mnogolikostta na choveka. Georgi Raychev. [The Diversity of Man. Georgi Raychev.] In: G. RAYCHEV & I. GRANITSKI (ed.). *Gryah*. [Sin.] Sofia: Zahariy Stoyanov [publ.], 2003, pp. 407–414.

KONSTANTINOVA, E. Originalen i interesen tvorets. Georgi Raychev. [Original and Interesting Artist. Georgi Raychev.] In: RAJCHEV, G. & I. GRANITSKI (ed.). *Gryah*. [Sin.] Sofia: Zahariy Stoyanov [publ.], 2003, p. 415–433.

KONSTANTINOVA, E. Predgovor. [Foreword.] In: RAJCHEV, G. & E. KONSTANTINOVA (ed.). *Izbrani tvorbi*. [Selected Works.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1982, pp. 5–24.

LOMBROSO, C. & G. YORDANOV (trans.). *Prestapniyat chovek*. [L'uomo delinquente; The Criminal Man.] Sofia: Vesi [publ.], 2018.

RAYCHEV, G. Gryah. [Sin.] In: RAJCHEV, G. & S. SULTANOV (ed.). *Povesti i razkazi*. Vol. 1. [Selected Works. Vol. 1.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1957, pp. 168–256.

SAPAREV, O. Balgarskata diabolichna fantastika. In: O. SAPAREV (ed.). *Igra na senkite. Balgarskata diabolichna fantastika*. [Game of Shadows. Bulgarian Diabolic Fantastic Prose.] Plovdiv: Hristo G. Danov [publ.], 1983, p. 5–20.

FREUD, S. & N. MIHAYLOVA (trans). Naludnite idei i sanishta v “Gradiva” na V. Yensen. [Der Wahn und die Träume in W. Jensens “Gradiva”.] In: S. FREUD. *Fantazii i sanishta*. [Fantasies and Dreams.]; JENSEN, W. *Gradiva*. Sofia: Ekslibris [publ.], 1996, p. 11–107.

FREUD, S. & S. MARINOVA (trans.). *Totem i tabu. Niakoi shodstva v psihichnia jivot na divacite i nevroticite*. [Totem und Tabu mit dem Untertitel: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker.] Sofia: Kritika i humanizam [publ.], 2013.

FOUCAULT, M. & E. GREKOVA (trans.). *Anormalnite*. [Les anormaux : cours au Collège de France, 1974–1975.] Sofia: LIK [publ.], 2013.

CRIME AND PUNISHMENT IN “SIN” BY GEORGI RAYCHEV

Abstract. The study offers a reading of Georgi Raichev’s “Sin” through the Bible perspective and, on the other hand, through the history of prohibitions in the society for madness and mad people. It contains examples of that kind of characters in the Bulgarian and world literature. It searches also in classical criminalistics for explanation of physical characteristics of the potential criminals. And recalls one of the basic oppositions in modern Bulgarian literature – the village and the city as a model of living, culture, virtues and civilization.

Keywords: Georgi Raichev, “Sin”, crime, punishment

Vera Radeva, PhD Student

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: vera_radeva@abv.bg

Росица Чернокожева, д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

СТРАШНИТЕ ДЕТСКИ СЪНИЩА – СВОЕОБРАЗНО ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ НА ЖЕЛЕНИЯ. ПСИХОАНАЛИТИЧЕН И ПСИХОДРАМАТИЧЕН РАКУРС

Резюме. Текстът изучава три кратки разказа от българската класическа литература за деца. Авторите са Симеон Андреев, Григор Угаров и Ангел Каралийчев. Сюжетът на тези разкази е сънят на героя в навечерието на Коледа и отношението дете и птичка. Предколедните сънища са неприятни и дори плашещи за сънуващия протагонист. От психоаналитична гледна точка те по някакъв начин удовлетворяват желания – какъвто е всеки детски сън. Психоанализата ни запознава с анализ на тези желания и доказва, че сънищата, съдържащи наказание, са също изпълнение на желания, не за нужди, но за получаване на наказание от санкциониращата инстанция на Свръхаз. Тези плашещи преживявания за детето допринасят за по-доброто опознаване на неговия крехък, формиращ се в процеса на порастване, Аз. Те разкриват несъзнателната същност, Аза и Свръхза. *Ключови думи:* българска литература за деца, сън, желание, наказание, психоанализа, Аз, Свръхаз

Сънищата заемат основно място в психоаналитичната теория. Самият Фройд е смятал „Тълкуване на сънищата“ (1900) за най-важното си произведение. В българската литература за деца от класическия ѝ период сънищата на протагониста са важна част от творбата. Разбира се, те не са сънувани от деца и после разказани – те са създавани от възрастния писател, но вложени в душевните преживявания на героя. Това Фройд нарича изкуствени сънища и можем да ги тълкуваме съвсем легитимно като истински съновидения. Изводът на Фройд е: „Взаимодействието на нашите типични сънища, приказки и други продукти на поетичната фантазия не е случайно и единично явление. Много често проникателното поетическо око забелязва процеса на превръщане, чието оръдие обикновено е самият поет, и го възпроизвежда в обратен вид, т. е. свежда поезията до съновидение“¹. Още в 1900 г. Фройд пита: Може ли съновидението да ни научи на нещо ново относно нашите вътрешни психически преживявания, може ли неговото съдържание да внесе някакви поправки в нашите възгледи и убеждения? Сънищата

¹ ФРОЙД, З. *Тълкуване на сънищата*. София: Евразия, 1993, с. 183.

са една от любимите авторови теми в българската литературата за деца. Защо сънищата са толкова важни за опознаване на детската душевност? Защото тези съновидения, вложени в изобразената детска душевност са важни помощници в изграждането на образите и фабулата в творбите за деца и ни дават знаци за детското несъзнавано. В този текст ще се спрем на три разказа за деца със сюжет *дете и птичка*, които са сънувани от главния герой преди Коледа.

Симеон Андреев в разказа „Коледно врабче“ ни предлага сцена на съновидение, в която ще видим продължение на тенденцията, която идва още от Възраждането в българската литература за деца – художествената моралистичност. Една сполучлива симбиоза, която се открива и в най-добрите световни хуманистични наративни традиции.

Симеон Андреев е един от майсторите на описание на меандрите на душевните състояния на детето. Този разказ е публикуван в сп. „Детска радост“ 1926/1927, бр. 4. По това време Симеон Андреев вече е издал сборниците с разкази за деца „Звездобройци“ (1925), „Пешо мой-твой“ (1925), а през 1927 г. се публикува и „Въртушка“. Той се е утвърдил като детски писател и теоретик по въпросите на литературата за деца. Първите участия на Симеон Андреев в детския периодичен печат са от 1919 г. в Илюстрирана детска библиотека „Кокиче“.

Главният герой Косю от разказа „Коледно врабче“ в разговор с майка си се вълнува дали е тръгнал вече Дядо Коледа и какво ще му донесе.

– Каквото нямаш. Той си знае – отвръща майка му.

Косю пак загледа звездата от леглото през прозореца. Замисли се. Мисли, мисли – не му иде наум какво няма. Не че не му иде наум, а не знае какво по-напред да иска. Ще му се и едно, и друго, и трето... Всичко, каквото видя днес на пазара да се продава – всичкото да има. Най-много – високите, лъснати ботушки с червения подшив отвътре. Откога си мисли да може да obuе ей такива, същите ботушки. Че като се стегне, че като загази дълбокия сняг направо...

Да обърнем внимание и на детските монолози в творбата. Това дете има желания и се вълнува в избора си и дали това желание ще се осъществи. Монологът, Аз-изказът, наред с действието ни правят свидетели на автентични сцени в художествената творба.

Проникновените думи на известната френска психоаналитичка, сподвижница на Жак Лакан, Франсоаз Долто, са: „Детето е желаещо същество. То е на възрастта на своето желание“. Детето иска осъществяване на желанията си веднага, то не търпи отлагането им, не може да чака. Това в психоанализата е т. нар. *Първи мисловен процес*, характерен за незрелия още Аз на детето.

Можем да говорим за този разказ и като за „сън наяве“. Интересна е самата архитектурна структура на разказа. Косю чува глас, който го спира, и вижда,

че това е същото рошаво хитро врабче, което е искал да захлупи днес с решето на двора. Врабчето му се хвали, че Дядо Коледа му е „бати“ и че той го спасява от преследванията на Косю. Наистина тук и сега действието е като на психодраматична сцена. Дядо Коледа се появява. В препълнената му торба са и ботушките с червена подплата, а от тях надзърта хитрото рошаво врабче. Подиграва се на Косю. И след миг старецът го няма – отишъл си е, а вместо него тук е врабчето. Всичко е nonsensово и сюрреалистично като в „Алиса в страната на чудесата“. Врабчето – ту едро, наедряло, ту се смалява, от малко, по-малко – както Алиса, когато отхапваше от гъбата! И сърдито църцори ядосано, че е гладно, иска от Косю да му даде да яде и чак тогава ще пусне Косю. Така пищи, че еква цялата земя от гласа му. И изведнъж: „И толкова силно писва врабчето, че Косю подскача, сепва се. Задрямал“. Разбираме, че това е било сън.

Неслучайно в „Тълкуване на сънищата“ се говори и за халюцинаторен момент. В този труд се говори и за възможно уголемяване, хиперболизация, като се има предвид предимно чувство. Тук имаме такова уголемяване на образ и можем да се запитаме защо той така заема зрителния екран и съзнанието на сънуващия, защо на моменти засенчва всичко друго? Не е задължително да има отговор. Все пак това е фантазменият образ, създаден от писателя.

В този разказ на Симеон Андреев наистина се срещаме с класически, от гледна точка на Фройдовото тълкуване на сънищата, детски сън. Тук е налице желание от предния ден – ботушките с червена подплата – и героят ги сънува. Това Фройд нарича още „свежи впечатления“ при сънищата на възрастните. Чрез психоанализата се дообогатява представата за детските сънища. Фройд формулира характеристиките на детските сънища в няколко точки: за разбирането на детски сънища не са нужни нито анализ, нито техника. Не е необходимо да се разпитва детето. Но трябва малко сведения от живота му. Те са разбираеми, пълноправни душевни актове. В тези сънища липсва изопачаване, затова не се нуждаят и от тълкуване. Най-важното е, че тук манифестиранят и латентният сън съвпадат.

В съня на Косю реализацията на детското желание се изобразява като халюцинаторно преживяване. Той си представя, че Дядо Коледа носи възжелания подарък – ботушките. Мислите отпреди съня се трансформират в образи. Мисловният регрес се осъзнава като сетивно възприятие и претърпява вторична преработка. Така съновното желание се халюцинира и създава убеждение, че се е осъществило. Това е сходно с протичащото в зората на нашия душевен живот, когато сме халюцинирали задоволяващия обект, изпитвайки потребност от него. Така се стига до протосън – някакъв вид нюанс на съновидението.

Тази съновна сцена с врабчето в разказа „Коледно врабче“ на Симеон Андреев може да се разглежда и като сън с фантастичен характер.

Врабчето ту се уголемява, ту се смалява. Психоаналитичното тълкуване на този процес ни дава ново дълбинно познание: „при фантазиране в будно състояние решаваща роля играе желаното впечатление от съставяната фантазия, а образуването на сложните комбинации в съновидението се обуславя от момента, намиращ се в началото на това образуване – с отношението на сходството в мислите, скрити в съновидението“².

В разказа „Коледно врабче“ и Симеон Андреев не избягва изкушението да прокара дидактичната идея за дете, което иска да хване врабче. В този разказ на пръв поглед няма осъществяване на детското желание, което не е задоволено от предния ден. Не се случват и кой знае колко страшни неща, както ще видим в друг разказ. Можем да разглеждаме този разказ с описан сън с неприятно съдържание. В един момент Косю вижда, че Дядо Коледа е изчезнал, няма го вече, и от това става ясно, че няма да се осъществи желанието да получи мечтаните ботушки. Затова по-точно говорим за един неприятен сън, който психоаналитичният анализ ще ни обясни, че посвоему е пак предизвикан от желание на детето да преживее разочарованието. В съня афектите и мислите могат да се преобръщат. Косю тъкмо вижда Дядо Коледа и ботушките и той изчезва. Това обстоятелство е забелязано и от народната мъдрост. Много често съновниците тълкуват съня на принципа на контраста.

Така, неприятните сънища могат да означават единствено осъществяване на желанията. Напълно е възможно, защото изопачаването е налице и неприятното съдържание служи само за маскировка на приятното и желаното. В съня на Косю е желанието да получи подарък – ботушките, но то не се реализира. Може би има основание да се каже, че това е механизмът на сънищата на възрастни. Тълкуването на съня в разказа на Симеон Андреев по този начин е продиктувано от това, че литературният текст-сън е създаден от възрастния писател и следва логиката на мислене в съзнаването на възрастния. Вторият аргумент го дава самата психоанализа: всички сънища (и на възрастните) са всъщност сънища на деца. Зад описанието на детските лудории в разказа се прокрадва и назидателността на възрастния – не, това не бива да се прави, не се постъпва така с врабчетата. Сянката на педагогиката се извисява зад сюжета.

Разказът на Григор Угаров „Коледен гост“ също използва като хронотоп сюжет с герой врабче. Когато направим справка за творческия път на Григор Угаров, фактите са повече от впечатляващи. Това е писател, който за периода 1921–1942 г. сътрудничи на 27 детски периодични издания.

В разказа на Григор Угаров „Коледен гост“ успоредно, че и детето Дамянчо няма майка, и врабчето си няма майка, създава един

² Пак там, с. 256.

емоционален фон на съпричастност и емпатия. Разказът със съня на Дамянчо представлява една среща – между дете и врабче. Преди Дамянчо да се завие и заспи, има една подготвяща сцена.

Чук, чук, чук! – някой леко почука на стъклото. Дамянчо погледна – пепеливото врабче. Пак се зави и заспа. Но като заспа, някой го хвана за ръката, с която гребеше кашата, и го поведе по един път.

И още малко да се върнем назад. Пепеливото врабче е гледало отвън как Дамянчо лапа каша и не му отваря да даде и на него. Това е предисторията, която ни е нужна, за да си обясним по-сетнешния сън на Дамянчо. Класическа предистория за дете и птичка.

Ако се запитаме коя е ръката, повела Дамянчо в съня, отговорът е поливалетен – Бог, Майка Богородица, неведома сила... Тук можем да направим една интерпретация, че това е несъзнаваното. Сънят отвежда Дамянчо навън, където вали сняг ситно, „като че ли някой сееше брашно над земята“. Задава се шейна, в нея – Дядо Коледа. Този, който води Дамянчо за ръка, спира шейната и иска едно конче и един файтон за Дамянчо. Моралистичната идея на автора Григор Угаров идва през отговора на Дядо Коледа: „За Дамянча ли – не давам! Цяла вечер на прозореца му чука едно пепеливо врабче, а той лапа каша и не поглежда.

Тогава едно мънисто пада на земята – Дамянчова сълза“.

Лаконичното щрихиране на образа ни носи най-дълбокото преживяване, защото можем да пофантазираме.

Отново се срещаме с класическото за детския сън желание от предния ден – Дамянчо иска коледен подарък конче и файтон. Всъщност в текста това не го казва пряко Дамянчо, а този, който го води през съня за ръка, но разбира се, това е детското желание. Но в съня това не се случва – Дядо Коледа му отказва, не задоволява желанието. Не се ли натъкваме на противоречие... Точно това ни обяснява Фройд в „Тълкуване на сънищата“ (1900). Там се дава отговор и на това по какъв начин неприятните сънища могат да означават също и единствено осъществяване на желанията. Това е напълно възможно при наличието на така наречената „изопачаваща дейност“ на съновидението.

Тук трябва да отбележим и една особеност, която той изтъква. Сънуващите непрекъснато се опълчвали против твърдението, че всички сънища съдържат в себе си осъществяване на желания. На това място бащата на психоанализата прави и едно проникновено и фино нюансирано отклонение, че всеки човек има желания, за които не говори с другите хора, и желания, за съществуването на които не признава дори и пред себе си.

Но да се позовем на текста от разказа „Коледен гост“ на Григор Угаров. Може би нашият герой Дамянчо дълбоко в себе си си задава въпроса дали заслужава този коледен подарък. Детето дълбоко в себе

си иска да знае границите на позволено и непозволено, които възрастните поставят. Наред със съмнението дали би получил, дали заслужава да получи мечтания подарък, героят преценява и през оформящия се в тази възраст Свърхаз – нашите морално-етични критерии.

В този разказ можем да говорим по-скоро за един намек за възможността за отказ да се изпълни желанието. Малко условно, част от него можем да причислим към сънища с неприятен характер. Това, което можем да обобщим в действителност, е, че изопачаващата дейност на сънищата се оказва дейност на цензурата. В този сън на Дамянчо изопачаващата дейност на цензурата е толкова силна, че осъществяването на желанието остава така дълбоко скрито, че се проявява чак до отказа му. Както това идва от думите на Дядо Коледа: „За Дамянча ли – не давам...“. И тогава формулировката за неприятните сънища добива вида: „Съновидението представлява (скрито) осъществяване (на потиснато, изместено) желание“.³ За работата на съня ще говорим по-нататък. В нашия случай е валидна формулировката: „Съновидението представлява скрито осъществяване на потиснато, изместено желание“.

Нека погледнем сцената от съня, където Дядо Коледа отказва да даде на Дамянчо конче. Една реплика на Фройд от неговия опит при тълкуване на сънищата ще ни помогне в разгадаването на този епизод: „По-горе твърдах, че съновидението няма средства за изразяване на отношението противоположност – противоречие. Но ще се постарая да опровергая това твърдение“.⁴ По-нататък в изложението бащата на психоанализата проследява как преобръщането, превръщането в противоположност е едно от любимите изобразителни средства на сънищата.

Да видим как сънищата повлияват на развитието на разказвателната история. Смело можем да кажем, че този „сънищен“ прием обогатява, нюансира описваните преживявания на героя, задава контекст на възможен психоаналитичен и психодраматичен прочит. Казахме и че сънят повлиява и в извеждането на моралистичната идея, следвана от автора. Това се постига и в разказа на Григор Угаров:

Чук, чук, чук! – пак някой почука.

Дамянчо се пробуди. Отвори очи. На прозореца чукаше пепеливото врабче. Той потърка очи. Стана му много мъчно. Надигна се и на пръсти се приближи до прозореца... Дамянчо отвори прозореца, взе врабчето, но краката му бяха замръзнали. Той заплака. Ситни сълзи закапах в краката на пепеливото врабче. Той го целуваше и плачеше. Сълзите стопиха ледената корица, която беше заципала краката.

Психоаналитичната трактовка на сън ни учи, че децата сами

³ Пак там, с. 126.

⁴ Пак там, с. 258.

възжелават своето възмездие. Техният Аз ще донесе на крилата на въображаемия сън едно желание, но което Свръхазът, тяхната ценностна система, оценката позволено – непозволено може да диктува по друг начин. Ще кажем, че в този сън, както в повечето сънища, има определени символи. Ето момчето се смалява като искра и политва нагоре... Те са и своего рода фантастичен елемент, който съновната дейност често извиква на сцената.

При тълкуването на сънищата не бива да се изпуска предвид значението на сексуалните комплекси, въпреки че не е необходимо да им се приписва „изключителна роля“.⁵ Това, разбира се, се отнася до сънищата на възрастните, но казахме, че всички сънища всъщност са сънища от детството. Ако разгледаме разказа като отделни психодраматични винетки от една сцена, ще видим, че последната среща на Дамянчо с врабчето е класически психодраматичен завършек. Т. е. тя води до катарзисно преживяване на протагониста и го изважда от неговата досегашна дисфункция на дете, причинило страдание на врабчето. Неговите сълзи на облекчение стоплят крачетата на врабчето.

Разказът на Ангел Каралийчев „Крилатият пленник“ също се гради сюжетно на отношенията дете и врабче. Той е отпечатан в „Детска радост“, 1931/1932, бр. 5. Дотогава Ангел Каралийчев вече е издал няколко книги с приказки за деца.

Ето началото на „Крилатият пленник“: „Зима е. Под стрехата три гладни врабчета ровят сламките и търсят житни зрънца от лятошната вършитба. Иванчо им е приготвил капан от две почернели керемиди. И най-глупавото врабче се хваща.“ Иванчо пуска крилатия пленник в стаята и му се заканва, че ще му отреже крилата. Но ножицата е закачена високо и докато чака майка си да се върне и я снесе, мушка врабчето в пазвата си. Ангел Каралийчев създава един великолепен диалог между врабчето и Иванчовото сърце. Врабчето пита сърцето:

– Можеш ли да ми помогнеш?

– Аз не мога – отвърна сърцето, – защото Иванчовото ухо е пълно с памук и да викам, няма да ме чуе, ами ще кажа на съня...

Ванювият сън стоеше невидим пред момчето и му гъделичкаше клепките.

Сърцето повика съня и му разказа какво иска да прави Иванчо.

– Помогни на врабчето! – рече то.

– Добре – прошепна тихо сънят и затвори Иванчовите клепки. Заспа малкото момче и насън тръгна по снега.

Не е ли великолепно тази картина и метафора. Тази сънно-призрачна-притчова сцена на съня, който стои невидим пред клепките. Разговор между сърце и сън. Та това е цялото тълкуване на сънищата

⁵ Пак там, с. 207.

и същността на психоанализата, събрани в този образ. Целият ни емоционален свят е в този диалог сърце и сън. Целият ни преживелищен опит е в диадата сърце – сън. Пак ще кажем – не е ли видно, че първите психоаналитици са писателите. А най-близо до това е инфантилното несъзнавано в едно сънно сърце. Може би е твърде смело, но едва ли в литературата (не само българската) има друг такъв прецедент – диалог между сърцето и съня на едно малко момче.

Как гради преживелищното в разказа Ангел Каралийчев? В съня Иванчо върви през снега бос, с премръзнали ръце, гладен през една вековна гора. Тук са всички приказни символи – вековната гора, козятя пътека, малката червена къщурка. Предизвикателството е, че хляб и печено пиле са под едно корито, досущ като капана, който той прави за врабчетата. Иванчо се оказва пленник по същия начин. Тук е и страховитата белокоса бабичка, която трябва да въздаде справедливост. Ще му отреже ръцете, както той постъпва с малките врабчета.

Олеле! – изпищя с цялото си гърло Иванчо и се стресна.

Събуди се и се озърна. Наоколо нямаше никой. Само той в помръкналата тиха стая и врабчето в пазвата му. Дълго си търка сънените очи, сетне бръкна в пазвата си, извади притихналото пиле, отвори прозореца и го пусна.

В този разказ и Каралийчев използва съня, за да прокара моралистичната идея. Бихме могли да изведем като тенденция: мнозина български писатели за деца използват съня и сънуването, за да въздействат чрез образите и случките на съвестта на оформящия се Свръхаз на малките герои. И нищо чудно, че децата сънуват проявления на Аза и най-вече на Свръхазата, защото големи техни части остават несъзнавани, т. е. логично е те да са в съня. Разказът „Крилатият пленник“ е включен в том 3 на Каралийчевата книга „Приказен свят“, издадена от „Хемус“ през 1930 г.

В рецензията си за тези събрани Каралийчеви творби Михаил Арнаудов пише: „Каралийчев също тъй се пази от дидактизъм, като прикрива всичко морализаторско с хумора си, с топлото си съчувствие или доверчиво упование в силата и крайната победа на доброто“. Това постига Каралийчев и в разказа „Крилатият пленник“. Колко верни са трактовките на Михаил Арнаудов: „Какво повече могат да желаят малките читатели? Там е достъпен целият свят, небе и земя нямат тайни за тях и месецът или звездите знаят техния език, имат техните чувства и страсти. Смелото въображение на автора се държи винаги в рамките на възможното за наивната и магическа детска душа: то постига митология и драматизъм, които хармонират с видения и бури в детските

гърди“.⁶ Михаил Арnaudов сякаш се е догаждал, че детството е и колкото космогонично, толкова и изпълнено понякога с труднопоносими психологически задачи, които стоят пред детето. В това ни убеждава и душевната борба на героя от „Крилатият пленник“.

Ще анализираме съня от „Крилатият пленник“ в психоаналитична светлина. На сцената протагонист е Иванчо. На пръв поглед тук нямаме осъществяване на желание. Ако говорим за желание, то това би било желанието на Иванчо да хване врабчето, както и става, и да му напакости жестоко – да му отреже крилата. Знае се за егоистичните желания на детската душа. Това егоистично желание от деня рефлектира и в съня по особено превратен начин – детето сънува и възжелава своето наказание. Страшните сънища са особена разновидност на сънищата с неприятно съдържание.

И най-важното. Съновиденията за наказание също са изпълнение на желания, но не на нагоните, а на критикуващата, цензурираща и наказваща инстанция в душевния живот, на Свръхзаза. Когато има случаи, които опровергават това, по-точното твърдение е, че съновидението е опит за изпълнение на желанието.

Иванчо от Каралийчевия разказ възжелава в превратността на несъзнаваните дебери на съня своето наказание – да му отрежат ръцете затова, че иска да се отнесе така жестоко към врабчето. „Крилатият пленник“ може да се разглежда и като сън с фантастичен характер. Психичният процес при действителни и сънни фантазмени образи е сходен. Разликата е, че решаваща роля за фантазмения образ играе желаното впечатление от фантазията, а при съновидението се обуславя от началния момент на образуване – сходството в мислите, скрити в съновидението. Така в разказа, по аналогия на намерението да реже крилата на врабчето преди да заспи, в съня на Иванчо се появява фантазменият образ на белокосата бабичка, подобна на Баба Яга, която иска да му отреже ръцете.

Ето как спомен от детството става сънят в разказа. Дори може и да предположим, че при много от авторите такъв биографичен факт присъства в тези разкази. Писателите и те са били деца. Неслучайно психоанализата ни насочи към такъв генезис: провокиращ повод от настоящето отключва спомен от детството и се ражда бъдещата творба. И през трите времена в основата е протичащото желание. Какво може да е това желание – да се върнеш в детството, да изпиташ отново детската безгрижност, но може и да е желание за отърсване, за преживяване на катарзисно освобождение от нещо гнетящо в това детство. Може би несъзнаваното, в което потъваме, следва своя логика.

⁶ АРНАУДОВ, М. Приказният свят на Каралийчев. – *Мисъл*, V, 1930, кн. IX, с. 648–653.

В тези разкази, в които децата не са помогнали на птичките, или са се отнесли враждебно, агресивно – да ги хванат в капан, дори садистично – да отрежат крилата им, има един много характерен момент от детската психика. Тук е мястото да кажем нещо и за агресията. В психоанализата въпросите за мазохизъм, садизъм и агресия са тясно преплетени. Цялата личност първоначално съдържа в себе си всички нагонни импулси. Садизмът е насочен навън деструктивен нагон, който по този начин добива характера на агресия. Ето извода на Фройд: „Потискането на агресията изглежда изключително вредно; сякаш наистина трябва да разрушаваме други хора и неща, за да не разрушим себе си, за да се опазим от тенденцията към саморазрушение. Без съмнение, тъжно откритие за етиката!“⁷

Известно е също, че Свърхазът на детето се конструира не по модела на неговите родители, а по модела на Свърхза на неговите родители. Тук бихме могли да напомним и че чрез амбивалентността детето изгражда своя чувствен живот. Разглеждайки детската сексуалност, Фройд обръща внимание на една специфика у децата. Своето наблюдение той формулира така: „Жестокостта изобщо е присъща за детския характер, тъй като задръжката, възпираща нагона от причиняването на болка у другия, а именно – състрадание, се формират относително по-късно“.⁸

В съня на Косю от „Коледно врабче“ на Симеон Андреев на Дамянчо от „Коледен гост“ на Григор Угаров и на Иванчо от разказа на Ангел Каралийчев „Крилатият пленник“ – на децата се случват страшни неща.

Тук е мястото да разгледаме трансформациите в работата на съня – как се получава един страшен сън. Ще преведем един по-дълъг, но много ценен и съществен пасаж от Фройдовите лекции за сънищата:

Едно осъществено желание несъмнено трябва да достави удоволствие, но, пита се, на кого. Разбира се, на този, на когото е желанието. Но ние знаем, че сънуващият има твърде специално отношение към желанията си. Той ги отхвърля, цензурира, с една дума – не ги иска. Така че осъществяването им няма да достави удоволствие, а по-скоро обратното. Опитът показва, че това „обратно“, което ще бъде обяснено допълнително, приема формата на страх. Така че в отношението си към своите желания сънуващият може да се оприличи на двама души, между които все пак има нещо много общо.⁹

⁷ ФРОЙД, З. *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 477.

⁸ ФРОЙД, З. *Анализ на фобията на едно петгодишно момче* [Малкият Ханс]. – В: ФРОЙД, З. *Детската душа*. София: Евразия, 1993, с. 35.

⁹ ФРОЙД, З. *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 223.

Изводът на Фройд е: „Страшните сънища не са толкова изключение, както многократно и подробно изясних, също и сънищата наказания, защото те заместват отхвърленото желание с подобавашо му наказание и по този начин реализират желанието на чувството за вина“¹⁰. И в трите разказа децата сънуват своето наказание за извършени лудории през деня, в които има агресия, жестокост, егоизъм. Тези сънища са също изпълнение на желания, но не на нагоните, а на критикуващата, цензуриращата, наказващата инстанция в душевния живот.

Отношенията дете и птичка са любим сюжет на българските приказници. На психодраматичната сцена можем да разглеждаме птичките като помощни Азове на протагониста. Те спомагат за опознаване и разкриване на себе си (self-a). „Помощните азове практически представляват отсъстващите други, налудностите, халюцинациите, символите, идеалите, животните и обектите. Те правят света на протагониста реален, конкретен и осезаем“¹¹.

Характерно е, че в тези предколедни сънища децата наистина се сблъскват със своето чувство за вина, със съдията Свръхаз, и то по повод на пакостите си от предния ден, но тук се долавя и размишление, то, и равностметката за по-дълъг период от тяхното ежедневие, което довежда до преразглеждане на екзистенциални понятия като добро и зло, хуманност, милостливост, справедливост, емпатия.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АРНАУДОВ, М. Приказният свят на Каралийчев. – *Мисъл*, г. V, 1930, кн. IX, с. 648–653.

ИЕРОХАМ, Д. Не/нормалността, която ни свързва. – *Критика и хуманизъм*, № 17, 2004, с. 11–25.

ФРОЙД, З. *Анализ на фобията на едно петгодишно момче* [Малкият Ханс]. – В: ФРОЙД, З. *Детската душа*. София: Евразия, 1993.

ФРОЙД, З. *Въведение в психоанализата*. София: Наука и изкуство, 1990.

ФРОЙД, З. *Отвѣд принципа на удоволствието*. София: Наука и изкуство, 1992.

ФРОЙД, З. *Тълкуване на сънищата*. София: Евразия, 1993.

REFERENCES

ARNAUDOV, M. *Prikazniyat svyat na Karaliychev*. [The Fairy World of Karaliychev.] In: *Misal*, V, 1930, Iss. IX, pp. 648–653.

IERONAM, D. *Ne/normalnostta, koyato ni svarzva*. [In/Sanity that Bounds Us.] In: *Kritika i humanizam*, 2004, Iss. 17, pp. 11–25.

¹⁰ ФРОЙД, З. *Отвѣд принципа на удоволствието*. София: Наука и изкуство, 1992, с. 130.

¹¹ ИЕРОХАМ, Д. Не/нормалността, която ни свързва. – В: *Критика и хуманизъм*, № 17, 2004, с. 11–25.

FREUD, S. *Analiz na fobiyata na edno petgodishno momche* [Malkiyat Hans.] [Analysis of a Five Years Boy. [The Little Hans]. Sofia: Evrazia [publ.], 1993.

FREUD, S. *Vavedenie v psihoanalizata*. [Introduction In Psychoanalysis.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1990.

FREUD, S. *Otvad printsipa na udovolstviето*. [Beyond Principle of Pleasure.] Sofia: Nauka i izkustvo [publ.], 1992.

FREUD, Z. *Talkuvane na sanishtata*. [Interpreting Dreams.] Sofia: Evrazia [publ.], 1993.

CHILDREN'S NIGHTMARES – A SPECIFIC FULLFILMENT OF DESIRES. PSYCHOANALITICAL AND PSYCHODRAMATICAL ASPECT

Abstract. The text examines three short stories from the classic Bulgarian children's literature. The authors are Simeon Andreev, Grigor Ugarov and Angel Karaliichev. The plot of these short stories is the character's dream before Christmas day and the child and bird relations. These dreams are unpleasant and even scary experience for the dreaming protagonist. From a psychoanalytic point of view, they are somehow satisfying desires, which is every child's dream. The psychoanalysis introduces us to the analysis of these dreams and proves that the dreams for punishment are also fulfilment of wishes, not of urges, but of the criticizing, censoring and punishing instance in the spiritual life of the Super-ego. These scary experiences for the child contribute for better knowledge of its fragile, forming in the process of growing, Ego. They uncover the unconscious Id, Ego and Super-ego. *Keywords:* Bulgarian children's literature, dream, desire, punishment, psychoanalysis, Ego, Super-ego

Rositza Chernokozheva, PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113
E-mail: r_chernokozheva@abv.bg

Милена Кирова, проф. д. н.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ОТ ГЪНКИТЕ НА ИСТОРИЯТА. МОДЕРНИ ИДЕИ В РАННАТА ПРОЗА ОТ БЪЛГАРСКИ ПИСАТЕЛКИ

Резюме. Настоящата статия поставя в изследователския си фокус модерността на жените писателки и начева наблюденията си с преосмислящия въпрос какво разпознаваме като модернизъм в края на XIX – първите две десетилетия на XX век? Модерността на жените писателки остава неразпознаваема за техните съвременници и дори в исторически план – възможността да творят е утежнена от предразсъдъци, ограничения и дори забрани, това е модерност извън модернизма, разгледана в творчеството на две непризнати авторки – Вела Благодеева и Ана Карима, и двете неразпознавани като женски присъствия в българския литературен живот, с проблемна критическа и колегиална рецепция. Изследването откроява редица модерни идеи и похвати у всяка от авторките: у Вела Благодеева – оригинална, немоделна интерпретация на исторически фигури, антирасизъм, феминизъм, авантюрни обрати, у Карима – първия пътепис на жена, обогатен с темите за социалната справедливост и женската съдба, антистереотипно мислене и поведение.

Ключови думи: модерност, модернизъм, феминизъм, свобода, рецепция

Когато написах фразата „модерни идеи“ в заглавието, помислих, че изпадам в някакво разноречие със собствените си представи за модернизъм в българската литература след Освобождението. Затова реших да започна с един лесен въпрос. Какво разпознаваме като модернизъм в края на XIX – първите две десетилетия на XX век? Най-общо казано, навлизането на индивидуалистски философски идеи с Пенчо Славейков и д-р Кръстев, естетическата програма на кръга „Мисъл“, поетическата практика на Яворов и ранния символизъм с всичките му таланти и епигони. Тези опорни точки ни позволяват да очертаем едно – ако не хомогенно и компактно, то поне разпознаваемо в съпоставителен и удобно за употреба в литературноисторически план явление.¹ В същото време обаче зад него остават скрити, а постепенно и потиснати до невидимост – други явления, които са характерни за модерното европейско мислене по същото време, без да бъдат духовно свързани с философията на

¹ Не коментирам в този случай различните вариации на неговото именуване според различните му прояви и фази в нашата литературна история.

индивидуализма и с изобразителните практики на някаква сецесионно-символична-до-символистична стратегия.

Модерността извън модернизма в тези години е най-често свързвана с опитите за радикални промени в областта на социалните отношения. Тук попадат например устремното развитие на социализма и марксистката идеология през втората половина на XIX век, както и силното движение за политическо равноправие и нравствено разкрепостяване на жените. Това са явления, без които историческата модерност на Европа не може да бъде мислена и българската литература, както и българският обществен живот са силно повлияни от тях. Въпреки това нашата литературна история продължава да възпроизвежда онзи режим на мислене, в който модерността се припокрива и съответно изчерпва с проявите и фигурите на модернизма. Разбира се, че могат да бъдат намерени и конкретни причини. Сред тях бих посочила идеологията на държавния комунизъм от втората половина на XX век, когато думата модернизъм стана равностойна на упадък и всички „прогресивни“ явления бяха старателно пазени от заразната, включително на етимологично равнище, близост. След 1989 г. се разви обратно явление: понятието социализъм потисна положителната оценка на всички явления в полето на социалните практики, включително борбата за социални права на жените. Освен общоисторическите, има и по-тясно свързани със спецификата на литературното развитие причини. В края на XIX век борбата за социални права и упованието в идейните перспективи на социализма сред българската интелигенция, особено сред писателите, са тясно свързани с влиянието на народническите идеи, внесени от Русия. Само че народничеството е контрамодерен проект и това оказва влияние върху модерността на социалните идеи като цяло до Първата световна война. Що се отнася до идеите за женско равноправие, те са изключително непопулярни и непрестижни; в непоносимостта към тях оживяват всички липси на историческата последователност в българското развитие. Дори д-р Кръстев, който е сред пионерите радетели за достъп на жените до висше образование, осмива склонността на момичетата студентки да се обличат красиво. А. Страшимиров окарикуатурява девойките от провинциални семейства, дошли в София, за да изкарат първите курсове за професионални акушерки („Свекърва“). Изобщо няма да споменавам за удоволствието, което доставя на софийската публика представлението на пиесата „Андрофоба“ от Стефан Костов през 1914 година. На този фон обаче безпогрешно са разпознава потребността от дълбоки убеждения и силен характер, за да бъдеш модерен по най-непрестижния от всички възможни пътища начин.

Мислейки за женската белетристика до Първата световна война, си зададох въпроса: какво прави модерността на жените писателки

неразпознаваема за техните съвременници и дори в исторически план? Нежеланието да пишат в рамката на това, което ще бъде наречено модернизъм; отказът да експериментират с популярните клишета на сецесионната естетика и на философията, която я предполага. Но това е напълно естествено, защото тази философия като модел на социалните отношения всъщност изключва женския разум от способността да бъде модерен, като го въдворява в полето на близостта и приликата с природните феномени. Как да четеш Ницше например, когато нямаш право на висше образование? Как да се чувстваш свръхчовек, когато заплатата ти по закон е с 10% по-ниска от заплатата на мъжете учители и не можеш да практикуваш професията си, след като станеш съпруга. Не е чудно, че модернизмът ще произведе своите поетеси от две амбициозни момичета на 18-годишна възраст, сред първите студентки на българското Висше училище, под прякото и силно влияние на хората около сп. „Мисъл“.

Скромните възможности, които ми дава този доклад, налагат необходимостта да подхожда несистемно и фрагментарно към избраната тема; с други думи, просто ще изброя няколко примера, за да илюстрирам модерността извън модернизма в българската литература през десетилетията от двете страни на границата между XIX и XX век. Ще поставя във фокус творчеството, което създават две от най-непознатите и непризнати авторки на периода: Вела Благоева и Ана Карима. В оправдание на литературната история ще припомня, че те никога не са били харесвани и от критиката на своето време. Колкото и да са различни една от друга двете писателки, причината се оказва обща: и двете не са разпознавани като жени, т. е. като женствено присъстващи фигури в българския литературен живот. Отношението към Карима е по-известно, най-малко заради прословутия пътепис на Яворов, който внушава представата за безобразно женище, облечено в размъкната рокля, тромаво, лакомо и просташки право. Освен това всички са чували, че Карима може да бъде агресивна и невъздържана, „цапната“ в устата, непоносимо откровена – качества, които сами по себе си не са скандализирали грубите нрави в нашето общество през онази епоха и които са изглеждали направо на място в поведението на мъж като Пенчо Славейков например.

За отношението към В. Благоева можем да съдим по рецензиите на д-р Кръстев, без да забравяме, че става въпрос за човек, който все пак симпатизира на женските усилия за интелектуално развитие. В брой 5 на „Мисъл“ от 1899 г. той се нахвърля с особена страст върху романа „Процес“, който би трябвало да го остави дистанцирано равнодушен, тъй като според собствените му думи „не само не е никакъв роман, но въобще не е никакво литературно, още по-малко белетристично про-

изведение“². Със забележителна упоритост Кръстев нарича авторката „автора“ и нито веднъж не изписва нейното име, въпреки че то стои на корицата. Можем да си помислим, че става въпрос за обичайна, особено в края на по-предходния век, езикова практика. Кръстев обаче изписва много грижливо думите авторка и писателка, когато отсрещната страна му навява усещане за женственост в словесното поведение. А В. Благоева той просто не възприема като жена заради нейната борбеност и социална активност. Четири години по-рано е рецензирал сп. „Дело“, което му е харесало – дотолкова, че се заема да го представи като не-женско дело: „В „Дело“ нямаме не само нищо женско, но и нищо женствено, нищо от онова [...], което прави жената прекрасна и когато е грозна, прелестна – и когато е малко грамотна [...]. Всичко това ме кара да считам „Дело“ за мъжко списание, което случайно се редактира от жена...“³.

Малко преди да стане редактор на „Дело“, през 1894 г. В. Благоева публикува историческата повест „Царица Теодора“. Да пишеш за далечното минало от XIV век само по себе си е предизвикателство, когато мемоарната вълна е все още в зенита на своя митотворчески потенциал. Вазов ще посегне към него едва през 1907 година. Разказвайки събитията около цар Иван Александър и неговата втора съпруга, еврейката Сара (с това име я знаем от Вазов, но Благоева я нарича Мария) авторката прави интерпретация, която няма да има равна на себе си до 1969 г., когато ще я „открие“ Вера Мутафчиева в повестта „Последните Шишмановци“. Нейната еврейка Мария не само не е властолюбива и коварна, каквито за Вазов са всички жени чужденки, но се оказва жертва на политическите обстоятелства и на мъжката страст, точно както и първата му съпруга, куманката, наречена Теодора. За В. Благоева еврейката е преди всичко жена, а жените неизменно са жертви на историческия процес, който не се интересува от интересите и вълненията на обезвластените мнозинства. (Обикновено разчитаме тази интерпретация като новаторска при Вапцаров.)

Към тази постколониална идея можем да добавим и друга, пак с модерен, дори постмодерен характер. Тя засяга възприемането на другите, различните, не-своите хора. За разлика от романтическата традиция на западния роман, която е безмилостна към „еврейското зло“⁴, авторката превръща своите евреи – Самсон, Мария, Инас – в най-добрите българи край престола. Самсон, баща на Мария и велик логотет,

² КРЪСТЕВ, К. Процес. Роман от В. Благоева. – *Мисъл*, IX, 1899, № 5, с. 547.

³ КРЪСТЕВ, К. Дело, месечно списание за литература и обществени знания. – *Мисъл*, V, 1895, № 1, с. 134–139.

⁴ Макар и написан 13 години по-късно, Вазовият роман е типичен в това отношение. Там Аарон (Самсон) е користолюбив и лукав, а за Сара се казва, че притежава „тънък ум и женска хитрина, тъй свойствени на нейното племе“. „Оженственостяването“ на евреите е характерна европейска практика, започваща още в Средните векове.

единствен мисли за доброто на българската държава, Инас, синът му, е най-храбрият и предан на царя воин. Още по-любопитни са „тъмните“ измерения на другостта. Мария има бавачка и предана служителка негърка – Негра. По времето, когато демократът Алеко Константинов вижда в Америка черни жени и ги описва, не без нотка на изумление, като маймунки с бели бонета, В. Благоева се възхищава на разточителната природна сила, вложена в „черната хубавица“ с „живи, като въглен очи“ и зъби като „бял маргарец“, но най-важно – с честно и вярно сърце.

Ще прескоча десет години напред и ще се спра върху друга книга на В. Благоева – „Две повести из народния живот на българите“. Втората повест, наречена „Подир бурята“, отново може да бъде наречена историческа, макар че този път сюжетът черпи вдъхновение от близкото минало. Разказът в 107 страници, пренаситен от събития и фабулни обрати, е интересен пример за жанр, който не съществува до онзи момент извън опита на Вазов да конструира Бойчо Огнянов в пресечната точка на онова, което знае за Ст. Заимов и Левски. Нямаме друга традиция, която може да разиграе героите на националната революция в авантюрно-популярен сюжет. Един след друг в текста се появяват П. Волов, Каблешков, Левски, Ст. Стамболов и Л. Каравелов. Те обаче не са главни герои на действието; в центъра му стои жена, Елена Полонска, българка от Шумен. Бойчо Огнянов направо бледнее пред нейните приключения и метаморфози: от народна учителка през светска дама в Цариград и Париж до куриер на революционната мрежа, по-нататък опълченец (преоблечена като мъж), основателка на приют за сираци от изгорялата Стара Загора и медицинска сестра в един руски лазарет. Националната история е разказана през живота и преживяванията на една смела жена, при това в епоха, която не е отреждала на жените повече от възможността да ушийт някое знаме.

Все още не сме изчерпили странностите на тази повест. Със смел замах авторката прави от всички симпатични герои на българската революция (Волов, Каблешков, момците от Белово) феминисти (можем да прибавим и Левски, който предпочита Елена за трудни задачи). Те се възмущават от традиционното отношение към българската жена, ратуват за нейното равноправие, провиждат Свободата като всеобщо освобождение: на българската държава, на патриархалните нрави, на културата и не на последно място – на всички жени.

Нашите момичета се женят за когото ги засватят – говори разпалено Волов – защото нямат възможност да изберат човек по сърцето си. Те са затворници, те са безответни и когато са в бащиния дом, и когато се задомят [...] О, какъв срам, какво унижение за една жена, която се отдава без любов на мъжа си! Това, това не е политическо робство, това е по-страшно, това не е позор, това няма име..⁵

⁵ БЛАГОЕВА, В. *Две повести из народния живот на българите*. Пловдив:

Аналогията между всички видове робство е подета малко по-късно от слабичкия, но интелигентен и смел Каблешков:

Освобождението трябва да бъде пълно [...] Да се освободи едната половина от народа, за да се зароби другата, такова освобождение хич да не е. Ако жената остане робиня на мъжа, тя ще възпита ново поколение роби. Ние сме против всички видове робство, политическо, семейно, духовно, каквото и да е, долу робството!⁶

Едва ли двамата апостоли на Априлското въстание са били толкова горещи радатели на всеобщата човешка еманципация. Няма да срещнем такива идеи даже при Ботев. Жанра на повестта бихме могли да определим и като историческа фантастика. В същото време обаче за първите години на XX век тези идеи са изключително модерни и стряскащо неординерни за степента, до която е била развита българската цивилизация.

Сега набързо ще кажа нещо и за Ана Карима. Тя е много продуктивен автор и развива пионерски идеи, особено между двете световни войни; тук обаче ще се обърна към една от нейните най-ранни книги, за да остана в границите на моята тема. Избрала съм „В Париж. Скици“ от 1905 година. Тази книга е интересна най-напред в исторически план. Според това, което успях да открия, тя е първият пътепис, публикуван от жена. Издател е небезизвестният печатар Мавродинов от Тутракан⁷, очевидно пестелив и разумен човек, който рядко рискува със собствени книги на българския пазар. В списъка на неговите издания до края на десетилетието освен Карима (с две книги) фигурират само „Епически песни“ и „Сън за щастие“ от Пенчо Славейков, „Млади и стари“ на д-р Кръстев, две драми на Иван Кирилов и шест тома на Чехов.

Първата част има по-скоро информативен характер: авторката описва задължителното посещение в двореца Версай и в Люксембургската градина с подробности, които биха направили чест на всеки професионален екскурзовод. По-интересни са другите части, в които разказва своите съприкосновения с живия Париж и с нравите на френското общество. Веднага се вижда, че Ана Карима (за разлика от Алеко Константинов в чужбина) е много общителна, няма комплекс за национален провинциализъм, не се стеснява да води разговор с непознати хора на улицата, разпитва ги на техни език за всичко, което не знае, посещава модните кафенета – най-вече за да наблюдава публиката, и дори успява да стресне с лекция за историческото пренебрежение към жените един възрастен французин, кротко поседнал на пейка в пар-

Шрелков, 1904, с. 72.

⁶ Пак там, с. 77.

⁷ Всъщност това е издателят на списание „Мисъл“.

ка. Тя е винаги и много чувствителна на две теми: социална справедливост и женска съдба. Интересува я парижката тълпа, защото за нея тълпата, това е народът. Види ли по-голяма група от хора, бърза да се смеси с тях, за да „усеща как тая тълпа диша, гледа, чувства еднакво“ и да се зарази „с всеобщо, лудешко, почти детинско веселие“. Не забелязваме нищо общо с традиционното поведение на българските студенти в чужбина, така както ги описва Алеко например.

Особено интересни са посещенията ѝ в заведения, където ходят и „леки жени“: кафене Харкур в Латинския квартал и едно модно заведение на булевард „Сен Мишел“. Малко жени в България от онова време биха се осмелили да се появят на подобно място, още по-малко биха описали своето присъствие там, но Карима, както знаем, няма усет за граници. Веднъж седнала (все пак в компанията на свои познати французи), тя се върти на всички страни, за да изследва какво се случва наоколо. С неприкрит интерес следи поведението на „нощните пеперуди“, най-много привлича вниманието ѝ едно некрасиво момиче в червена рокля, което никой не търси, и мислено я превръща в героиня на литературен сюжет. Не забелязваме дори сянка от високомерието на буржоазна дама, нито от възмущението на „почтена жена“. Вместо тях: съчувствие, състрадание към съдбата на тези момичета, жалост към пеперудата „с алените поли“, желание да отиде при най-онеправданите, да изслуша историята на техния „навярно не много весел живот“. Всичко това – придружено от възмущение към обществото, което ражда този „базар на продажни чувства“ за веселие на мъжете. (В този момент бих искала да припомня, че в модернистичните възгледи на Европа, добре експлицирани в „Пол и характер“, която излиза едновременно с книгата на Карима, склонността към проституция е вписана в природата на жената и доказано проявена още с *първородния грях*. Да бъдеш проститутка е доброволен избор, който жените правят поради склонността си към сексуални желания и лесен живот, както и заради моралната неспособност да понесат трудностите и отговорностите на почтения семеен живот.⁸⁾

⁸ Документ за популярността на това мислене, дори в провинциалната среда на българската интелигенция, представляват спомените на Константин Константинов. Младият артистичен писател пристига в Париж към края на 1911 година. Както всички, „които идехме от миниатюрната столица или от провинцията на нашето балканско отечество“, и за него Париж се оказва „цяла вселена“. „Помня как през първите месеци моето наивно до глупост целомъдрено сърце бе поразено от разюздаността на парижанките, която те демонстрираха без свян по кафенетата, забавителни места и по улиците. Аз недоумях – как беше възможно същият този народ да е създал такава нежна, чиста, дълбока и тъжна поезия, която познавахме от книгите на Мюсе, на Верлен, на Самен, на Жюл Лафарг, на мадам дьо Ноай

И напълно, за разлика от Алеко, който изпитва дълбока антипатия към твърде свободните американски (не)жени, Карима се възхищава тъкмо на четирите американски туристки, които не се стесняват да оглеждат ставащото наоколо и да се забавляват шумно. Тя по принцип харесва американската женскост, както става ясно от спомена ѝ за американската делегация на Берлинския женски конгрес: „Бодри, живи, със смели погледи, със сигурен на широки стъпки вървеж, с тая външност, която дишаше мъжка самоувереност и независимост, те бяха олицетворение на самостоятелното „аз“⁹. Този портрет може да ни изглежда рутинен в съвременната действителност, но колко български в самото начало на XX век биха могли да го изрекат без усещане за погнуса? Май само Вела Благоева и Ана Карима.

Книгата завършва с пет очерка, или „скици“ според терминологията на онази епоха. В тях героите и сюжетните ситуации са типични за живота в Париж: млада гостилничарска дъщеря е излъгана от богат възрастен мъж и се хвърля в Сена; художник се влюбва обсебивно в статуята на Венера Милоска; старица изживява последните си години в един забравен апартамент. Отделно внимание бих искала да обърна на последната скица; тя според признанието на авторката е добавена *post scriptum* и се различава от всичко останало. Какво тогава прави наложително нейното присъствие там? Отговорът се крие в една друга история, случила се година по-рано и нашумяла публично под перото на Яворов.

В септемврийската книжка на „Мисъл“ от 1904 г. Яворов публикува фейлетонен пътепис със заглавие „В тренът“. Текстът е добре известен в нашата литературна история, но все пак ще го припомним накратко,

и на толкова френски лирици! Трябваше голяма наблюдателност може би, за да се види, че онова, което смятахме за истински живот на града, е само неговата нечиста пяна, кипнала на повърхността, че тия безсрамни жени са само нещастни проститутки, с които чужденците в който и да е голям град се забавляват, че същинският лик на французина – мъж или жена – е съвсем друг, непознат за нас, които само случайно допирахме лакти на улицата с тия бързащи, заети, чужди хора“ (КОНСТАНТИНОВ, К. *Път през годините*. Спомени. София: Захарий Стоянов, 2015, с. 122). Своите спомени от бурните парижки години Константин Константинов записва десетилетия по-късно, с разума и улегналата преценка на човек, който е преживял краха на Хубавата епоха. Карима обаче (може би тъкмо с онази „голяма наблюдателност“, която липсва на самия писател преди войната) забелязва проблемите още в момента на тяхната историческа действителност, на практика шест години преди Константинов изобщо да е стъпил в Париж. В пътеписа, за който говоря, тя открито пише за нерадостната съдба на „нощните пеперуди“ и непрекъснато прави опити, дори за краткото време на своето пребиваване там, да се съпричастни тъкмо с обикновените парижани, с „бързащите, заети, чужди хора“, дори с тълпата от улицата – защото за нея това е Париж.

⁹ КАРИМА, А. *В Париж. Скици*. Тутракан: Мавродинов, 1905, с. 36.

за да разберем и продължението на тази случка в книгата на Карима. Скрило тръгвайки от Алеко и поведението на бай Ганьо във влака за Прага, Яворов изгражда карикатурен образ на своята случайна спътница (уви, Карима) по дългия път към Париж. Съчинението безспорно е било развлекателно за тогавашните читатели, но днес, от дългогодишна дистанция, оголва непривлекателните стереотипи в мисленето на един български мъж от началото на предходния век. Карима дразни Яворов с това, че не е млада, срамежлива, миловидна и скромно почтителна към неговото присъствие на неустоим мъж и всепризнат поет. Тя всъщност е всичко обратно на тези качества. И си получава заслуженото. Без сянка от кавалерство и деликатност (те са запазени за хубавите жени) Яворов я рисува в комично-гротесков план: дебела жена в размъкната черна рокля с размазана череша отзад, която се тъпче с кексчета¹⁰ и не познава чувство за мярка – истински бай Ганьо в рокля.

След като фейлетонът е публикуван в „Мисъл“ и цяла София ѝ се смее, Карима пише писмо на автора: „Зачуди ме не толкова предаването на фактите, колкото целия характер на писаното – желанието да ме изкарате карикатурна. Правото не мога да се начудя, не мога да отгадая с що съм могла да навлека озлоблението Ви. Чудно наистина, а е и скръбно“¹¹. Горката Карима, тя не съзнава, че нейното окарикуриране не изисква дори чувство на озлобление. За Яворов то просто няма значение: само един повод да напише нещо, което другите ще харесат. А може и да го е съзнала – защото все пак предприема мерки за отмъщение. Така се появява *post scriptum* очеркът, наречен „Наш човек в Париж“. Но докато Яворов изкусно подсказва приликата с бай Ганьо, тя – вярна на своя характер, заявява намерението си „да се полъже по славата на покойния Алека“; изразът „наш човек“ ще означава съвременен българин. Разбира се, Карима не умее да бъде подмолно злостна, дори

¹⁰ Тези кексчета, които Карима сама е опекла и които щедро предлага на своя спътник, поразяват въображението на Яворов, защото били направени в прилика с известни мъжки фигури на публичния живот: „между тях можеше да се забележи и дядо Цанков с кожуха, и волската глава – украшение на паметника Левски, и карикатурната фигура на карикатуриста Божинов“. Аз лично се съмнявам в сладкарските умения на Ана Карима и съм посклонна да отдам нейните „постижения“ на силната фантазия, характерна за Яворов. А може би, както забелязва Радослав Радев, „всеки път, когато Карима разстила шарения месал, [той] е очаквал сред сладките да види и своя деформиран образ и да присъства на собственото си изяждане“ (РАДЕВ, Р. Ана Карима – жената творец, пророкувана да бъде майка на това, което ще дойде. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. Част 1. София: Алтера, 2009, с. 177).

¹¹ ЯВОРОВ, П. К. *Събрани съчинения в пет тома*. Т. 4. София: Български писател, 1979, с. 697.

не владее иронията. Нейният Яворов не разсмива, а оставя тягостното усещане за кавга между двама писатели. Вместо да яде кексчета, той често надига шишето с коняк; страхува се да слезе на чуждата гара, за да не си изпусне влака, и дръзва чак когато завързва кърпичка на своето купе, за да го разпознае; говори изкълчен френски, но затова пък псува хайдушки. Веднъж пристигнал в Париж, той прилъгва едно рускине да му преведе на френски няколко стихотворения и тръгва да ги разнася по къщите на известни писатели за тяхна най-голяма почуда. С две думи: бай Ганьо интелигент, или „*escrivain bulgare*“, както с престорена неохота обича да се представя самият герой. Комизмът – във всички негови форми, подходящи за литературно изображение – не е силата на Ана Карима. Не бих се учудила, ако Яворов наистина е правел тези неща, но тъкмо реализмът не работи добре, когато става въпрос за карикатура¹².

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БЛАГОЕВА, В. *Две повести из народния живот на българите*. Пловдив: Шрелков, 1904.

КАРИМА, А. В *Париж. Скици*. Тутракан: Мавродинов, 1905.

КОНСТАНТИНОВ, К. *Път през годините. Спомени*. София: Захарий Стоянов, 2015, с. 122.

КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Част първа. София: Български писател, 1970, с. 91.

КРЪСТЕВ, К. Дело, месечно списание за литература и обществени знания. – *Мисъл*, V, 1895, № 1, с. 134–139.

КРЪСТЕВ, К. Процес. Роман от В. Благодеева. – *Мисъл*, IX, 1899, № 5, с. 547–551.

РАДЕВ, Р. Ана Карима – жената творец, пророкувана да бъде майка на това, което ще дойде. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. Част 1. София: Алтера, 2009, с. 177.

ЯВОРОВ, П. К. *Събрани съчинения в пет тома*. Т. 4. София: Български писател, 1977–1979, с. 697.

¹² Малко по-късно срещнах неочаквано потвърждение на моята хипотеза. В първия том от „Романът на Яворов“ Кремен, който дълго време е обожавал Яворов, разказва неговия собствен разказ за това как е пътувал от Франция към България в началото на 1907 година. Поетът наистина изпуска влака на една малка гара, докато се закача с червенобуза тиролска девойка, продавачка на закуски. Явно този път не се е сетил да върже кърпичка на своя вагон. А и самият Яворов нееднократно сравнява себе си с бай Ганьо и когато Кремен се възмущава: „Да не се смяташ и ти за бай Ганьо?“, отговаря: „Нима не съм? – Всички българи сме байганьовци!“ (КРЕМЕН, М. *Романът на Яворов*. Част първа. София: Български писател, 1970, с. 91).

REFERENCES

- BLAGOEVA, V. *Dve povesti iz narodnia jivot na balgarite*. [Two Novels on Bulgarian Folk Life.] Plovdiv: Shrelkov [publ.] 1904.
- YAVOROV, P. K. *Sabrani sachinenia v pet toma*. Vol. 4. [Collected Works in 5 Volumes. Vol. 4.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1979.
- KARIMA, A. *V Parizh. Skici*. [Paris. Sketches.] Tutrakan: Mavrodinov [publ.], 1905.
- KONSTANTINOV, K. *Pat prez godinite. Spomeni*. [A Road Back Through the Years. Memoirs.] Sofia: Zaharij Stoyanov [publ.], 2015, p. 122.
- KRASTEV, K. Delo, mesechno spisanie za literatura i obshtestveni znania. [Case, Monthly Magazine for Literature and Social Studies.] In: *Misal*, V, 1895, № 1, p. 134–139.
- KRASTEV, K. Process. Roman ot V. Blagoeva. [Process. A Novel by V. Blagoeva.] In: *Misal*, V, 1899, № 5, pp. 547–551.
- KREMEN, M. *Romanat na Javorov*. Chast parva. [Novel about Javorov. Vol. 1.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1970.
- RADEV, R. Ana Karima – zhenata tvorets, prorokuvana da bade mayka na tova, koeto shte doyde. [Ana Karima – Female Artist, Predicted to be Mother of What Is To Come.] In: *Nesluchenyat kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna voyna*. Chast 1. [Unrealized Canon. Bulgarian Female Writers from The Revival to the Second World War. Vol.1] Sofia: Altera [publ.] 2009, p. 177.

FROM THE FOLDS OF HISTORY. MODERN IDEAS IN EARLY PROSE BY BULGARIAN WOMEN WRITERS

Abstract. The present article places the modernity of women writers in its research focus and begins its observations with the rethinking question, what do we recognize as modernism in the late XIX – the first two decades of the XX century? The modernity of women writers remains unrecognizable to their contemporaries and even historically – the opportunity to create is aggravated by prejudices, restrictions and even prohibitions, this is a modernity beyond modernism, examined in the work of two unrecognized authors – Vela Blagoeva and Ana Karima, and both unrecognized as female presences in Bulgarian literary life, with problematic critical and collegial reception. The study highlights a number of modern ideas and concepts in each of the authors: in Vela Blagoeva – an original, non-model interpretation of historical figures, anti-racism, feminism, adventurous twists, in Karima – the first travelogue of a woman, enriched with the themes of social justice and female destiny, anti-stereotypical thinking and behavior.

Keywords: modernity, modernism, feminism, freedom, reception

Milena Kirova, Prof., DSc
“St. Kliment Ohridski” University of Sofia
15 Tzar Osvoboditel Blvd., Sofia 1504
E-mail: milena_kirova@hotmail.com

„В ПАРИЖ. СКИЦИ.“ ПЪТНИТЕ БЕЛЕЖКИ НА АНА КАРИМА

Резюме. Статията, посветена на „В Париж. Скици“ от Ана Карима, анализира поетиката на творбата. Тя надскача границите на традиционния пътепис. Писателката разглежда не само историческите забележителности на Париж, но запознава читателите със социалните проблеми на страната, с положението на жената в обществото и с проституцията като зло. Някак встрани, но и свързано с общата проблематика, е написаното за Яворов. Иронията е водеща. Сравнението е с Бай Ганьо на Алеко Константинов с ракурс към поведението на българина в чужбина. Поводът са влошените им взаимоотношения.

Ключови думи: поетика, пътепис, феминизъм, социални проблеми, ирония

Да се пише днес за Ана Карима е истинско изпитание, но и предизвикателство. Сблъсках се с тезата, че е далеч по-добре да се изследват утвърдени автори от „литературния център“, отколкото да се занимаваме с „периферията“, към която Ана Карима принадлежи. Отношението към нея не е благосклонно. Тя не се харесва както на мъжете писатели и литературни критици, така и на жените писателки, но в значително по-малка степен, в най-добрия случай за нея се пише снизходително.

Мисля обаче, че добронамереният прочит на текстовете ѝ и завидната ѝ обществена активност дават основание да се прояви изследователски интерес към нея. Отявлено феминистката насоченост на цялото ѝ творчество трудно си е пробивала път в консервативното българско общество. Борбата за правата на жените, образованието им тя превръща в смисъл на живота си. Но тъй като литературата е зависима от реалността, и при Ана Карима нещата тръгват от житейския, от биографичния факт. Пред Стефан Попвасилев тя се изповядва:

Споделяйки със съпруга си Янко Сакъзов своите съмнения, своите надежди и това, че е намерила някои от търсените отговори във „В чем моя вера?“ на Лев Толстой, тя завършва с въпроса: Нали ще можем да бъдем една от тухлите в кулата на напредъка на човечеството? През всичкото време, продължава тя, Янко Сакъзов благосклонно ме слушаше, обаче в края снизходително ми се усмихна, както се усмихва човек на слабо, мило дете, и отвърна: „Ще бъде, ще бъде...“ Усмивката му бе обидна за мене. А най-обидното бе, че след моята „велика“ изповед на сутринта Я. С. ми по-

ръча да слушам майка му, която ще ме научи на домакинство – свекърва, която с влизането ми вкъщи се показва неблагоприятна към мене. И никогато по-сетне Я. С. не се интересува от духовния ми живот.¹

Нещо повече, Сакъзов отхвърля нейни разкази, които тя дава за печат в редактираното от самия него месечно списание „Ден“ (1891). По-късно техният семеен живот приключва с раздяла. В този смисъл феминизмът на Ана Карима има своята житейска причина. В сп. „Нова струя“, което тя издава, пише следното:

Излизането на сп. „Нова струя“ бе посрещнато особено зле. Ежедневните вестници дадоха място на злобни статии, които имаха за цел да попречат на разпространяването още при самото излизане на списанието. Обвинени бяхме в стремеж да изпъкнем. Пред нас е и рецензията от Министерството на народната просвета, която пък всичко свежда към обвинението, че списанието е подето от „лична амбиция“ и затова няма защо да се насърчава допускането в учителските библиотеки (с каквато просба се бяхме отнесли след IV книжка).²

Всъщност според Ана Карима причините за появата на „Нова струя“ е по думите ѝ „тежката атмосфера около развитието на художествената ни литература“. Тя смята, че много от писателите са „пренебрегвани от критиката, често пристрастна“.

Карима с еднакво настървение отхвърля както ролята на жена домакиня, стояща до печката и прислужваща на своя съпруг в ежедневието, така и необоснованата според нея избирателност при лансирането на определени автори в литературата. Конкретно тя визира кръга „Мисъл“. С цялото си творчество и голяма обществена дейност Карима прокарва идеята, че на жената трябва да се отреди достойно място в живота, че тя има право на самостоятелен избор, на собствено пространство, на образование, на това да бъде уважавана, защото е равна с мъжа.

Както отбелязах вече, отношението към нея не е било ласкаво и ще си позволя да покажа нагледно как не бива да се пише и как това се прави по добрия начин дори когато нещо не се харесва. В бр. 7 от 1905 г. на сп. „Демократически преглед“ – рубрика „Литературни и театрални бележки“, е отпечатана рецензията на Петко Росен за пътеписа „В Париж. Скици“ от Ана Карима:

Ако си започнал от началото и мислиш да караш наред, сигурно ще се отчаеш и ще спреш още „Във Версай“. Първите скици, както и предговорът, са така просташки написани, щото отчайват и най-невзискател-

¹ ПОПВАСИЛЕВ, С. *Спомени за творци на словото*. София: Български писател, 1982, с. 87.

² КАРИМА, А. Послесловие. – *Нова струя*, I, 1907, кн. IX-X, с. 77.

ния откъм стил, език и логика читател.³

Отварям скоба, за да подчертая, че обидният език не може да бъде довод, а Петко Росен не обяснява защо точно тези посочени от него части смята за просташки, няма и никакви цитати от творбата на Карима, за да се прецени дали авторът има право, или греши. Явно е, че той не е добронамерено настроен.

В книгата на Румен Шивачев „Боян Пенев. Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев“ под № 11 четем следните редове с дата София, 29.I.1907 г.:

Драги Спиро, току-що писах на вашите. Като получа отговор, ще ти пиша. Уверение за бедност изпратих по Семерджиева. Пиши ми какъв е там изпитът по литература – последен семестър. Тук всичко е както преди. Стефан – войник във Варна, Тодор – чиновник в Никопол. Петков (Димитър Петков) не ще да падне. Стачниците капитулират, студентите увъшливяват из казармите, а Карима все продължава да редактира „Нова струя“... Колко занимателно! Поздрав: Боян.⁴

В този цитат се вижда как Боян Пенев „снижава“ Карима, поставяйки я на фона на значими обществени събития, при което тя се превръща в нещо „занимателно“, дребно, достойно да бъде иронизирано. Няма и следа обаче от злобни подмятания и обиди.

Пътеписът има своята доста дълга история в българската литература с много добри образци, които се смятат за еталон. Можем да посочим имената на Вазов, Алеко Константинов, Константин Величков. В книгата си „Майстори на българския пътепис“ Катя Бъклова пише следното:

Историята на българския пътепис показва, че неговата автономна художествена територия се гради в няколко насоки – чрез идейно осмислено отношение към природата (блестящо реализирано още през 80-те и 90-те години от Вазов), чрез субективизиране на граждански вълнения и обществени настроения, което включва и многозначното критико-иронично отношение към социалната действителност (А. Константинов, А. Страшимиров, С. Кринчев, която започва от Б. Шивачев) и чрез активизиране на творческото въображение, което създава нова естетическа реалност (фикция) и остава по-малко място за документа (тенденция, която започва от „До Чикаго и назад“, за да се развие в следващите десетилетия).⁵

³ РОСЕН, П. В Париж: Скици от Ана Карима. – *Демократически преглед*, № 7, 1905, с. 167.

⁴ ШИВАЧЕВ, Р. *Боян Пенев. Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев*. София: Елгатеx, 2007, с. 34.

⁵ БЪКЛОВА, К. *Майстори на българския пътепис*. София: Народна просвета, 1989, с. 7.

По-нататък авторката допълва, че с течение на времето пътеписът се „психологизира“, в него се засилват сюжетно-фабулните елементи, появяват се черти на „приключенско повествование“ или се превръща в „изкуствоведско съчинение“, „военна хроника“ или „репортаж“.⁶

Нека сега да маркираме особеностите на пътните бележки на Ана Карима със заглавие „В Париж. Скици“. Книгата излиза през 1905 г. и е отпечатана в печатницата на Мавродинов, Тутракан. В предговора писателката сама подготвя своите читатели за онова, което трябва да очакват от текста:

С издаването на своите скици авторката не е имала претенцията да породи у читателя пълно представление за гр. Париж – за това се изисква и по-дълъг живот в тоя град, а и по-умела ръка. Със своите скици авторката е искала само да сподели с читателите си някои настроения и мисли, възбудени от тъй разнообразния живот на гр. Париж, тоя център на съвременната култура, а и на... съвременната развала.⁷

Жанровото определение „скици“ съвсем не е случайно. Ана Карима е упреквана от критиците, че показаното в тази нейна творба няма познавателна стойност, защото е недостатъчно. Петко Росен пише следното в рецензията си:

В Париж има безспорно много нещо да се види и чуе. Само че за това се изисква не някакъв предубеден публицист моралист, който на всичко гледа през някаква специфична призма на „българската душевна и телесна чистота“, художник психолог, който да проникне по-дълбоко в тази плитка на вид човешка и обществена психология.⁸

Тези редове, колкото и да изглеждат точни и оправдани, пренебрегват две важни обстоятелства: текстът на автора и неговото право на избор точно какво да поднесе на читателите си. Самата Карима в предговора е пояснила, че „В Париж. Скици“ няма и не може да има претенции за изчерпателност. В статията си „Фемодернизмът“, отпечатана в „Литературен вестник“ от 1992 г., Бойко Пенчев отбелязва, че „лиризацията влияе и върху жанрово-композиционното изграждане на текста. Обозначен като „скици“, „Не като другите“ (роман на А. Башлем, отпечатан с отделна своя част на страниците на „Нова струя“) сочи към един от най-продуктивните жанрови модели на модернистката проза – фрагментарното, с потисната събитийност, повествование.⁹ Този цитат ни показва, че фрагментарността, която се съдържа в понятието „скици“,

⁶ Пак там, с. 8.

⁷ КАРИМА, А. *В Париж. Скици*. Тутракан, 1905, с. 3.

⁸ РОСЕН, П. Цит. съч., с. 167.

⁹ ПЕНЧЕВ, Б. Фемодернизмът. Ч. 2. – *Литературен вестник*, № 48, 7–13 дек. 1992, с. 7.

не е недостатък, а негова важна особеност. Иска ми се да допълня, че освен с фрагментарност, т. е. използване на част от цялото, скицата носи в себе си и някаква незавършеност, набелязване на общото – без подробности. Сякаш точно този жанр е продуктивният за Карима, за да нахвърля набързо впечатленията си, минавайки от едно към друго, без да се застоява дълго при нито едно. Тя обяснява, че обръща внимание на три неща във френската столица, защото ги смята за най-важни: „богатите паметници на историята и изкуството“, „уличната тълпа – подвижна и любопитна във всяко отношение“, и особената категория жени, които пълнят френската столица повече от кой да е друг град в Европа и които именно тука карат интелигентния човек да се замисли над всичкия ужас на една отвратителна търговия“. В края на книгата Карима добавя и един текст *Post Scriptum* „Наш човек в Париж“. Посвещава се П. К. Яворову“. Този текст не се вписва в жанра „скица“, а е нейният женски отговор на неговия пътеписен очерк „В тренът“ от 1904 г. Хронологично текстът на Яворов предшества този на Карима.

Ако внимателният и безпристрастен читател се вгледа в текста на Ана Карима, ще установи, че споеност между частите на пътеписните ѝ бележки не съществува. Би било логично поне два фактора да помогнат за обединяването на отделните сюжети – единият е образът на автора, а другият – на Париж. Това не се е получило – скиците се четат всяка за себе си, като писателката следва трите задачи, които си е поставила. Ако можем така да се изразим, липсва „концепцията“ на Карима за собствената ѝ творба. На отделните скици може да се гледа като на самостоятелни разкази, като всеки носи определена идея, поднесена на читателя.

Книгата започва с разходка „Във Версай“ – това е началото на приключението. До резиденцията на френските крале се стига с влак, като с две-три думи се изброяват предградията: Севр, Медон, Клармон. Използват се познати думи на българския читател, за да си представи двора на Версай, по-скоро парк: „железни пармаклъци“, обяснява се, че е „постлан с камъци от разни величини, подобно настилката в турските дворове“ и т. н. Подробно са описани както фасадата на двореца, така и неговата вътрешна част. Като във филм е представена черквата на долния етаж – изящна в своята простота, но явно струваща скъпо, дори само с материала, от който е изградена – бял мрамор и злато. Любавта към антична Гърция и Рим, характерна и за френското изкуство от XVI и XVII век, е била силно развита и у крал Луи XIV – Краля Слънце. Обръща се внимание на разточителния лукс, макар и помръкнал от времето, все пак видим за любопитните очи. Друга особеност, на която Карима набляга, са мащабите. Например: салон с дължина 73 метра, 10 метра ширина и 13 метра височина; огледала, позлата, кадифе, фигури на нимфи и какво ли още не. Спалня с балдахин, избеляла коприна... И след това идва революцията, а с нея разрухата, която носи със себе си:

разбити ключалки, счупени предмети, изкъртени части от позлатата. После се споменават Луи XV, отново следи от погром в спалнята му, часовникът, спрял на 31 октомври 1789 г., отмерващ неумолимо изтичащото време на монархията; Луи XVI и следите от идеите на Русо; Мария Антоанета – преследвана от побеснялата тълпа... Това, което читателят получава, е не само представата за един архитектурен паметник, но и съзнанието за преходността на всяка слава и величие, за възмездие, което застига властниците, живели в неописуем разкош, заплатен с бедността на цял един народ.

Социалният момент е съзнателно търсен и се повтаря в „Празнуването на паметта на Етиен Доле“ и „По кръстопътищата“, където Карима описва Деня на Републиката – 18 юли, чрез инцидент с местната полиция, която арестува пострадалия човек, а не успява да залови истинския виновник. А пък в първата скица тя завършва разказа по следния начин: „И така, ние нито чухме речите, нито видяхме манифестациите този ден, а само се нагледахме на преследването на попчетата, наследници на ония попове, които някога изгориха Етиена Доле за неговите идеи“.

Всъщност Денят на Републиката се празнува като всеки празник по света – знамена, естрада, фенерчета, шумна тълпа. Писателката прави аналогия с карнавала в Италия: „Празник на Републиката, а пък особено веселие не се забелязва. Аз Ви казах, че няма нищо особено. Нашите обръгват лесно на все едно и също, а този празник все еднакво се празнува. Нищо ново...“. Танците са повод за съпоставка: българите биха подражавали дори на нещо глупаво, само за да се каже, че „настигат културата“. Германецът не би обърнал внимание, защото „е зает с работа“; руснакът се пази от всичко, което би му създавало неприятности с властите, а французинът, напротив, от любопитство би изоставил дори спешните си занимания. Мотивът за неслучването в живота, за разминаването с очакванията е един от важните в пътните бележки на Карима, а тя съвсем съзнателно е търсила този снижаващо-ироничен поглед към мащабните обществени прояви.

Друга важна тема е тази за срещата с изкуството. Като примери могат да послужат „В Люксембург“ и „Венера Милоска“. В първата творба във фокуса на вниманието е въпросът за съвременното изкуство, за прекомерното присъствие на женското тяло в него. Тук се включват по-обща разсъждения за мястото на различните нации в културното израстване на света. И един малък детайл. Събеседникът на писателката разпознава в нея чужденката, но всичките му опити да познае каква е, се оказват неуспешни. С горчивина тя заключава: „Чудно ми беше в такива случаи, че се изреждаха имената на всичките славяни, а името българка не ще се чуе“.

Карима залага на сравнението: красотата на залеза, разнообразието на багри, децата, пускащи корабчета в езерото, и картините на художниците, изпълнени само в една тоналност – лилава. Същото е и в музея на модерното изкуство: „Кой знае, може и да получи някакво

настроение човек от тия лилави и синкави бои, обаче за да получи това настроение, той ще трябва дълго, дълго време да стои пред картината, а може би и да узнае от художника или критиката като какво трябва да е това настроение“. Всъщност писателката прави извод, че и реалистичното изображение на нещо познато (картините на Айвазовски с морски пейзажи), и модерното могат да са еднакво скучни.

В разказа „Венера Милоска“ Карима поставя изключително интересния проблем за връзката на твореца и неговото творение – да го наречем „синдром Пигмалион“, но в малко по-различен аспект, а именно: желанието да се приближи класическата красота до разбирането на съвременния човек за висшата естетика. И тук се извежда идеята на Карима, че съвършенството нарушава душевния покой на твореца, то остава непостижимо, не може да се слее с него и да бъде съавтор на красотата. Статуята на богинята остава безмълвна, студена, далечна...

Останалите скици засягат чисто феминистката тема за експлоатацията на жената, за вулгарното ѝ превръщане в стока и в приемането от обществото на този факт като нещо нормално. Остросоциалният въпрос за финансовата зависимост е в центъра на творбите от тази група. Тук попадат „Кафене Харкур“, „Момичето с алените поли“, „Еднодневка“. Карима използва въздействието на ярките цветове, на предизвикателните дрехи и дръзкото, безцеремонно поведение на проститутките, търсещи клиенти с пари. Споменът за чувствата на един млад влюбен човек се сменя от реалността – той живее без брак (отказал се е от него) с момичето – така е по-удобно, а и целта е постигната. Писателката дава един на пръв поглед странен ракурс към отвратителното лице на порока. Самите „жрици на любовта“ не искат да бъдат почтени жени със семейство, защото обичат пари и веселия, безгрижен живот. Наблюдава се градация в критичността на писателката. Експлоатацията на жените нерядко води до смъртта им.

В „Скиците“ от Париж на Карима има две, които са по-особени, открояват се с поетиката си. Бих ги определила като импресии. В книгата те са поставени една след друга и това не е случайно. Първата е „Пети етаж“. В центъра е пространството, което се превръща в барометър на промените в живота на човека. Сякаш пред читателя изникват два модела на съществуване – единият, при който прозорците на квартирата гледат към улицата – към шума, забързания бяг на времето, към хората, тръгнали нанякъде, към избора на динамиката на живота. Втората възможност е затвореността на задния двор. Виждат се стените на сградите и комините по покривите. Саждите, мръсотията се превръщат в част от самотата на човека, който неволно се изолира от света и потъва в спомени – за детството, за родината, за отминаващото време, отмервано от ударите на часовниците – една ярка метафора на екзистенциалния избор.

Другият разказ е със заглавие „Миражи“. Тук водеща е статичността – на тялото, на ежедневието, на разбирането за същностното в живота. Героинята – възрастна дама, е изоставена от семейството си. Тя има своя философия: „Наслада е нищо да не желаеш и към нищо да не се стремиш“. Тя получава „Le Petit Journal“ и знае всякакви факти за изложби, театър, опера, нещастни случаи, но това е интерес по инерция, заместител на истинския живот. В този случай ключовата дума е „вместо“. Дори и прочетеното за жестоко убийство, породено от изневяра, се приема равнодушно, защото и за това има философия: „Мъжът може да го прави, а жената съсипва семейството“. На възражението, че преди това той е изменил, няма отговор. Само че семейството се състои от двама и отговорността е обща. „Случаят Драйфус“ също е засегнат. Старицата отхвърля тезата за неговата невинност („този евреин“) и смята, че това са „жълти новини“. Не трябва да се опонира, защото спорът предизвиква въннение, а тялото иска покой. Вещите имат своя история, времето сякаш е спряло, а природата навява тъга за несбъднатото. Това е добре написан текст за смисъла на живота и за неумението да задържиш най-ценното в него.

Накрая в книгата си Карима поставя „Наш човек в Париж“, скицата, посветена на П. К. Яворов, издържана в стила на Алековия „Бай Ганьо“. В своя етюд „В тренът“, отпечатан на страниците на сп. „Мисъл“, Яворов представя своята спътница в гротесков вид, тя е карикатура на жена, както е озаглавил статията си Пламен Антов, „Ана Карима – Бай Ганьо в рокля или Венера в кожи“.

С огорчение по-късно тя пише до Яворов:

Зачуди ме не толкова предаването на фактите, колкото целия характер на писаното – желанието да ме изкарате карикатурна. Правото, не мога се начуди, не мога да отгадая с що съм могла да навлека озлоблението Ви. Чудно наистина, а е и скръбно. Колкото за Вашето предположение, че ще Ви „гоня“ от яд – излъгали сте се, защото наистина малко сте ме познавали.¹⁰

Някак недостойно е за голям поет като Яворов да „се заиграва“ с външността на Карима, още повече, че самият той не е бил красавец. В писмо до Мина поетът иронизира усилията на „разведените жени и старите моми“ да „развяват знамето на женското равноправие“. Добавя по-нататък: „Впрочем, борбата за извоюване „женските“ права едва ли е тъй тежка, както можем да заключим, гледайки посинялото от усилия лице на г-жа Карима“¹¹.

Снизходително Яворов обяснява на Мина, че „жената трябва да е такава, каквато е нужна на мъжа“. При тези негови разбирания не е чуд-

¹⁰ ЯВОРОВ, П. К. *Събрани съчинения в 5 тома*. Т. 5. София: Български писател, 1960, с. 530–531.

¹¹ Пак там, с. 374.

но, че отношението му към Карима е отрицателно. Във „В Париж. Скици“ писателката отговаря на Яворов, като на свой ред го представя в комична светлина. Атакувала е „канона Яворов“ чрез „канона Алеко Константинов“. Карима поставя поета в ситуация „глупаци в чужбина“. В началото героят е „*ecrivain bulgare*“, след това се опитва с помощта на „рускичето“ да преведе писанията си на френски. Между другото попада в неловки и смешни ситуации, но това, което нито за миг не изчезва, е показността пред другите и самочувствието без покритие. Образът е снижен, от ореола на Яворов не е останало нищо. Сметкаджийство, високомерие, лъжи, пиянство... Акцентирано е върху тези недостатъци. „Тренът приближаваше, главата на нашия човек се подаваше из един вагон на втората класа, а на перона го причакваха: целият щаб около редакцията на най-чутовното наше писание, начело с ментора. Всичките лица от щаба светеха от задоволство, че те, първи те са припознали таланта на нашия човек.“

Години по-късно под псевдонима Самуров Карима публикува статията „В полите на Витоша“ в сп. „Българска сбирка“ и доказва, че пиесата на Яворов съвсем не е новаторска. Тя прави детайлна съпоставка с текста на А. Узунов „Добрият хайдутин“. Съвпаденията са многобройни и въпреки нейните уверения, че не обвинява Яворов в плагиатство, читателят остава със своите съмнения. Дори и в образа на „нашия човек“ в Париж Карима се прицелва в интелектуалното, в стойността на създаденото от поета. Това е постигнато чрез поставянето на персонажа в делнични, битови ситуации. Пребиваването му в Париж е непродуктивно и лишено от смисъл. Чуждата среда не го обогатява с нищо, по тази причина финалът звучи иронично: „Меланхолично виси ключът на гвоздеа, сякаш тъгува за далечното си място, а нашият човек, кога работи, току го погледне и винаги дохожда в умиление: той се забравя в спомени, как някога той е бил тъй близо да стане европейска знаменитост...“. Ключът е метафора на пропуснатото. Той не отключва ничия врата, защото е на друго място. Така и френската култура и език остават заключени за съзнанието и възможностите на Яворов според Карима.

Целият пътепис е написан така, че в него преобладава усещането за нереализиране на очакванията. В историята на френските крале личи блясъкът, но и край на величието; мащабните социални събития са видени през призмата на карнавалното, на несериозното; проституцията е зло, което унищожава и физически, и психически, смачква женското достойнство, но писателката е видяла и другата страна на медала. „Жриците на платената любов“ не желаят да скъсат с този начин на живот и да се върнат към почтеността. Причината е, че са свикнали със сравнително охолното и безгрижно съществуване. Изкуството не обогатява, а буди недоумение с неяснотата на посланията, които художниците отправят към своята публика.

Стилът на Карима е „неравен“. В някои от скиците балансът е постигнат, но явно работата върху езика на творбите не е сред силните ѝ страни. Свикнали сме да поставяме творците в някакви рамки, в „периферията“ или в „центъра“ на литературата. Карима е в първата група, дори по-силно казано „жена без място“ (Катя Зографова). Нехаресвана, осмивана, отхвърляна, неприемана, подценявана, тя упорито се бори за онова, в което вярва. А си мисля, че неизтощимата ѝ енергия, значимата обществена дейност за защита правата на жените заслужават внимание и уважение. Неслучайно Фани Попова-Мутафова я защитава и пише, че след смъртта на Карима „в нашата литература остана някаква празнина“¹². Литературната периферия е интересна с това, че точно на „границата“ има раздвижване, има действие. Тази периферия внася своя колорит, внася своя цвят, въпреки че често е източник на скандали. Милена Кирова има право, когато пише, че може да се създаде стратегия, която „ще атакува самата граница между мъжко и женско, високо и ниско, център и периферия, за да престане канонът да е мярка за стойността на литературните явления, и то „рестриктивно-дискриминираща“¹³.

Така трябва да се разбира и мисълта на Радослав Радев, че „Ана Карима не е в голямата българска литература, а в намерението да се случи тази литература“¹⁴.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АНТОВ, П. Ана Карима. Бай Ганю в рокля или Венера в кожи. – *Литературен вестник*, № 41–42, 14–27 дек. 2011.

БЪКЛОВА, К. *Майстори на българския пътепис*. София: Народна просвета, 1989.

КАРИМА, А. *В Париж. Скици*. Тутракан: Мавродинов, 1905.

КАРИМА, А. Послесловие. – *Нова струя*, I, 1907, кн. IX-X, с. 77.

КИРОВА, М. Жените и канонът. Мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009.

КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, К. Жена без място. – *Литературен форум*, № 24 (508), 18.06.2022 – 24.06.2022 [онлайн]: <https://www.slovo.bg/old/litforum/224/kkzograf.htm> [пегл. 1.05.2018].

¹² ПОПОВА-МУТАФОВА, Ф. В защита на „равноправката“ Ана Карима. – В: КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, К. *Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни*. София: Изток-Запад, 2006, с. 112.

¹³ КИРОВА, М. Жените и канонът. Мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 44.

¹⁴ РАДЕВ, Р. Ана Карима – жената творец, пророкувана да бъде майка на това, което ще дойде. – В: *Неслученият канон, Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, с. 174.

ПЕНЧЕВ, Б. Фемодернизмът. Ч. 2. – *Литературен вестник*, № 48, 7–13 дек. 1992.

ПОПВАСИЛЕВ, С. *Спомени за творци на словото*. София: Български писател, 1982.

ПОПОВА-МУТАФОВА, Ф. В защита на „равноправката“ Ана Карима. – В: КУЗМОВА-ЗОГРАФОВА, К. *Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането до наши дни*. София: Изток-Запад, 2006.

РАДЕВ, Р. Ана Карима – жената творец, пророкувана да бъде майка на това, което ще дойде. – В: *Неслученият канон: Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009

РОСЕН, П. В Париж: Скици от Ана Карима. – *Демократически преглед*, 1905, № 7.

САМУРОВ, А. В полите на Витоша: Драма в 4 действия от П. Яворов. – *Българска сбирка*, XIX, 1912.

ШИВАЧЕВ, Р. Боян Пенев. *Неизвестни писма до Спиридон Казанджиев*. София: Елгатеx, 2007.

ЯВОРОВ, П. К. *Събрани съчинения в 5 тома*. Т. 5. Ред. на текст и бел. Л. Кацкова, М. Марковска. София: Български писател, 1960.

REFERENCES

ANTOV, P. Ana Karima. Bay Ganyu v roklya ili Venera v kozhi. [Bai Ganyu in Dress or Venus in Fur.] In: *Literaturen vestnik*, № 41–42, 14–27 Dec. 2011.

BAKLOVA, K. *Maystori na balgarskya patepis*. [Masters of Bulgarian Travel Notes.] Sofia: Narodna prosveta [publ.], 1989.

YAVOROV, P. K, L. KATSKOVA, M. MARKOVSKA (eds.). *Sabrani sachineniya v 5 тома*. Т. 5. [Collected Works in 5 Volumes. Vol. 5.] Sofia: Balgarski pisatel, 1960.

KARIMA, A. Posleslovie. [Epilogue.] In: *Nova struya*, Vol. I, Iss. IX–X, p. 77.

KARIMA, A. *V Parizh. Skici*. [Paris. Sketches.] Tutrakan: Mavrodinov [publ.], 1905.

KIROVA, M. Zhenite i kanonat. Myarkata, koyato ne e edna. [Women and Canon. Measure Which Is Not Equal.] In: *Neslicheniyat kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna vojna*. [Unrealized Canon. Bulgarian Female Writers from the Revival Period to the Second World War.] Sofia: Altera [publ.], 2009.

KUZMOVA-ZOGRAFOVA, K. Zhena bez mjasto. [A Woman without Place.]. In: *Literaturen forum*, № 24 (508), 18.06.2022 – 24.06.2022. Retrieved: <https://www.slovo.bg/old/litforum/224/kkzograf.htm> [seen 1.05.2018].

PENCHEV, B. Femodernizmat. Chast 2. [Femodernism. Part 2.] In: *Literaturen vestnik*, № 48, 7–13 Dec. 1992.

POPOVA-MUTAFOVA, F. V zashtita na “ravnopravkata” Ana Karima. [In Defense of the “Emancipator” Ana Karima.] In: KUZMOVA-ZOGRAFOVA, K. *Mноголиката българка. Zabelezhitelni zheni ot Vazrazhdaneto do nashi dni*. [Remarkable Women from the Revival till Nowadays.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2006.

POPVASILEV, S. *Spomeni za tvortsi na slovoto*. [Memoires about Writers.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1982.

RADEV, R. Ana Karima – zhenata tvorets, prorokuvana da bade mayka na tova, koeto shte dojde. [Ana Karima – the Female Artist, Predicted to Be Mother of What is to Come.] In: *Neslichenijat kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna vojna. [Unrealized Canon. Bulgarian Female Writers from the Revival Period to the Second World War.]* Sofia: Altera [publ.], 2009.

ROSEN, P. V Parizh: Skitsi ot Ana Karima. [In Paris: Sketches by Ana Karima.] In: *Democraticheski pregled*, 1905, № 7.

SAMUROV, A. V polite na Vitosha: Drama v 4 deystvia ot P. Yavorov. [In Vitosha Skirts: Drama in 4 Acts by P. Yavorov.] In: *Balgarska sbirka*, XIX, 1912.

SHIVACHEV, R. Boyan Penev. Neizvestni pisma do Spiridon Kazandzhiev. [Boyan Penev. Unknown Letters to Spiridon Kazandzhiev.] Sofia: Elgateh [publ.], 2007.

“PARIS. SKETCHES”. TRAVEL NOTES BY ANA KARIMA

Abstract. The article dedicated to “In Paris. Sketches” by Ana Karima, analyzed the poetics of the work. It transcends the boundaries of the traditional travelogue. Karima examines not only the historical sights of Paris, but introduces the readers to the social problems of the country, the position of women in society and the prostitution as an evil. Somewhat aside, but also related to the general issue, is what was written about Yavorov. Irony is leading. The comparison is with Aleko’s Bai Ganiu with a perspective on the behavior of Bulgarians abroad. The occasion is their deteriorating relationships.

Keywords: travel notes, feminism, history, social problems, parody

Emilya Alexieva, Assist. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: alexieva.emily@gmail.com

Румяна Л. Станчева, проф. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ФАТАЛНАТА ЖЕНА И САМОДИВАТА

Резюме. Как европейските писатели през XIX и в началото на XX век гледат на фаталната жена? Статията разглежда модерните превъплъщения на библейската представа за съблазнителката в европейските литератури, главно през примери от българската и френската литература, както и с кратка илюстрация по темата, взета от румънската литература. Конкретно са анализирани произведения от Елин Пелин, както и от френските писатели Жак Казот и Проспер Мериме, като се споменава и румънският писател Йон Лука Караджале. Всеки от тях се оказва с принос за трайността на древния мит в европейските литератури. Сравнителният анализ се задържа върху „самодивата“ (съответстваща в други европейски традиции на горска нимфа или фея), като специфично превъплъщение на *femme fatale*.

Ключови думи: Елин Пелин, Жак Казот, Проспер Мериме, Йон Лука Караджале, митът за *femme fatale*, фолклорни представи за „самодивата“

Сюжети с фаталната жена са познати още от древността, но в случая ще проследим как те се използват в модерното време и придобиват интензивност на присъствие именно през декадентските настроения в края на XIX век. „Краят на века“, по отношение на европейските литературни и артистични нагласи от 80-те и 90-те години на XIX век, се проточва и през първата половина на XX век, с прояви като модернизъм, символизъм, декадентство, сецесион (последното течение – с названията си на различни езици като *Art nouveau*, *Jugendstil*, *Modern Style*). Характерни са едновременно усещане за упадък, но и за нови художествени тенденции, вгълбени в артистичния ефект. Тези първоначално песимистични, а по-късно обновителни нагласи се преплитат времево с друго название – *Belle époque*, което обхваща края на XIX век до началото на Първата световна война и отразява и други аспекти на епохата – бурния технически прогрес и повишения оптимизъм на обществата.

Темата за загадъчните антагонизми между половете, позната повече като западноевропейско явление в литературата и изкуствата, не е пропусната и от по-късно влезлите в модерното русло литератури като българската и румънската. Библейската Саломе, с опияняващия си танц и подтиквана от майка си, успява да поиска от цар Ирод да ѝ бъде

поднесена на тепсия главата на Йоан Кръстител¹. В литературните си превъплъщения и в художествените изображения от декадентската епоха Саломе „се превръща в мит за вечния двубой между жената и мъжа, между плътта и разума, нерационалното и интелекта, красотата и мисълта“². Стереотипната антитеза изглежда ярка и непреодолима: предизвикателното природно у жената срещу разума и подредеността у мъжа.

Художествените превъплъщения на жената през XIX век са разнообразни, но като че ли преди всичко Саломе концентрира във външния си вид, в подбудите и поведението си възможността за заплашително символно присъствие: „образът на Саломе се гради главно около асоциации, около двойствеността и двусмислието на халюцинациите; тя е девственица, но и куртизанка главорез, обожавана богиня и презряна проститутка, хистерично момиче и алегория на абсолютната Жена“³. Ако бъдем по-конкретни към древните представи, още в книгите на Вехтия завет и в историята за Сътворението, отношението към жената като изкусителка на мъжа и оприличаването ѝ на дявол, вменияването на виновност в същността ѝ са смятани за нещо очевидно и банално.⁴

Ще потърсим приключението с фатален женски знак у писатели, по-малко познати извън собствената си литература, като българската и като (само с препратка тук) румънската. В началото все пак нека видим как са се случили нещата в постъпателно, без хиатус и скокове, развилите се западноевропейски литератури. Поглеждаме към възгледа на известния литературен историк Марио Праз в книгата му „Плътта, смъртта и дяволът в литературата на XIX в. Черният романтизъм“. Върху материал от западноевропейските литератури той обобщава, че през втората половина на XIX век ролите на мъжете и жените се преобръщат и за разлика от преди, жената става опасна за мъжа: „Функцията на пламък, който привлича и обгаря, се изпълнявала от

¹ Да отбележим, че едно от най-известните превъплъщения на сюжета за Саломе, едноименната драма на Оскар Уайлд от 1891 г., е преведена и издадена на български още през 1906 г. (Варна: П. Н. Икономов). Много вероятно поради успеха на операта от Рихард Щраус от 1905 г., създадена по пиесата на Уайлд.

² ДОТЕН-ОРСИНИ, М. Саломе. – В: БРЮНЕЛ, П. (ред.). *Речник на литературните митове*. София: Рива, 2007, с. 850.

³ ДОТЕН-ОРСИНИ, М. Пак там, с. 850.

⁴ Милена Кирова в „Библейската жена“ все пак прави уговорката, че подобно тълкуване не присъства в логиката на еврейския текст, с който авторката работи конкретно. „Страхът не се поражда от демоничните качества на женската „същност“, а от способността на някои жени (блудници, прелюбодейки) да събудят без-нравствени, без-душевни страсти в природата на мъжа.“ Вж.: КИРОВА, М. *Библейската жена*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005, с. 228–229.

фаталния мъж (байроновският тип герой) през първата половина на века, а от фаталната жена – през втората [...] Интересно е да се проследи параболата, описвана от половете през целия XIX век: все по-честата поява на типа на андрогина към края на века е ясен знак за сложно смесване на функции и на идеали. Мъжът, който най-напред тежнее към садизъм, се обръща към мазохизъм в края на века⁵. Към фройдисткото обяснение на Марио Праз съм склонна да допълня и факта на засилващото се присъствие на жените в обществото през тази епоха, което вероятно е изглеждало необичайно и затова – заплашително.⁶ Дапомним обаче важното в случая, че митът за фаталната жена търпи колебания, че в определени епохи се засилва, в други – отслабва.

Жената плаши с необяснимата си привлекателност (не само и не непременно красота), мислена е като фатална сила и често в литературните сюжети бива оприличавана на дявола. Литературният мит поддържа подобно оприличаване в различни модификации⁷. Сатаната, олицетворение на злото в много религии, шества из художествените произведения под различни имена и перифрази, дявол, демон, Мефистофел, Велзевул, Лукавия, Нечестивия... и с различна мотивация.

Един литературен образец – Жак Казот

Тъй като ни интересуват женските превъплъщения на злия дух в модерното време, не можем да не споменем като европейски литературен образец романа „Влюбеният дявол“ (1772) от Жак Казот (Jacques Cazotte, 1719–1792), в който дяволът, преобразил се в красавицата Биондета, изкушава главния герой.⁸ (Разказаната от Казот история може да се чете, разбира се, и като алегория на отпора срещу суеверията и мистицизма.) Любопитството на главния герой Алваро, желанието му да владее тъмните сили го въвлеча в среща с преображенията на дявола, първо в камилска глава, после в пудел и паж, но накрая Велзевул прие-

⁵ ПРАЗ, М. *La chaire, la mort et le diable dans la littérature de XIXe siècle. Le romantisme noir*. Paris: Gallimard, 1977, p. 180.

⁶ Вж. исторически аспекти по въпроса в: БУКУР, М. *Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2020.

⁷ Според вече цитираното проучване на Милена Кирова: „В сексуалността винаги дебнат стихии на хаоса, онова „животинско“ начало [...]. Патосът и метафориката на тези внушения стават един от източниците на „дяволската“ линия в християнското мислене. Дяволът ще поеме ролята на чуждите идоли, които причакват човека, на безнравствените „ловджии“, които преследват душата“. Вж.: КИРОВА, М. Цит. съч., с. 228–229.

⁸ За други литературни примери от Данте, Жерар дьо Нервал до Гьоте, Томас Ман и др., виж кратки характеристики във: ВИЛНЬОВ, Р. Сатана. – В: БРЮНЕЛ, П. (ред.). *Речник на литературните митове*. с. 855.

ма вида да очарователната Биондета и настойчиво съблазнява младежа. Доброто възпитание на Алваро го кара да желае да скрепи любовта си с брак. А дяволът се опитва да го отклони от подобна праволинейност. И затова пътят към благословията от майката на героя и следователно към благочестиво поведение и порядъчност е пресичан от препятствия. Демонът, в образа на пленителната Биондета, постоянно търси възможност не само да очарова Алваро, но и да го съблазни плътски.

– Сложете ръката си на сърцето ми, – каза тя. Постави я върху гърдите си и макар че сбърка, като я допря до място, отдето биенето не се усещаше особено ясно, успях да доловя, че вълнението е необикновено. Тя с все сила ме целуваше и след всяка светкавица двойно увеличаваше набезите си. Най-послед отекна гръм, по-страшен от чутите дотогава. Биондета се прикри така, че в случай на нещастие мълният да не я поразии, преди да е повалила мене.

Тази проява на боязън ми се стори странна и започнаха да ме плашат не толкова последствията от бурята, колкото намеренията на жената да надвие съпротивата ми. Макар че възмущението ми бе неизразимо, изправих се и казах:

– Биондета, вие просто не знаете какво правите. Успокойте страха си, този грохот не заплашва нито вас, нито мене.⁹

Поучителната история завършва със събуждане от сън и приемане на майчините съвети за подходящ брак. Но споменът, че женското очарование е дяволско, присъства като водеща линия на целия сюжет. Езотеричен, шеговит и приключенски, романът на Казот се е превърнал в една от емблемите на сдвоената представа за жената дявол, примамлива и заплашителна за мъжа.

Къде се развива действието на този френски роман? Събитията в него започват в Италия, а перипетиите на героя са по дългия път, през Франция към родния му дом в Испания. Сякаш за вълшебния сюжет с присъствие на съблазнителка е потребно място, чуждо, отдалечено и непознато. Необходимост да търси зловредното в „чуждото“ е чувствал още древният човек, когато изразява сходен възглед в Библията. Според тълкуването в проучването на Милена Кирова върху „Библейската жена“: „проституция е имало винаги в библейското общество, но текстът предпочита да разбира присъствието им като чужда/чуждоплеменна практика“¹⁰.

По същия въпрос, отнесен към европейските литератури през XIX век, категорично се произнася в проучването си Марио Праз: „Мериме е този, който локализира в Испания типа на фаталната жена... Екзотичният и еротичният идеал вървят заедно и това дори представлява

⁹ КАЗОТ, Ж. *Влюбеният дявол*. Превод Георги Цанков. София: Народна култура, 1986. Също и на <https://chitanka.info/text/24931-vljubenijat-djaval/0>.

¹⁰ КИРОВА, М. Цит. съч., с. 215.

едно доказателство в повече на една доста очевидна истина: обикновено екзотизмът е фантастичната проекция на сексуално желание¹¹. Да, оформената от древни времена идея за фаталната жена, за способността ѝ да навреди на мъжа, да бъде за него зъл дух или дявол, се подновява постоянно – през Средновековието, през века на Просвещението, през романтичния XIX век. Доста стандартно тези представи, вероятно поради уважение и сдържаност към своето, се проектират върху чужденката, биват пренасяни в чужди земи или усамотени места.

Проспер Мериме. Летящи идеи и рецепционни хипотези

Преди да покажем с примери как митът за фаталната жена присъства в българската литература чрез творбите на Елин Пелин и да се насочим към подобен образ у румънския писател Йон Лука Караджале, ще видим как книгите пътуват от една литература в друга. Емблематичен за темата тук е Проспер Мериме, прочул се с новелата си „Кармен“ (1845) и с едноименната героиня – символ на жена изкусителка, но и олицетворение на свободния дух на човека.

Операта на Жорж Бизе по мотиви от новелата на Мериме се появява през 1875 г. и затвърждава интереса към подобен сюжет. Интересно е, че още през 1878 г. е регистриран първи превод от творчеството на Проспер Мериме на румънски език. А новелата му „Кармен“ е публикувана за първи път на румънски език през 1889 г. Общо в румънския периодичен печат до края на Първата световна война са публикувани 23 превода от творчеството на френския писател.¹²

На български език каталозите на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ показват 1912 г. за най-ранно издание в книга на „Кармен“ от Проспер Мериме, в превод на отличния познавач на френската литература Иван Данчов от издателство Ст. Атанасов. А либретото на едноименната опера е издадено в книга през 1915 г. В оригинал (или през периодичния печат) новелата на Мериме най-вероятно е била позната доста по-рано.

Идеята, че привлекателността на жената за мъжа е необяснима с логика, а само през свръхестественото, присъства в новелата на Мериме, включително и чрез прякото оприличаване на Кармен с дявол или демон. И тази привлекателност е показана като зловредна, пагубна, трагична. Така във втора глава археологът разказвач описва срещата си с циганката Кармен, която му предлага да гледа в бъдещето му (подчертаването в цитата е наше):

¹¹ PRAZ, M. Op. cit., p. 172.

¹² *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice. 1859–1918*. Vol. II. Lucrare coordonată de I. Lupu și C. Ștefănescu. București, 1982, pp. 288–289.

По това време, вече петнайсет години оттогава, аз бях такъв неверник, че не се стъписах ужасен, като разбрах, че се намирам до една *вещица*. „Прекрасно – рекох си, – миналата седмица вечерях с един разбойник, нека сега похапнем сладолед с тази *служителка на дявола*. Когато човек пътува, трябва да види всичко.“¹³

Още по-наситено се появява сравнението на героинята с дявол в същинската история, в трета част, в която дон Хосе разказва живота си и перипетиите, които са го довели до смъртната присъда. В цитираните текстове по-долу отново са почертани за случая уподобяванията на жената със заплашителни същества.

Сега си казах: „Това време, през което служи безупречно, пропадна. Ето те в черния списък; за да спечелиш доверието на началството, трябва да се трепеш десет пъти повече, отколкото преди! И за какво си навлякох това наказание? Заради някаква циганка-мошеничка, която се подигра с мене и в този момент може би краде някъде из града“. И все пак не можех да не мисля за нея. Ще повярвате ли, господине, нейните прокъсани чорапи, които ми се мяркаха, докато бягаше, все стояха пред очите ми. Гледах улицата през решетките на тъмницата и сред всички жени, които минаваха, не виждах нито една, която да струваше колкото това **дяволско момиче**. И въпреки волята си миришех цветчето акация, с което ме замери; даже изсъхнало, то бе запазило аромата си. Ако има **вещици** на този свят, то тя беше такава.¹⁴

Кармен е показана като привлекателна именно защото изглежда непокорна, различна, свободна, както я характеризират собствениците ѝ думи:

Знаеш ли, синко, мисля, че те обичам малко. Но не за дълго. Куче и вълк не се спогаждат много. Ако приемеш египетския закон, бих станала може би твоя роми. Но това са глупости: просто е невъзможно. Не, момчето ми, повярвай, ти се отърваваш лесно. Ти срещна **дявола**, да, **дявола**, той невинаги е черен и не ти преви шията. Аз съм облечена във вълна, но не съм овца.¹⁵

В духа на модерното време от средата на XIX век Мериме се възхищава от волния дух, който проявява неговата героиня, дори цената за свободата да е смъртта. Свободна любов или смърт е като че ли девизът на Кармен, в романтична антитеза. Макар и често оприличавана на дявол, на демон, Кармен е искрена и истинска, тя вижда смисъл от живота само ако самата тя е влюбена. Малко преди да бъде убита от

¹³ МЕРИМЕ, Пр. Кармен. Прев. от фр. Огнян Бранков. София: Народна култура, 1976, Ч. II: <https://chitanka.info/text/29739-karmen/0>.

¹⁴ Пак там, Ч. III.

¹⁵ Пак там.

Хосе, когото приема вече за свой съпруг, тя разсъждава открито и провокативно, не желае да се промени, да заживее по законите на съвременния свят, да избяга с него в Америка:

– Хосе – отговори тя, – ти искаш от мен невъзможното. Не те обичам повече; ти още ме обичаш и затова искаш да ме убиеш. Мога пак да те излъжа; но не искам да си правя труда. Всичко е свършено между нас. Като мой ром, ти имаш право да убиеш своята роми; но Кармен ще бъде винаги свободна.¹⁶

Интересно е, че именно една циганка става символ както на пъклена, фатална заплаха, така и на неограничено свободолюбие. Тревогата на европейца от XIX в. с все по-подредената му цивилизация, с правилата и закони, но и в своя ход, ограничаваща волния порив, търси отдушник в номадската традиция на циганите. Циганският етнос е привлекателен с екзотиката на начина си на живот и различните нрави, неподвластни на нормите в модерните държави. Цяла палитра от вариации на тази тема могат да се намерят в литературите и в музикални произведения.¹⁷

Следва още един пример. Мериме е написал, много преди „Кармен“, и една комедия със заглавие „Жената е дявол“ през 1825 г.¹⁸, в която е подиграно фалшивото целомъдрие на духовниците по времето на инквизицията (Merimée 1825). В комедията на френския писател обявената за вещица млада жена се оказва страстно желана от всеки от инквизиторите, назначени да бдят за чистотата на нравите и да я осъдят. Всяко време и място има своите виждания за фаталната жена, но че е заплаха и че е чужденка (или принадлежи на особена среда) се оказва доста стандартно. Да проследим темата сега при Елин Пелин.

Елин Пелин и самодивите

Известно е привличането, което изпитват писателите от Югоизточна Европа в модерната епоха към западните литературни идеи. Можем да предположим, че мнозина писатели от Балканите са имали достатъчно подтици, едните – фолклорни и литературни, други – провокирани от художествени изображения, а вероятно и лични, да разка-

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Въпросът е огледан отблизко от Клео Протохристова в „За етнонима „цигани“, литературните му тематизации и капаните на политическата коректност“, където тя разгръща редица аспекти от развитието на интереса към темата и анализира множество литературни, музикални и филмови заглавия. Обърнато е внимание както на негативните конотации на етнонима, така и на романтично-идеализиращия и митогенериращ аспект. Вж.: ПРОТОХРИСТОВА, Кл. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016, с. 233–244.

¹⁸ PRAZ, M. Op. cit., p. 171.

жат някоя история за фатално женско присъствие. Обменът на литературни митове бележи силно времето от края на XVIII век и по-отчетливо през XIX век до днес, а писателите от периферно разположени, преди това летаргично застинали литератури заради отсъствието на културни институции в погубените си държави, влизат активно в търсенето на съзвучие с общеевропейски теми. С възстановяването или създаването на тези модерни държави културните институции допринасят за повече или по-малко отчетливо синхронизиране в идеи и форми.

С удоволствие насочвам вниманието си към българската литература през присмехулника Елин Пелин, майстор на горчиво-иронични сюжети. Загадъчната сила на женското присъствие върху мъжа при него често е оприличено на самодивска магия. В разказа му „Самодива“ (от сборника с разкази „Щъркови гнезда“, 1938) една осемнайсетгодишна пастирка омайва разказвача с палава еротичност, а след това, огорчена да види как той се разхожда с гостенката си – градско момиче, организира истинско покушение срещу живота му чрез подпалване на колибата, където той често ношува. Атмосферата в разказа е изградена като реалистичен спомен, но бързо бива наситена от приказни, митологични възприятия. Представата за фаталната жена и нейното свободолюбие (в контраст с тревогите на градския човек, който се чувства неловко сред природата) се събира в традиционния български образ на самодивата.

Описанието на пастирката Калина и поведението ѝ съответстват в голяма степен на начините, по които в народните вярвания се проявява самодивата. В разказа на Елин Пелин пряко не е търсено „фантастичното“ и тя не е в буквалния смисъл самодива, но „странното“, трудно обяснимото присъства (по класификацията на Цветан Тодоров). Създаден е паралелизъм с вълшебните образи на самодивите, магичните им способности и злокобното им характеризирание като вещици.¹⁹ Пастирката Калина, наричана Пшеничката, разказвачът представя неколkokратно с описание на очите ѝ: „Очите ѝ бяха големи, сини като синец и светли“²⁰; „Тя ме гледаше упорито със своите чудни сини очи“²¹. От проучвания върху народните вярвания²² можем да реставрираме демоничното същество от народното въображение чрез външния му вид и поведение. Съществува отчетлива представа за отмъстителността на самодивата. Присъствието ѝ е свързано с извори и чешми;

¹⁹ ЕЛИН ПЕЛИН. *Събрани съчинения в 5 тома*. Том 2. София: Български писател, 1949, с. 59.

²⁰ Пак там, с. 55.

²¹ Пак там, с. 56.

²² ГЕОРГИЕВА, Ив. *Българска народна митология*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1993, с. 51, 145, 150, 152, 154–155, 156: http://www.bulgari-istoria-2010.com/booksBG/I_Georgieva_BG_mitologija.pdf.

облича се в треви и цветя; тя е красива жена с руси коси; наричана е и дявол; въоръжена е с лък и стрели; самодивите „имат за атрибут житен клас“. Ето как дори прякорът „Пшеничката“ (избран от писателя осъзнато или по усет) се оказва най-подходящият!

Пастирката Калина виждаме различна от останалите в селото. Тя самата казва:

Виж, каква съм руса! Прекръстили ме Пшеничката, защото съм приличала на узрял клас, и очите ми били на котка. По нас не обичат русите хора. [...] На никого в село не приличам. Всички черни като цигани, аз руса, като някоя самодива.²³

В последвалия диалог се прокрадва заплахата към разказвача:

- Ти обичаш ли русите хора?
- Разбира се.
- Колко си глупав!²⁴

И коментарът на разказвача, в който е изречено предусещането му за жената дявол: „Усетих, че пропадам, че съм завладян всецяло от това мънищко създание, прилично и на сърна, и на лисица, и на клас, и на цвете, и на врабче, и на дяволче“²⁵. Природното и животинското съпровождат всяка поява на този женски персонаж. Когато е раздразнена или ревнува, тя е „зла като усойница“²⁶, гледа люто. Прилича на митично същество:

Веднъж срещнах пак Калина в гората. На главата си беше турнала венеч от букова шума, цветя и буренак. Очите ѝ бяха необикновено сини. Тя въртеше в ръката си дълга пръчка, подскачаше по пътеката и пееше скокливо. Като ме видя, смути се.²⁷

В разказа е вплетена и ревността. Разказвачът знае, че ратаят, Лукан, много харесва Пшеничката, сам му го е казал. И градският младеж провокира Калина, проверява чувствата ѝ, като все търси повод да говори за Лукан.

Пак неволно ѝ споменах Лукан.

Моята шега беше неуместна. Калина се разсърди, блесна като светкавица, застана пред мене права, зла като усойница, и ме погледна люто. Стана ми тежко, и аз се разкаях, по-скоро – уплаших се. Но тласкан от някакво ревниво, острожъбо чувство, на което не можех да противос-

²³ ЕЛИН ПЕЛИН. Цит съч., с. 57.

²⁴ Пак там, с. 57.

²⁵ Пак там, с. 57–58.

²⁶ Пак там, с. 60.

²⁷ Пак там, с. 60.

тоя, аз продължих.

– Лукан е добро момче. Знам, че ти го обичаш.

Тя ми каза със злост:

– Откъде-накъде ми въвираш в очите тоя Лукан?

И отсече:

– Обичам го, разбира се.

Тия думи ме клъцнаха отровно в сърцето. То се сви от болка.

Тя пристъпи към мен, стисна зъби, удари юмручетата си и каза:

– Пукни от мъка, де!

И се заля в смях, висок и проклет, който се чу далеч в гората. Насмалко щях да заплача. Веднага тя омекна, погледна ме състрадателно, пусна пръчката, разтвори мъничките си ръце, хвърли се диво и безмълвно на шията ми, впи устните си в моите и остана дълго така.²⁸

Безспорно Елин Пелин дава цялата еротична инициатива на младото момиче, като не пропуска да напомни, че то носи у себе си нещо диво, че има зъби и юмруци, както и проклет смях. Освен тази примамлива заплашителност, Калина по своему е и външна на обичайния, подреден свят в селото, тя е чужденката или дошла от друго време и друго място. В целия разказ присъства както отнасянето на характеристиките на момичето към диво същество, така и оприличаването му на древно, неподвластно на съвременните закони създание: „Силуетът ѝ се очертаваше върху огнения хоризонт като бронзова статуя на някоя света пастирка от библейските времена“²⁹.

Любовните срещи са в колибата или в „едно вълчо обиталище“ между кукурузите. И всъщност любовта със самодива и в този случай не е безопасна, както знаем от приказките:

При всяка наша раздяла ние умирахме от копнеж за нови срещи. Калина, Пшеничката, нежния клас, се преобрази в разкошно живо, хищно цвете, което цял ден пееше, викаше и искаше да прегръща. Аз посърнах, пребледнях, и в моите очи всички виждаха гузност.³⁰

Финалът, след опожаряването на колибата, поръчано от Калина (именно на Лукан, когото прелъстява, за да убие неверния ѝ приятел), отново напомня природната стихия, скрита у тази героиня: „Горе на канарата, край пътя, стоеше Калина с втренчени към дима очи. Като ме видя, тя трепна, изгледа ме странно и избяга с резкия писък на птица“.³¹

Фаталната жена-изкусителка се появява и в Елин-Пелиновата повест „Нечиста сила“, но в по-скоро реалистичен маниер и във връзка с

²⁸ Пак там, с. 61.

²⁹ Пак там, с. 62.

³⁰ Пак там, с. 64.

³¹ Пак там, с. 69.

властта на парите. Магнитът на женската гръд отмъщава за измамената, насилена някога момическа невинност. Привлекателната ханджийка Цековица не само побърква мъжете около себе си със сексапил – тя има да си връща изобщо на мъжете. Тя е извън приказното не само по външен вид: „Под черните ѝ дълги ресници гледаха спокойно две сини като мъниста очи. Тия очи имаха един особен блясък, като че там гаснеха и пламваха тихи, сини, студени искри. И това беше странно и хубаво. Косата, веждите, ресниците, черни, тъмnochерни, а очите сини, съвършено сини“³². Цековица не се стреми към любовта на мъжете, а ламти за богатство: „Отрано още у нея се разви вкус към накити, дух на скъперничество, жажда за пари и печалби. [...] Тя мечтаеше за търговия и за пари“³³.

Вече ханджийка, Цековица използва властта си над мъжете, взима им парите, унижава ги и ги унищожава един по един. Но фаталното в женската привлекателност в този случай е до голяма степен логично, а не странно или фантастично, поради различната стилистика на новелата. Елин Пелин тук е съвсем близо до естетическите принципи на натурализма и можем да предположим, че се е вдъхновявал например от романа „Нана“ на френския писател Емил Зола.³⁴

Затова се връщаме към разказите на Елин Пелин, където, по-близо по замисъл до погледа на Мериме, е представена силата на женското чародейство над мъжа, през митичното същество на самодивата. В „Косачи“ (както в „Самодива“) отново младата булка е с руси коси. А приказките между мъжете косачи за самодивите – страстните и зловещи любовнички – карат младоженеца да напусне работата си и да се върне при булката си, та тя да не си намери друг, докато той отсъства.³⁵ В друг разказ, „Край воденицата“, омъжената за стар мъж Милена среща отново изгората си отпреди сватбата и се люби с него. „Боса, по ръкави, с малка бяла пребрадка, която прибираще буйните ѝ руси коси, тя стоеше като самодива сред градината“³⁶.

Женското чародейство върху мъжа намираме както при Елин Пелин, така и при румънския писател Йон Лука Караджале (1852–

³² ЕЛИН ПЕЛИН. Нечиста сила. – В: ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в два тома*. Т.1. *Разкази и повести*. София: Български писател, 1987, с. 426.

³³ Пак там, с. 442–443.

³⁴ За френския роман и характеристиките на натурализма в европейските литератури, включително в българската, румънската и гръцката, вж. напр.: СТАНЧЕВА, Р. Л. Как да компенсирате загубата на красивото? Непознати сравнения от историята на европейския натурализъм. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2016, № 2, pp. 55–70: <http://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/33>.

³⁵ ЕЛИН ПЕЛИН. Цит. съч., 1987, с. 9.

³⁶ Пак там, с. 77.

1912). За необяснимите сили на женското привличане в новелата „Мънжоаловият хан“³⁷ става дума в статията „Йон Лука Караджале – между сватбата и мита за фаталната жена“³⁸. Без да подновяваме анализа на детайлите, ще припомним, че чародейната ханджийка Мънжоаловица притежава редица „помощници“ и умения, подходящи за вещица: черен котарак, черно козле, управлява сама хан край безлюден път и дори сякаш успява да спре времето. Пътникът, тръгнал да се годява, не само закъснява за крайната си цел, но и още много пъти се връща при ханджийката и отлага сватбата си. Както и при Елин Пелин в разказа „Самодива“, както при Проспер Мериме, Йон Лука Караджале в новелата си неусетно внушава необяснимата привлекателност и странната власт на жената върху мъжете, а не пропуска и да я посочи в текста, шеговито, като вещица.

Конкретизациите на фаталната жена при всеки писател са различни, но основната идея остава валидна. Дългият край на XIX в. в европейските литератури, с идеята за фаталната жена, намира пътища да се изрази и в литературите от Югоизтока, нерядко чрез оприличаване с вещици, дяволици или самодиви.

* * *

Във всяка от представените тук истории става дума за жена, която не търси мъжа, за да го обвърже в брак, а за да го обича. И дори – за да го отклони от подредения, буржоазен, семеен живот. С постоянно напомняне на зловещото и криминалното, с двусмислието на хумора и иронията, митът за фаталната жена проявява своята устойчива „синтагма“ и е разпознаваем във всяка литература. Едва ли е нужно да се връщаме до хубавата Елена или до Библейския мотив за Ева, за да кажем, че женската привлекателност е архетипна представа, която не позволява логични обяснения.

Темата за фаталната жена се отнася до *la longue durée*, но експлоатирането ѝ в европейските литератури и изкуства се активизира от края на XIX век докъм 40-те години на XX век. Обединяваща за европейските литератури от модерната епоха, темата е популярна, без да изисква задължително модернистски атрибути на изразяване. В традиционна форма (както е в анализирания текстове) или модернистич-

³⁷ КАРАДЖАЛЕ, Й. Л. *Избрани творби в 3 тома*. Том 3. София: Народна култура, 1982.

³⁸ СТАНЧЕВА, Р. Л. Йон Лука Караджале – между сватбата и мита за фаталната жена. – В: *Български и румънски – балкански отпечатък в славянското и романското наследство. Сборник в чест на проф. д-р Василка Алексова*. София: Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 51–58: <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30855>.

на³⁹ митът за фаталната жена изразява устойчивостта на консервативното мислене. В края на XIX и в началото на XX век митът премисля и тревогата на патриархалните нагласи пред все по-видимото в модерното време-присъствие на жената в обществения живот.

Приличат ли си по нещо разказаните тук истории? Можем ли да разположим всички сюжети за Фаталната жена в естетическите тенденции на *Fin de siècle*? Само най-общо ще повторим, че декадентската епоха от края на XIX век е наситена с този мотив повече от други епохи. И ще напомним, че в периферията на континента някои тенденции се развиват по-късно и по-протяжно. В подобно темпорално хлабаво компаративно пресрещане избраните тук женски истории, разказани от писатели мъже, набелязват европейски съзвучия и добавят нови аспекти към добре познати творби.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БУКУР, М. *Пол и модернизъм. Историческо преосмисляне на канона*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2020.

ВИЛНЬОВ, Р. Сатана. – В: БРЮНЕЛ, П. (ред.). *Речник на литературните митове*. София: Рива, 2007, с. 851–866.

ГЕОРГИЕВА, Ив. *Българска народна митология*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 1993, http://www.bulgari-istoria-2010.com/booksBG/I_Georgieva_BG_mitologija.pdf [пребл. 7.05.2021].

ДОТЕН-ОРСИНИ, М. Саломе. – В: БРЮНЕЛ, П. (ред.). *Речник на литературните митове*. София: Рива, 2007, с. 843–850.

ЕЛИН ПЕЛИН. *Събрани съчинения в 5 тома*. София: Български писател, 1949.

ЕЛИН ПЕЛИН. *Нечиста сила*. – В: ЕЛИН ПЕЛИН. *Съчинения в два тома*. Т.1. *Разкази и повести*. Подбор Радосвет Коларов. София: Български писател, 1987.

КАЗОТ, Ж. *Влюбеният дявол*. Превод Георги Цанков. София: Народна култура, 1986. Също и на <https://chitanka.info/text/24931-vljubenijat-djaval/0> [пребл. 7.05.2021].

КАРАДЖАЛЕ, Й. Л. *Избрани творби в 3 тома*. Т.3. София: Народна култура, 1982.

КИРОВА, М. *Библейската жена*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

МЕРИМЕ, П. *Кармен*. Прев. от фр. Огнян Бранков. София: Народна кул-

³⁹ За образа на Саломе в българската модернистична литература вж. например статията на: ЦОЧЕВА, Н. Архетипни образи на жената в българския модернизъм и иконографията на сецесиона – образът на Саломе. – *Любословие*, 2020, № 20, с. 208–224: <http://lyuboslovie.shu.bg/2020/20-lyuboslovie.pdf> [пребл. 7.05.2021].

тура, 1976: <https://chitanka.info/text/29739-karmen/0> [прегл. 7.05.2021].

ПРОТОХРИСТОВА, К. *Теми с вариации. Литературнотематични етюди*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2016.

СТАНЧЕВА, Р. Л. Как да компенсираме загубата на красивото? Непознати сравнения от историята на европейския натурализъм. – *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2016, № 2, pp. 55–70: <http://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/33> [прегл. 7.05.2021].

СТАНЧЕВА, Р. Л. Йон Лука Караджале – между сватбата и мита за фаталната жена. – В: *Български и румънски – балкански отпечатък в славянското и романското наследство. Сборник в чест на проф. д-р Василка Алексова*. София: Факултет по славянски филологии при СУ „Св. Климент Охридски“, 2018, с. 51–58: <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30855> [прегл. 7.05.2021].

ТОДОРОВ, Ц. *Въведение във фантастичната литература*. Прев. Крадимир Кавалджиев. София: Сема ПШ, 2009.

ЦОЧЕВА, Н. Архетипни образи на жената в българския модернизъм и иконографията на сецесиона – образът на Саломе. – *Любословие*, 2020, № 20, с. 208–224: <http://lyuboslovie.shu.bg/2020/20-lyuboslovie.pdf> [прегл. 7.05.2021].

REFERENCES

BIBLIOGRAFIA relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice. 1859–1918. Vol. II. [BIBLIOGRAPHY of the relations of Romanian Literature with Foreign Literatures in Periodicals: 1859 - 1918. Vol.II.] *Lucrare coordonată de I. Lupu și C. Ștefănescu*. București, 1982.

BUKUR, M. *Pol i modernizam. Istorichesko preosmislyane na kanona*. [Sex and Modernism. Historical Rethinking of Canon.] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 2020.

CARAGIALE, I. L. *Opere*. Vol. I. *Teatru și nuvele*. [Works. Vol. I. Theater and Short Stories.] București: Stiinta [publ.], 1952.

DOTEN-ORSINI, M. Salome. [Salome.] In: DOTEN-ORSINI, M., P. BRYUNEL (ed.). *Rechnik na literaturnite mitove*. [Dictionary of Literature Myths.] Sofia: Riva [publ.], 2007, pp. 843–850.

ELIN PELIN. *Sabrani sachenienia v 5 toma*. [Collected Works in 5 Volumes.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1949.

ELIN PELIN. Nechista sila. [Dark Power.] In: ELIN PELIN & R. KOLAROV (ed.) *Sachenienia v dva toma*. T.1. *Razkazi i povesti*. [Works in Two Volumes. Vol.1. Stories and Novels.] Sofia: Balgarski pisatel [publ.], 1987.

GEORGIEVA, I. *Balgarska narodna mitologia*. [Bulgarian National Mythology.] Sofia: “Prof. Marin Drinov” Academy Press 1993, Retrieved: http://www.bulgari-istoria-2010.com/booksBG/I_Georgieva_BG_mitologija.pdf [seen 7.05.2021].

KARADZHALE, Y. L. *Izbrani tvorbi v 3 toma*. T.3. [Selected Works in 3 Volumes. Vol. 3.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1982.

KAZOT, Zh. & G. TSANKOV (trans.). *Vlyubeniyat dyavol*. [*Devil in Love*.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1986. Retrieved: <https://chitanka.info/text/24931-vljubenijat-djavol/0> [seen 7.05.2021].

KIROVA, M. *Bibleyskata zhena*. [*Biblical Woman*.] Sofia: "St. Kliment Ohridski" University Press [publ.], 2005.

MERIME, P. & O. BRANKOV (trans.). *Karmen*. [*Karmen*.] Sofia, 1976. Retrieved: <https://chitanka.info/text/29739-karmen/0> [seen 7.05.2021].

MERIMÉE, P. *Une femme est un diable ou la Tentation de Saint Antoine*. [*A Woman is a Devil or the Temptation of Saint Antoine*.], 1825. Retrieved: www.bmli-sieux.com/archives/femdiabl.htm [seen 7.05.2021].

PRAZ, M. *La chaire, la mort et le diable dans la littérature de XIXe siècle. Le romantisme noir*. [*The Flesh, the Death and the Devil in Literature of XIX c. The Black Romanticism*.] Paris: Gallimard, 1977.

PROTOHRISTOVA, Kl. *Temi s variatsii. Literaturnotematichni etudi*. [*Phrases with Variations. Literature Thematic Etudes*.] Plovdiv: "Paisij Hilendarski" University Press, 2016.

STANCHEVA, R. L. Kak da kompensirame zagubata na krasivoto? Nepoznati sravnenia ot istoriyata na evropeyskia naturalizam. [How to Compensate the Loss of Beautiful? Unknown Comparisons from the History of European Naturalism.] In: *Colloquia Comparativa Litterarum*, 2016, № 2, pp. 55–70. Retrieved: <http://ejournal.uni-sofia.bg/index.php/Colloquia/article/view/33> [seen 7.05.2021].

STANCHEVA, R. L. Yon Luka Karadzha – mezhdu svatbata i mita za fatalnata zhena. [Yon Luka Karadzha – between Wedding and Femme Fatale Myth.] In: *Balgarski i rumanski – balkanski otpechatak v slavyanskoto i romanskoto nasledstvo. Sbornik v chest na prof. d-r Vasilka Aleksova*. [*Bulgarian and Romanian – Balkan Trace in Slav and Roman Legacy. Collection in Honour of Prof. Vasilka Aleksova*.] Sofia: Facultet po slavianski filologii pri SU "Sv. Kliment Ohridski", 2018, pp. 51–58. Retrieved: <http://digilib.nalis.bg/xmlui/handle/nls/30855> [seen 7.05.2021].

TODOROV, Ts. & K. KAVALDJIJEV (trans.). *Vavedenie vav fantastichnata literatura*. [*Introduction to Science Fiction*.] Sofia: Sema RSh, 2009.

TSOCHEVA, N. Arhetipni obrazi na zhenata v balgarskia modernizam i ikonografiyata na secesiona – obrazat na Salome. [Archetypal Female Images in Bulgarian Modernism and Iconography of Secession – the Image of Salome.] In: *Lyuboslovie*, 2020, № 20, pp. 208–224. Retrieved: <http://lyuboslovie.shu.bg/2020/20-lyuboslovie.pdf> [seen 7.05.2021].

VILNYOV, R. Satana. In: VILNYOV, R. & R. BRYUNEL (ed.). *Rechnik na literaturnite mitove*. [*Dictionary of Literature Myths*.] Sofia: Riva, 2007, pp. 851–866.

THE FEMME FATALE AND THE "SAMODIVA"

Abstract. What did European XIX and early XX century writers think about the *femme fatale*? This article examines modern incarnations of the biblical notion of the temptress in European literatures, mainly based on examples in Bulgarian and French literature, also with references to a Romanian example. More specifically, the article analyses works by Bulgarian writer Elin

Pelin, as well as by French writers Jacques Casotte and Prosper Mérimée, mentioning Romanian writer Ion Luca Caragiale, all of them having a contribution to the perpetuation of this ancient myth in European literature. The comparative reading introduces the “Samodiva” (a traditional Bulgarian name for forest nymph or fairy) as a relevant incarnation of the “fatal woman”.

Keywords: Elin Pelin, Jacques Cazotte, Prosper Mérimée, Ion Luca Caragiale, the myth of the *femme fatale*, folklore notions about “Samodiva”

Rumyana L. Stancheva, Prof., DSc
“St. Kliment Ohridski” University of Sofia
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504
E-mail: r.l.stancheva@gmail.com

ОБРАЗЪТ НА ПРИЗРАЧНАТА ЖЕНА В БЪЛГАРСКАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ПОЕЗИЯ

Резюме. В статията се щрихира едно знаково отсъствие, а именно липсата на женственост в дадени лирически творби на поетите Павел Матев, Младен Исаев и Владимир Башев. За целта ще се тръгне от изясняване на женствеността и нейното местоположение, а също ще бъдат разгледани и произведения на Пейо Яворов, в които женствеността кореспондира пряко със сексуалността. В статията ще бъде маркиран и подстъп към символиката на женската коса.

Ключови думи: жена, коса, поезия, символизъм

Настоящият текст има за цел да проследи механизмите на изграждане на женския образ в социалистическата поезия, като ще се спре върху лирически произведения на Павел Матев, Младен Исаев и Владимир Башев. Също така този образ е наречен условно „призрачната жена“, визирайки различни липси, свързани с женствеността и заместването ѝ чрез формирането на различни ляво идеологизирани клишета, с които е натоварен и преформатиран образът на жената. В изследването ще бъдат направени и съпоставки с представители на символистичната поезия, за да се разкрие детайлно какво по-точно липсва в представите за женственост в социалистическата поезия и как това извежда до изграждането на един по-скоро призрачен женски образ.

Важно е като начало да се изясни местоположението на женствеността, за да може в последствие да се обозначат нейните липси в избраните стихотворения. От особена важност за изясняване на това къде е положена женствеността е статията „Спектакълът на женската глава“ на Хауърд Шварц, която е част от сборника „Обезглавена! Отричането на женската идентичност в митовете, религията и културата“¹. В текста си той изказва твърдението, че е погрешно да се мисли, че образите на женствеността са само репродуктивните или еротични части на женското тяло.

В случая Хауърд Шварц визираща утробата, вагината и гърдите. Според него женската глава е особено богато и важно място в симво-

¹ SCHWARTZ, H., W. DONIGER, *Off with Her Head – the Denial of Women's Identity in Myth, Religion and Culture*. University of California Press, 1995, p. 113.

лизирането на пола, а също така премахването ѝ я лишава от идентичност, редуцирайки жената само до сексуално и репродуктивно тяло. В статията са дадени за пример и други по-завоалирани форми на обезглавяване като еротизация на женската глава, при която тя липсва. Такъв пример е картината „Изнасилване“ на френския художник Рене Магрит. Интересното в нея е, че очите се превръщат в гърди, носят в пъп, а устата във вагина и по този начин главата изчезва, „потъва“ в тялото. Хауърд Скуард също така се позовава на Фройдистката психоаналитична теория за горното и долното тяло и неговото изместване (пренос). Според епизодични размисли на Зигмунд Фройд по темата именно главата е един от символите, в които потиснатите желания на долното тяло са преместени и изразени чрез една маскирана форма, а женската коса представлява именно такава закодирана форма. Значението ѝ се разширява и от английския антрополог Едмънд Лийч и статията му „Магическата коса“², в която той обръща внимание на различни племенни ритуали, в които косата се възприема като символ на спермата, а съответно главата – като своеобразен символ на фалоса. Неговите наблюдения са свързани с отрязването на косата в контекста на аскетизма и съответно той припознава косата като символ на желанията. По тази причина Едмънд Лийч стига до заключението, че бръсненето на главите на будистките монаси означава, че от тях се очаква да нямат сексуални взаимоотношения, а също така дългата, неприбрана коса се свързва с неограничена сексуалност.

След като бяха набелязани теория за женствеността и символизирането на косата, настоящият текст ще премине към съпоставката между произведения от българския символизъм и социалистическата поезия, за да се проследи по-детайлно присъствието и най-вече отсъствието на ключови детайли от изграждането на женския образ. В поезията на българските символисти изобилства описанието на образа на женските коси, който е еротизиран (това е характерно в най-голяма степен за поетите Яворов и Емануил Попдимитров, но не е чуждо и на други поети например Димчо Дебелянов и Теодор Траянов). Представата за женските коси може да символизира изневяра, както в произведението на Яворов „Песен на песента ми“:

*Ръце нечисти през ония дни
разплитаха, заплитаха, мърсиха
коприната на твоята коса,*

или съблазънта, която събужда с косата си маскираната вакханка от Яворовата „Маска“:

² ЛИЙЧ, Е. Магическата коса. – В: *В паяжината на смисъла*. София: ЛИК, 2000, с. 200–215.

*Да разлива коса
поток от злато аз видях
въз хитра голота на свежо рамо.*

В цикъла „Царици на нощта“ на Яворов в две от трите поеми – „Клеопатра“ и „Сафо“ – женската коса отново е обект на еротизация, като в „Сафо“ се достига до апологизация на женските коси. Изложениите досега примери бяха приведени, за да се открие съществената част, която образът на женските коси внася в представата за женствеността. Моделите за женска красота в символистичната поезия следват стриктно следните клиширани варианти – тялото е винаги слабо и в повечето случаи уподобено на дърво („гъвкав стан, фиданка съща“, „Калиопа“), („и снага тополя – сам сама в полето“, „Павлета делия и Павлетица млада“). Предпочитаният и наложил се цвят за описание на женското лице е белият. Това разкрива Григор Григоров в статията си „Цветовите на човешкото тяло в българския фолклор“³, подчертавайки, че това е най-често срещаният цвят, характеризиращ човешкото тяло, а бялото лице, от своя страна, е еталон за красота.

Безспорно най-голямо внимание поетите символисти отделят на образа на женските коси в поезията си. При Яворов той присъства в около 10 произведения, а при Емануил Попдимитров – в около 30, като той дори има цяло стихотворение, посветено на този образ, наречено „Косите ти“. Представата за женската коса е изградена чрез разнообразни сравнения или описания: „косите ти трептят кат струни в лира многозвонна“ („Феникс“ на Емануил Попдимитров), „да бяха, либе, да бяха злато ковано твоите руси косици“ („Хайдушки песни“ на Яворов), „коси златорунни“ („Легенда за разблудната царкиня“ на Димчо Дебелянов), „кат цвет на ива са ти жълти косите“ („Венец“ на Емануил Попдимитров). Посочените примери представляват малка част от различните вариации, в които присъства образът на женските коси. Използването му отправя към неговата важност и значение като ключов символ на женствеността. Той ще изчезне или ще присъства в много малко произведения на социалистическата поезия, защото в нейната поетика е заложена трансформация на жената. Тя вече не е нимфа, русалка (образи, които се срещат в лириката на Емануил Попдимитров и Теодор Траянов) или представена като фаталната жена в стихотворението „Сянката на Саломе“ на Траянов, а рамкирана в образите на леярка, стругарка, парашутистка, комсомолски секретар. В социалистическата поезия жената е назована някак бегло и мимоходом, поетите не се опитват да изградят нейн детайлен образ, защото нейната роля е да служи за фон, върху който се разгръща политическа пропаганда. Пример за това е стихотворението „Поет“ на Павел Матев от стихосбирката „В строя“.

³ ГРИГОРОВ, Г. Цветовите на човешкото тяло в българския фолклор. – В: *Електронна библиотека БГУ*, 2014, с.154–159: <https://elib.bsu.by/bistream>.

*Бригадирите наместват релси.
И девойка движи струга нов.
И иди, че не нареждай песни
за живот, за труд и за любов.*

Друг подобен пример е „Леярка“ на поета Младен Исаев. И в двата горепосочени примера женският образ е схематично щрихиран, а това, което прави впечатление, е отсъствието на образа на женските коси. Ако се приеме, че косите символизират женската сексуалност, то е разбираемо, че са пропуснати от социалистическите поети, защото характерно за поетиката им е изграждането на условно наречената жена-мъж, която е равностойна на него и най-вече навлиза и в сферата на мъжките професии. И все пак, макар и рядко, може да се срещне образът на женските коси, но той е натоварен с идеологически функции и е лишен от елементи, подчертаващи женствеността на лирическата героиня. Това е така, защото един възможен привлекателен или дори еротизиран женски образ не е нужен на политическата пропаганда, която се проектира и в поезията.

В настоящия текст умишлено акцентът е поставен върху символическата поезия, това е така, защото образът на т. нар. условно призрачна жена или женска същност, определяна от много липси, е нужно да бъде разгледана и съпоставена през едно друго течение, каквото е символизмът в българската литература. Отсъствието на разгръщане на анализа на социалистическата поезия и женския образ в нея е опит чрез едно смълчаване да се открои и набележи призрачността на този образ в нея.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ГРИГОРОВ, Г. Цветовете на човешкото тяло в българския фолклор. – В: *Електронна библиотека БГУ*, 2014, с. 154–159: <https://elib.bsu.by/bistream> [прегл. 28.01.2019].

ЛИЙЧ, Е. Магическата коса. Прев. Д. Колева. – В: *В паяжината на смисъла*. Съст. Б. Николов, Р. Даскалов. София: ЛИК, 2000, с. 200–215.

REFERENCES

GRIGOROV, G. Tsvetovete na choveshkoto tialo v bulgarskiq folklor. [The Colors of the Human Body in Bulgarian Folklore.] In: *Elektronnaya biblioteka BGU*, 2014, pp. 154–159: <https://elib.bsu.by/bistream> [seen 28.10.2019].

LEACH, E. & D. KOLEVA (trans.). Magicheskata kosa. [The Magical Hair.] In: B. NIKOLOV, R. DASKALOV (eds.) *V payajinata na smisula*. [In the Web of Meaning.] Sofia: LIK [publ.], 2000, pp. 200–215.

SCHWARTZ, H., DONIGER, W. *Off with Her Head – the Denial of Women's Identity in Myth, Religion and Culture*. University of California Press, 1995.

THE IMAGE OF THE SPOOKY WOMAN IN BULGARIAN SOCIALIST POETRY

Abstract. The article highlights a symbolic absence, namely the lack of femininity in certain lyrical works by the poets Pavel Matev, Mladen Isaev and Vladimir Bashev. For this purpose it will proceed from clarifying femininity and its location, and will also clarify works by Peyo Yavorov, in which femininity corresponds directly to sexuality. In the article will be marked and sub-step to the symbolism of the female hair.

Keywords: women, hair, poetry, symbolism

Boryana Vladimirova, Assist. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: borianna_vlad@abv.bg

Елена Борисова, гл. ас. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ИЗГОВАРЯНЕ НА ТРАВМАТА: МАЙЧИНСТВОТО КАТО ПРОБЛЕМ НА БЪЛГАРСКАТА ЖЕНСКА ПРОЗА СЛЕД 2000 Г.

Резюме. Статията разглежда образа на майката и майчинството в контекста на българската проза след 2000 г., представен и реализиран в художествените произведения през неговото екстремно, болезнено проявление. Затворена в отровния кръг на „наследствеността на травмата“, жената в тези творби се опитва да излезе от „майчината матрица“, която по рождение сякаш носи заложена в себе си. Избраните произведения са представителни за визуализацията на „женската перверзия“ и една от формите на нейното проявление е „перверзното майчинство“.

Ключови думи: съвременна българска женска проза, перверзно майчинство, отношенията майка – дъщеря, детска агресия

Жената не става майка просто защото износва децата. Жената се превръща в майка. Интересът към образа на майката и темата за майчинството в българската проза се проявява в произведения на Константин Петканов¹, Георги Караславов² и др. Особено ярък е Димитър-Талевият образ на Султана³. Едва към края на 90-те години тези теми се проблематизират и от женската проза. Интерпретативната матрица майка – дъщеря през този период започва да се изгражда в относително хомогенен архив, по думите на Ваня Георгиева⁴, на „чувстви-

¹ Романът „Без деца“ (1927) е ангажиран с художественото разрешение на един важен проблем – продължението на рода. Натискът на патриархалните норми към задължителното възприемане на жената като майка, а майчинството – като благословия от Бога, подтиква Тодора към самоубийство. Тя трябва да роди деца, да ги отгледа, да продължи Златановия род, но утробата ѝ е празна, ялова и този непреодолим „недъг“ довежда младото момиче до крайни състояния.

² Романът „Снаха“ (1942) е белязан от травмата, свързана с бездетието на Севда.

³ В романа „Железният светилник“ (1952).

⁴ ГЕОРГИЕВА, В. *Екатерина Каравелова – Лора Каравелова: културноисторическият сюжет „майки-дъщери“ в български контекст*. София: Изток-Запад, 2017.

телните към женския пол изследвания“, десетилетие, в което нараства интересът (в рамките на различни научни парадигми) към историята и същността на женския (творящ) субект.

Въпреки че феминисткото светоусещане в белетристиката е маркирано с липса, историята, хронологията и поколенията на българската женска литература са проследими⁵ в българската женска поезия от началото на XX век до края на 90-те години на същия век. Образът на майката и майчинството в контекста на родната ни проза с малки изключения е маркиран и реализиран чрез крайните му проявления. Малко са „празничните“ описания на подобен тип отношения, вероятно заради разпада на връзката след женитбата на девойката. Младото момиче няма власт в семейството, докато не роди деца. Нейната власт нараства, когато синовете ѝ се омъжат и тя стане свекърва. Подобен тип отношения се наблюдават в немалко произведения⁶. Като свекърва (а и майка) тя има задача да възпитава по-младите жени в семейството: да подготви, по думите на Барбара Рийвз-Елингтън⁷, собствените си дъщери да станат бъдещи снахи, да научат снахите си на законите на собственото си домакинство. Оттук авторката представя и двойния смисъл на образа – младата жена е майка-мъченица, а свекървата – майка-светица. По този начин майката-светица гарантира, че нейните дъщери и снахи ще спазват изискванията на обществото. Редът в това общество се поддържа чрез контрола на едни жени над други.

Промените след 1989 година подтикнаха българското общество да търси пътища към самоосъзнаване не само политически и културно, но и психологически. Тези процеси се наблюдават най-ярко в градивната единица на едно общество – семейството, и в едно от ключовите за културата звена – литературата. Литературният ни живот, освободил се от тоталния партийно-държавен контрол, дава тласък на различни тези, изобразителни стратегии и езици на културно мислене. „Отприщването“ на словото от своята скована опубличностеност преди 89-а е предпоставка за появата на плурализъм на културното преживяване и отхвърляне, твърди Милена Кирова в книгата „Критика на прелома: нови явления и посоки в българската литература от края на XX век“ (2002), на „склерозиралото безвремие, в което живуркаше пишещият човек. [...] Националният литературен интерес през последното десетилетие на XX век се разпада на огромно множество от локални

⁵ В своята книга „Родена от главата“ (2002) Миглена Николчина проследява три поколения в българската женска поезия.

⁶ Романът на Георги Караславов „Татул“ (1938), както и във вече споменатите романи „Без деца“ и „Железният светилник“.

⁷ В статията „Майката-светица: един предмодерен модел на връзката майка-дъщеря в българската литература“ – В: *Майки и дъщери. Поколения и посоки на българския феминизъм*. София: Полис, 1999, с. 167–182.

събития и всяко от тях представлява някаква частна система със свой център и механизми на организационен живот”⁸.

Повлияна от медийните настроения, отразяващи политическите и социални процеси, белетристиката усвоява вестникарския език и злободневните теми. Творческите търсения са разпънати между необходимостта да бъдат различни, желанието да опазят уюта на старите навици и смътната вяра в алтернативните ценности на „новото време“. През 90-те години женското присъствие в прозата започва да става все по-осезаемо. Произведенията сякаш интуитивно насочват вниманието си към започналите да се разпадат основи на семейството. Много от художествените текстове, писани от жени, са ангажирани с проблематичната връзка майка – деца и с развенчаване на патриархалния модел за майчинство, възприемащ жената като „родена да бъде майка“ заради вродения майчин инстинкт.

Желанието за майчинство е културно предизвикано и уменията на майката са научени, твърди Ан Оукли в своето изследване „Housewife“ (1974). Жената постоянно е насочвана обратно към нейната майчина роля. Сякаш, ставайки майка, трябва да забрави, че е човек и да се превърне в Земяна Мадона. Обществото никога не си задава въпроса постижим ли е този идеал? Защото, водено от представата си за „майчиния инстинкт“, по думите на Евелина Ламбрева (в статията „Перверзното майчинство в романа „Майките“ на Теодора Димова“), то очаква този инстинкт да върши чудеса дори когато жената в своята роля на майка се чувства сама, неопитна, неподготвена, когато самата тя носи на гърба си тежката раница на своето болезнено детство.

Семейството има преобладаваща роля в началното възпитание, потискането на инстинктите и усвояването на езика. С това то има съществена роля във фундаменталните процеси на психическото развитие, в организирането на емоциите според обусловените от средата типове и е основата на чувствата. Семейството предава поведенчески и репрезентативни структури, чието действие излиза от границите на съзнанието. По този начин „се създава поколенческа приемственост, каузалността за която е от ментален порядък“⁹.

Отношенията майка – дъщеря са отношения на силна обич и на пламенно съперничество, дори рисково поле за всякакви злоупотреби. Затворени в порочния кръг на „приемствеността на травмата“, жените в тези произведения се опитват да излязат от същността на „майчина-матрица“, но я носят в себе си заради женската си идентичност.

Майката е матрицата и първият източник на обич. Когато липсата

⁸ КИРОВА, М. Критика на прелома: Нови явления и посоки в българската литература от края на XX век. – *Слово*, 1999–2018: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=109&WorkID=5569&Level=1>.

⁹ ЛАКАН, Ж. *Семейните комплекси*. София: Сиела, 2012, с. 62.

на родителя – емоционална и физическа – се усеща още от първите години на детето, това е „първична рана“¹⁰, рана във физически, психически и духовен аспект, причинена от раздялата на детето с неговата майка.

Невъзможността да бъде проследена цялата социално-психологическа сложност на отношенията майка – дъщеря и всички възможни връзки между тях насочва настоящата статия към произведения, в които „проблематичният център“ на тези връзки е най-радикално проявен. Същевременно се опитвам да представя различните нюанси в „изговарянето на травмата“ от страна на майката и на дъщерята, проблематичната репрезентация на майчинството (от страна на майката и на дъщерята) в българската женска проза след 2000 година; начините, по които то е визуализирано посредством емоционалната и физическата крайност, с която героините в произведенията на Мария Станкова, Теодора Димова, Елена Алексиева и др. изграждат, изговарят, подхранват травмата на не/осъществено майчинство и най-вече – пренасят я от поколение на поколение посредством дъщерята. Обсебващата, самоунищожителна връзка е следствие от невъзможността майката да се отдели от дъщерята не само емоционално, но и физически. Тази невъзможност възпрепятства и отделянето на майката от собствената ѝ майка. Вследствие на това жената използва дъщерята като компенсация за травмите, страданията и потисничествата.

Избраният художествен материал е представителен за разгръщането на тнар. „женска перверзия“¹¹ и една от формите на нейното проявление е „перверзното майчинство“. Източник на перверзията по думите на Естела В. Уелдън при мъжете и при жените се крие в нарушената връзка между бебето и майката, но условията на последващата перверзия на възрастните се различават при двата пола. И двамата атакуват майката, която злоупотребява, деиндивидуализира, но жените искат да атакуват тази майка, докато тя се интернализира в тяхното тяло или я търсят в собственото си майчинство. Типичните перверзии при жените водят до себеосакатяване, разгърнато в неговите крайни проявления от произведенията, или злоупотреба с децата. Разликата между мъжката и женската перверзия се изразява в целта. Докато при мъжете актът е насочен към външни обекти, при жените обикновено е съсредоточен към самите тях или срещу тяло, обекти, които те възприемат като собствени създания: техните деца. В двата случая телата на бебетата са третираны като частични обекти.

¹⁰ Проявленията на „първичната рана“ в ранна детска възраст са подробно описани в книгата на Нанси Нютън Верие „Първичната рана. Да докоснем света на осиновеното дете“ (2005).

¹¹ За първи път женската перверзия е последователно изследвана и описана през 1988 г. от английската психоаналитичка Естела В. Уелдън в изследването „Майка. Мадона. Курва. Прославянето и унижението на майката и жената“ (1988).

Майчинството като перверзия настъпва в момента на разпределение на вътрешните умствени структури, при което майката се чувства не само емоционално осакатена, с огромни психологически и физически изисквания към бебето, но също така безсилна да получи удовлетворение от други източници. На перверзията според Мелани Клайн се гледа като на смущение на идентичността с шизоидна природа, свързано с неусмирим нагон към разрушаване на самия себе си и на обекта.

При женската перверзия не само тялото, но и неговите мисловни репрезентации се използват за изразяване на садизъм и враждебност. Неспособна да получи удовлетворение от друг източник, майката възприема заобикалящия я свят като несъществуващ във всякакъв здравословен, подкрепящ начин. Това я кара да се чувства безсилна и поради тази причина изживява перверзното си поведение като единствената сила, с която разполага.

Връщането към разрушителните модели на раждането и детството както при майките, така и при дъщерите, е импулс, с който жената упражнява власт, мястото, където може да отмъсти и да получи възмездие за собствената си злоупотреба и деиндивидуализация, а бебето се превръща в приемник на „отмъщението“ към майката.

В някои от произведенията проблематичното майчинство не се проявява като частен случай, а като последователно тематично ядро, около което продължават да се обговарят причините за „разпадането“ на семейството, в частност майчинството, и неговите последици върху децата. Важна особеност в текстовете е, че поставят равенство между образа на семейството и образа на майката. Стане ли дума за семейство, майката или е превзела целия фокус на творбата, или напълно отсъства от нея. Тук трябва да направим уговорката, че пълнокръвното присъствие на майката в интерпретациите на образа на семейството може да е задочно през разкази на децата, през проявления на травмите на детето, предадени от майката, но може и да усещаме нейното присъствие и през насилието над нейните деца – независимо дали е психическо, или физическо. Романите навлизат в семейните отношения през образа на жената – била тя майка, баба, дъщеря или друга роднина. Отхвърлянето на майчинството е следствие от нездравата връзка, която момичето е имало със собствената си майка. Тези отношения са предпоставка за зараждането на страхове и неувереност относно природно обособената способност да дадеш живот.

От произведенията, които ще разгледам, най-ярък и болезнен пример за свалянето на майчинството от пиедестала на неговата сакралност е романът на Теодора Димова „Майките“ (2006). За него Милена Кирова твърди, че „е отзвук на наченалото психологическо и соматично разлагане на майчината „институция“, на усъмняването в традициите на патриархалната нравственост, възприемаща майчин-

ството „като символ на началата, в които е възпитан (и които стават съдба на) всеки човек. Майчинството е разпънато върху кръста на патриархалната нравственост да се мисли женското в опозиция (свещицата майка, която умее да чака), или лошото (тази, която отказва да изпълнява „нормалните“ задължения)“¹².

Болезненото психологическо и соматично разлагане на майчината „институция“ се наблюдава също така и в романа „Трикракото куче“ (2006) на Мария Станкова. Забързаното майчино ежедневие, постоянните ѝ пътувания и любовници превръщат дъщерята в несигурна млада жена заради лишеността от грижи:

Лили мечтаеше да чуе „мама много те обича“. Копнееше. Искаше приказка преди сън, искаше пържена филийка и чаша мляко, искаше...¹³

Израснало с подобен авторитет, момичето започва да се съмнява в качествата на майчинството и го отхвърля като че ли е неизлечима болест. Изпитва ужас при мисълта, че някой ден ще „повтори“ своята майка. Прави аборти и „тогава откри алкохола. [...] Тя не мислеше. Обаче то тежеше, придърпваше я надолу и като пиеше, много плачеше“¹⁴. Емоционално и физически лишеното от грижи дете се превръща в огледало на собствения си родител. Изживяването на постоянната липса на авторитетната фигура на майката провокира деструктивно поведение, непреодолима душевна ерозия и в крайна сметка прекъсва предаването на майчинството в следващите поколения. Отказът от бременността е отказ от връщане към разрушителните модели на собственото раждане и детство на героинята. Наказвайки тялото с бездетие, Лили несъзнателно освобождава нероденото дете от трагедията на майчината алиенация.

Жената в историите на Мария Станкова убива детето си или се опитва то „да се изгуби“, или „да го забрави“ някъде. Прекъсната е фундаменталната връзка, свързваща едно човешко същество с друго. В романа „Сузана и зяпачите“ (2012) майката на „горкото“ е шизофреничка, която се обесва (обесва се и майката на Христина от романа „Майките“ на Т. Димова). Самонараняването от страна на родителката предопределя горчивите места в детството на дъщерята, оставена на грижите на бабата, която изговаря притесненията си от наченалото в семейството майчино проклятие. Когато разказва „майчината любов“, по думите на Инна Пелева, Мария Станкова е все така скептична. Това, което наричат „майчина любов“, винаги ли има право да обгрижва, да пази, да налага живот. И в романа на Желязко Димов „Ела и съедините“ (2009)

¹² КИРОВА, М. Майките, нашата болест. – *Култура*, № 32, 23.09.2005: http://www.online.bg/kultura/my_html/2382/book.htm.

¹³ СТАНКОВА, М. *Трикракото куче*. Пловдив: Жанет 45, 2006, с. 37.

¹⁴ Пак там, с. 38.

Ёла е изоставено дете. Вая, перфектна домакиня и любяща майка, в един момент напуска семейството. Животът на момичето преминава в низ от страхове и болка от загубата на майката, в непреодолим страх от повтаряне на действията на жената, която ги е напуснала: „с толкова объркани представи влязох в живота само за да не бъда оприличена на жена, способна да напусне дома и детето си“¹⁵. Създаването на семейство, в което любовта е отстъпила място на дълга и призиването на жената да бъде майка и съпруга, е обречено на разпад особено когато ежедневните задължения се превръщат в бреме. Патриархалният модел се разпада, майката не е в състояние да приеме своята роля, но детето отново се озовава в омагьосания кръг на незавършеното психологическо отделяне от „институцията“ на майката.

Може ли да има добра майка, се пита Пелева? Невинна майка? Според точно тези дъщери? Колко е трудно с Майката. Колко е трудно без Майката. Виновна е, когато е тук, но е виновна и когато я няма. В „Нобелистът“ (2012) на Елена Алексиева отношенията между майка и дъщеря са изградени върху непоносимост и собственическо чувство. Героинята на Алексиева Ванда Беловска се отдава на полицейската професия, отделя се от жилището на майката, която отказва да приеме, че дъщерята има свой собствен живот, и за да не е самотна, отглежда гущер, „който да запълни всички останали липси, големи и малки“¹⁶.

И в този роман „оковите на майчината любов“ превръщат дъщерята в безпомощно, раздробено, погълнато и смляно създание, което също отказва майчинството, разкъсано от заплашителната мощ на майчината утроба, но същевременно зависимо от „психическата плацента“ на родителката. Майката живее с пораснало дете, тя несъзнателно използва неговата енергия, съществува енергийно за негова сметка и държи то да усеща зависимостта към утробата, която го е износила и родила. И Ванда, както героините на Мария Станкова и Жения Димова, не е в състояние да изгради нормална връзка с мъж от страх да не повтори обсебеността, от която не може да се откъсне.

Героинята на Теодора Димова Адриана от едноименния роман също поема по пътя на самотата заради примера на посредствената си майка, която, вгълбена в собствения си религиозен свят, пророчески е прозряла, „извайвала до перверзно очакване падението на дъщеря си“¹⁷. Майчинството я отвращава, възприема го като синдром на ужасна болест, наречена безсилие и отчаяние.

Жената превръща своето поколение в духовен, а оттам и във физически инвалид. Дъщерята живее като сянка на собствената си майка и

¹⁵ ДИМОВА, Ж. *Ёла и съдините*. Пловдив: Жанет 45, 2009, с. 74.

¹⁶ АЛЕКСИЕВА, Е. *Нобелистът*. София: Сиела, 2012, с. 28.

¹⁷ ДИМОВА, Т. *Адриана*. София: Сиела, 2007, с. 73.

влачи психическото заболяване, съществуващо в семейството. Тежката травма дори и в зряла възраст се съхранява в мозъка и бива изговаряна. Неназовимите на пръв поглед страдания, черните дупки на болката, предизвикват парализа на психиката и тялото, непоправим разрыв между личността и останалия свят. Единствените докосвания, които получава Яна Илинда в романа „Емине“, са наситени с омраза и насилие.

Шамар след шамар. [...], развали живота ми, затова ли те родих, да ме разваляш непрекъснато [...], Яна Илинда стоеше пред нея в петгодишното си тяло и съжаляваше, че е родена.¹⁸

В прозата на Теодора Димова се осъществява най-радикалната реализация на разрушителната връзка между майка и дъщеря. Депресията, както и траурът по изгубения или задушавания с присъствието си обект, активира перверзното майчинство, краен продукт на постоянното насилие или на хроничното детско пренебрегване. Възпроизвеждането на майчинството, независимо дали е с отказа от него, или проектирано върху детето, възпроизвежда и осакатената женска емоционалност, превърнала инфантилния страх и безсилие в жестоко господство – насилие или омраза срещу някой по-слаб.

Перверзните майки се опитват да преодолеят един огромен страх от загуба на майката. Невъзможността да се насладиш на усещането за собствено развитие като отделна личност подтиква жената да се възприема като непълно същество, като част от своята майка; изпитва недоволство, дори желание за отмъщение, когато бебето е живо и до известна степен независимо. Те не само виждат себе си с разорено тяло, но също така се чувстват унижени от съдбоносната раздяла.

Вследствие на омагьосващия полюс на омразата Яна Илинда „тайно пиеше хапчета против деца [...], че не желае, че никога не иска да има дете, че изпитва погнуса, физически ужас от мисълта за дете“¹⁹. Дъщерята обаче ражда момиче (Неда) и напуска своя съпруг, оставяйки му детето. Грехът на отчуждението между майката и дъщерята ще се предаде на следващата жена в семейството. Този процес не може да се неутрализира. Нито едно от произведенията на Теодора Димова, а и на другите споменати авторки, не дава шанс на майчинството да се реабилитира, да се очисти от чернилката на своето наследство, защото, както самата Димова твърди, „раните от детството с нищо не могат да бъдат наваксани. Те ужким зарастват, а остават белези и в някакъв момент винаги зейват“²⁰.

Романът „Майките“ дава израз на саморазрушителните агресивни импулси както на майките, така и на децата. В някои от историите

¹⁸ ДИМОВА, Т. *Емине*. София: Сиела, 2001, с. 48.

¹⁹ Пак там, с. 97.

²⁰ Из непубликуван разговор с Теодора Димова.

дори бихме могли да проследим развитието на болезненото майчинство назад в поколенията. Такъв е случаят с историята на Андрея. Майката (Христина), медикаментозно зависима, с видения от ада на скръбта, с чернилката на бездънните си депресии, влачи живота след себе си като дрипа, стъпвайки по парчета от душата на дъщеря си. Христина насилва емоционално дъщерята със собствената си разруха и същевременно наказва своята майка заради това, че се е самоубила, обесвайки се.

Малтретирана по този начин, дъщерята реагира на майчината експлоатация: „Мамо, всичко ме боли. Всичко. Мисля, че и аз като теб няма да мога да живея“²¹. Обременената и сложна репрезентация на майчиния образ в съзнанието на Андрея, а и на останалите деца в романа, подхранва непреодолимостта на майчиното „робство“ и го превръща в деструктивен агресивен импулс. „Ти си рана в мен“, казва Андрея, останала без кожа, рана, която я задушавя, предизвиква омраза, зависимост и същевременно я подготвя да създаде свой дом – от паяжини и тъга, дом от тъмнина.

Всички деца в романа на Теодора Димова живеят в разбити семейства – с липсваща майка, осиновени, с майка, която им насажда вина заради това, че са се родили. От жертви те се превръщат в убийци, убиват единствения човек, който ги обича и подкрепя – учителката Явора, идеализираната заместителка на майките. От особена важност е мястото на престъплението, беседка в квартална градинка. Тя се превръща в сакрално пространство, в което децата се израждат от утробата на своите майки, еманципират се, като разкъсват тялото на Явора, на майката. От една страна, с убийството на Явора децата буквализират символното майцеубийство. Разкъсват тялото ѝ, опиянени от екстаза на кръвта, на ритуалната „омофагия“²², опитвайки се да възстановят всяка погубена от майките им част и да постигнат себе си. От друга страна, извършват жертвоприношение върху олтара на собствените си съдби, белязани от гротескното клеймо на майчината утроба. Жреците в храма на агонията, на прокълнатото си раждане, очистват, измиват себе си в пролятата кръв, осъществяват „пренасяне върху изкупителната жертва на силите на злото [...]“, които ритуалът по умъртвяването прогонва“²³.

Езикът на майките и дъщерите в романите е радикализиран, свален от пиедестала на неговата „обгръщаща нежност“ и визуализира меланхолно-депресивните емоционални състояния на героините,

²¹ ДИМОВА, Т. *Майките*. София: Сиела, 2006, с. 19.

²² Ритуалната омофагия е връхната точка на мистичното единение между човек и бог, извършвана с жертвоприношението на жертвено животно, чиито меса се поемат сурови. Посредством символична омофагия децата се сливат с тялото на Явора и със своите майки, но едновременно с това го разпарчетосват, за да постигнат прераждането си.

²³ ДЯКОВ, Т. *Митология, фолклор, литература*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2003, с. 189.

преживяването на загубата на обекта и изменението на значещите връзки в семейството. Вместо да действа като компенсаторна реакция по думите на Юлия Кръстева, езикът свръхактивира двойката тревожност – наказание, като по този начин се включва в поведенческото и мисловно забавяне, характерно за депресията. Невъзможността да се понесе загубата на обекта, както и неспособността на героините да намерят компенсаторен изход от онези състояния на оттегляне от света, при които обектът търси убежище в преструването на умрял или дори смъртта, активира меланхолния им канибализъм.

Езикът на майките е и средство, с което те допълнително раздробяват, държат в плен своите дъщери, „поглъщат ги през устата“, опитвайки се да възкресят себе си чрез това символично „изяждане“ на другия. Болката на майката от загубата на нейната майка не прикрива чувство за вина или пък греха от отмъщението срещу всепоглъщащата утроба, а е архаичен израз на нарцистична рана, несимволизируема, неназовима и толкова преждевременна, че никакъв външен обект не би могъл да бъде съотнесен към нея. Проявленията на перверзното майчинство, тъгата и меланхолията са единствените „обекти“, към които героините на произведенията са привързани и които опитомяват, радикализират поради липсата на друг обект. Емоционалното и физическото самоубийство е действие, с което всяка една героиня се слива с тъгата – „с една любов, невъзможна, недокосвана, винаги другаде, подобно на обещанията на небитието и смъртта“²⁴. „Изговарянето на травмата“ в произведенията на българската женска проза след 2000 г. се конструира не само словесно, но и посредством предмети, които са символните еквиваленти на онова, което липсва. Това „означаване“ на тъгата (независимо дали се изразява в играта на децата в романите – Яна Илинда изпада в ужас само при мисълта, че куклите, с които си играе, ще забременеят – агресивните им състояния, емоционалните пропадания на героите) произвежда в Аза елементи, чужди на външния свят, които поставя в съответствие с изгубената или изместена овъншеност. Тогава, по думите на Ю. Кръстева, възниква наличие вече не на еквиваленти, а на същински символи, някаква трета институция – форма, схема. Драматургията на персонажите и имплицитната символност представляват семиологична репрезентация на борбата на субекта със символния срив. Така литературната репрезентация, както Ю. Кръстева подчертава, не е преработване в смисъла на „осъзнаване“ „на вътрешно- и външнопсихическите причини за моралното страдание; в това тя се отличава от психоаналитичния път, който се стреми да разгради симптома“²⁵.

²⁴ КРЪСТЕВА, Ю. *Черно слънце: Депресия и меланхолия*. София: Гал-ико, 1999, с. 20.

²⁵ Пак там, с. 34.

Литературната репрезентация на проблематичната връзка майка – дъщеря притежава както реална, така и въображаема въздействие, свързана по-скоро с катарзиса, отколкото с преработването на патологиите и травмите. Тя е едновременно терапевтично средство, но преработва посредством художествения инструментариум неумолимата немощ и копнеж по майчината фигура.

С достигането до дълбочината на разранените души на героините произведенията развенчават мита за прославянето и възвеличаването на майчинството, а посланието, което долавяме индиректно, е че идеалното майчинство е непостижимо. Жената се отгласква от изискванията към и ролята на майката: усмихната, мила, сърдечна, търпелива, справяща се безпроблемно с потребностите на детето. Тя поема ролята да отгледа физически здрави и душевно уравновесени деца. Но какво се случва, когато жената е вгледана в собствените си травми, неспособна да преодолее емоционално липсващата майка, концентрирана единствено върху себе си, живееща в собствен свят, в който детето е нежелана трудност и тежест, с която тя няма да се справи? Ужасени от въпроса „Искам ли наистина да имам дете?“, повечето героини потъват във водовъртежа на майчинството или умишлено капсулират своята утроба, за да прекратят усещането за осакатен живот. Подобен тип „осакатяване“ обаче е временно потискане на проблем, към който може би трябва да се подходи не с въпроса „Искам ли дете?“, а с изминаването на трудния път до „Майко, прощавам ти!“.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСИЕВА, Е. *Нобелистът*. София: Сиела, 2012.

ГЕОРГИЕВА, В. *Екатерина Каравелова – Лора Каравелова: културноисторическият сюжет „майки – дъщери“ в български контекст*. София: Изток-Запад, 2017.

ДИМОВА, Т. *Майките*. София: Сиела, 2006.

ДИМОВА, Т. *Адриана*. София: Сиела, 2007.

ДИМОВА, Т. *Емине*. София: Сиела, 2001.

ДИМОВА, Ж. *Ёла и съдините*. Пловдив: Жанет 45, 2009.

ДЯКОВ, Т. *Митология, фолклор, литература*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2003.

КИРОВА, М. Критика на прелома: Нови явления и посоки в българската литература от края на XX век. – *Слово*, 1999 – 2018: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=109&WorkID=5569&Level=1> [прегл. 01.05.2018].

КИРОВА, М. Майките, нашата болест. – *Култура*, № 32, 23.09.2005: http://www.online.bg/kultura/my_html/2382/book.htm [прегл. 01.05.2018].

КРЪСТЕВА, Ю. *Черно слънце: Депресия и меланхолия*. София: Гал-ико, 1999.

КЛАЙН, М. *Любов, завист, благодарност (избрани статии)*. София: ЛИК, 2005.

ЛАКАН, Ж. *Семейните комплекси*. София: Сиела, 2012.

ЛАМБРЕВА, Е. Перверзното майчинство в романа „Майките“ на Теодора Димова. – *LiterNet*, № 1 (86), 10.01.2007: http://litternet.bg/publish17/ev_lambreva/t_dimova.htm [пребрл. 01.06.2018].

НИКОЛЧИНА, М. *Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история*. София: СемаРШ, 2002.

ПЕЛЕВА, И. Български писателки от 90-те до днес: смъртоносната изключителност, Бог и Антон Страшимиров. (Е. Дворянова, Т. Димова, М. Станкова, К. Ангелова, А. Стамболова, Е. Алексиева). – *Страница*, 2012, бр. 3, с. 134–181.

РИЙВЗ-ЕЛИНГТЪН, Б. Майка–светица: един постмодерен модел на връзката майка–дъщеря в българската литература. В: *Майки и дъщери. Поколения и посоки на българския феминизъм*. Съст. Р. Мухарска. София: Полис, 1999, с. 167–182.

СТАНКОВА, М. *Бейби лъжскино. Тъмни разкази*. Пловдив: Жанет 45, 2004.

СТАНКОВА, М. *Трикракото куче*. Пловдив: Жанет 45, 2006.

СТАНКОВА, М. *Сузана и зяпачите*. Пловдив: Жанет 45, 2012.

REFERENCES

ALEKSIEVA, E. *Nobelstat.* [*The Nobel Prize Winner.*] Sofia: Ciela [publ.], 2012.

DIMOVA, T. *Adriana.* [*Adriana.*] Sofia: Ciela [publ.], 2007.

DIMOVA, T. *Emine.* [*Emine.*] Sofia: Ciela [publ.], 2001.

DIMOVA, T. *Maykite.* [*Mothers.*] Sofia: Ciela [publ.], 2006.

DIMOVA, Zh. *Èla i sadinite.* [*Èla and the Vessels.*] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2009.

DYAKOV, T. *Mitologia, folklor, literatura.* [*Mythology, Folklore, Literature.*] Sofia: “St. Kliment Ohridski” University Press, 2003.

GEORGIEVA, V. *Ekaterina Karavelova – Lora Karavelova: kulturnoistoricheskijat syuzhet “mayki–dashteri” v balgarski kontekst.* [*Ekaterina Karavelova – Lora Karavelova: “Mothers–Daughters” Culturalhistorical Plot in Bulgarian Context.*] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2017.

KIROVA, M. *Kritika na preloma: Novi yavlenia i posoki v balgarskata literatura ot kraya na XX vek.* [*Critique of Breakthrough: New Phenomena and Directions in Bulgarian Literature from the End of the 20th c.*] In: *Slovo* [online], 1999 – 2018. Retrieved: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=109&WorkID=5569&Level=1> [seen 01.05.2018].

KIROVA, M. *Maykite, nashata bolest.* [*Mothers, Our Disease.*] In: *Kultura* [online], № 32, 23.09.2005. Retrieved: http://www.online.bg/kultura/my_html/2382/book.htm [seen 01.05.2018].

KLEIN, M. & O. TODOROV (ed.). *Lyubov, zavist, blagodarnost (izbrani statii).* [*Love, Guilt, Gratitude (selected articles).*] Sofia: LIK [publ.], 2005.

KRISTEVA, J. & E. RAYCHEVA (trans.). *Cherno slantse: Depresia i melanholia.* [*Soleil noir. Depression et melancolie.*] Sofia: Gal-iko [publ.], 1999.

LACAN, J. & K. TOCHEVA, A. CHAUSHEV (trans.). *Semeynite kompleksi.* [*Les complexes familiaux.*] Sofia: Ciela [pub.], 2012.

LAMBREVA, E. Perverznoto maychinstvo v romana "Maykite" na Teodora Dimova. [The Perverted Motherhood in "Mothers" by Teodora Dimova] In: *LiterNet* № 1 (86), 10.01.2007. Retrieved: http://liternet.bg/publish17/ev_lambreva/t_dimova.htm [seen 01.06.2018].

NIKOLCHINA, M. *Rodena ot glavata. Fabuli i syuzheti v zhenskata literaturna istoria*. [Born from the Head. Plots and Plots in Women's Literary History.] Sofia: SemaRSh [publ.], 2002.

PELEVA, I. Balgarski pisatelki ot 90-te do dnes: smartonosnata izklyuchitelnost, Bog i Anton Strashimirov (E. Dvoryanova, T. Dimova, M. Stankova, K. Angelova, A. Stambolova, E. Aleksieva). [Bulgarian Writers from the 90s to the Present: Deadly Exclusivity, God and Anton Strashimirov (E. Dvoryanova, T. Dimova, M. Stankova, K. Angelova, A. Stambolova, E. Aleksieva).] In: *Stranitsa*, 2012, № 3, pp. 134–181.

RIYVZ-ELINGTAN, B. Mayka–svetitsa: edin postmoderen model na vrazkata mayka–dashterya v balgarskata literatura. [Mother–Saint: a Postmodern Model of the Mother–Daughter relationship in Bulgarian Literature.] In: MUHARSKA, R. (ed.). *Mayki i dashteri. Pokolenia i posoki na balgarskia feminizam*. [Mothers and Daughters. Generations and Directions of Bulgarian Feminism.] Sofia: Polis [publ.], 1999, pp. 167–182.

STANKOVA, M. *Beybi lazhekinyo. Tamni razkazi*. [Baby Liar. Dark Stories.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2004.

STANKOVA, M. *Suzana i zyapachite*. [Suzana and the Onlookers.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2012.

STANKOVA, M. *Trikrakoto kuche*. [The Three-Legged Dog.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2006.

WELLDON, E. *Mother, Madonna, Whore: The Idealization and Denigration of Motherhood*. London: Other Press, 2004.

TRAUMA EXPRESSION: MOTHERHOOD AS A PROBLEM OF BULGARIAN WOMEN'S PROSE AFTER 2000

Abstract. The Article emphasizes the image of the mother and motherhood in the context of Bulgarian prose after 2000, realized very extreme and painfully manifested in that kind of works. Locked up in the poisonous circle of "the heardity of trauma" the woman in this works tries to get over the "mother matrix", because she is burn with it. The selected works are representative of the visualization of the so called "female perversion" and one of the forms of its manifestation is "perverted motherhood".

Keywords: contemporary Bulgarian women's prose, trauma, perverse motherhood

Elena Borisova, Assist. Prof., PhD
ORCID ID: 0000-0003-0109-972X
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113
E-mail: elena39789@gmail.com

Михаил Неделчев, проф. д-р
Нов български университет

ЗА БЪЛГАРСКИТЕ СМИСЛИ НА ОПРЕДЕЛЕНИЯТА АВАНГАРД И АВАНГАРДИЗЪМ В ЛИТЕРАТУРНАТА КУЛТУРА

Резюме. Текстът „За българските смисли на определенията *авангард* и *авангардизъм* в литературната култура“ извежда тезата, че тези две понятия са фундаментално различни по значение. Можем да говорим за авангард, когато определен комплекс от културни – не само литературни – явления оформят определен културноисторически период (на пример Руски революционен авангард, Първи и Втори полски авангард и др.). Докато отбелязваме като авангардизъм радикалните манифестации на някои късни модернизми (сюрреализъм, конструктивизъм, футуризм, дада и др.), видени в цялостност, донякъде засрещащи се. По отношение на българската литература можем да говорим за авангардизъм през 20-те, началото на 30-те години на двадесетия век. И все пак единственото явление, което може да определим като авангард, маргинализирано през годините, е Ямболският авангард от началото на 20-те. В същото време в последните десетилетия сме свидетели на непълноценно осмислен и дефиниран неоавангардизъм.

Ключови думи: авангард, авангардизъм, късни модернизми, културен период, сюрреализъм, футуризм, маргинализация

Уважаеми колеги, дами и господа, текстът ми започва със следното мото от поета Биньо Иванов. Стихотворението се казва „ТОГАВА“:

*Тогава ще си сложа шапката,
ще се сбогувам – сбогом с котката –
и ще излезна да те търся.
Пътят бил посипан с тръни –
и ще се върна за обувките,
ще хвърля на леглото шапката,
ще се сбогувам – сбогом с котката.
Отново ще си сложа шапката,
ще се сбогувам – сбогом с котката.
Цялото небе до тебе
било разхвърляно на облаци –
и ще се върна за палтото,
ще се ръкувам – здрасти с котката.
Думите ще съм забравил,*

които трябва да ти кажа,
а те не чакат зад вратата,
не ги протяга окачалката.
Тогава ще си махна шапката
и
котката
ще
сложа
в
нея.

Разбира се, това любовно стихотворение е вече от съвсем нефокусирания неоавангард. Акцентирам с него, че почти винаги авангардисткото е игрово, нарочно недоизказано, демонстративно-ескизно...

А същинското начало на моя текст ще бъдат пет тезиса:

АВАНГАРДИТЕ В НАЦИОНАЛНИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ КУЛТУРИ СЕ ЯВЯВАТ НАЙ-ЧЕСТО В ПОСТРОМАНТИЧЕСКИТЕ И ПОСТРЕАЛИСТИЧЕСКИТЕ ПЕРИОДИ, СЛЕД СИМВОЛИЗМИТЕ И ИМПРЕСИОНИЗМИТЕ, Т. Е. ТЯХНОТО ИСТОРИЧЕСКО ВРЕМЕ Е ПРЕДИМНО В ДВЕТЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА XX ВЕК – 20-ТЕ И 30-ТЕ, МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ.

АВАНГАРДИТЕ ОБИКНОВЕНО СА КОМПЛЕКСНИ, ОБЕДИНЯВАТ НЯКОЛКО ИЗКУСТВА, ПРЕДСТАВЯТ ТЕХНИТЕ КОНВЕРГЕНЦИИ.

ТРЕБВА ДА ОРАЗЛИЧАВАМЕ **АВАНГАРД**, **АВАНГАРДИЗЪМ** И **АВАНГАРДИСТКО**. ГОВОРИМ ЗА СЪЩИНСКИ АВАНГАРД, КОГАТО ТОВА Е ВЕЧЕ ТРАЙНО ФИКСИРАНО КУЛТУРНО **ИМЕ**, КАТО ЕДНО УСТОЙЧИВО СЛОВОСЪЧЕТАНИЕ: НАПРИМЕР **РУСКИ РЕВОЛЮЦИОНЕН АВАНГАРД** ИЛИ **УКРАИНСКИ ПОЕТИЧЕСКИ АВАНГАРД** (ОТ 20-ТЕ ГОДИНИ). ПРИ МНОГО ДРУГИ СЛУЧАИ Е ПО-ТОЧНО ДА ГОВОРИМ ЗА АВАНГАРДИЗЪМ (МАКАР В НЯКОИ КУЛТУРИ ТАКОВА НАЗОВАВАНЕ ДА ИМА И ЛЕКО ПЕЙОРАТИВЕН СМИСЪЛ). АВАНГАРДИСТКОТО – ТОВА СА ВСЕ ПАК ОТДЕЛНИ ХУДОЖЕСТВЕНИ ИЗРАЗИ.

ОСНОВНА ДИЛЕМА ПРИ НАЗОВАВАНЕТО НА **АВАНГАРДИТЕ/АВАНГАРДИЗМИТЕ** Е ДАЛИ ТЕ ОЗНАЧАВАТ НЯКАКВО ОТДЕЛНО, ОБОСОБЕНО СПРЯМО КЪСНИТЕ МОДЕРНИЗМИ (ЕСПРЕСИОНИЗЪМ, ФУТУРИЗЪМ, ДАДАИЗЪМ, КОНСТРУКТИВИЗЪМ, ИМАЖИНИЗЪМ И ПР.) ТЕЧЕНИЕ, НАПРАВЛЕНИЕ, ИЛИ Е НЯКАКЪВ ТИП ТЕХНИ ОТДЕЛНИ РАДИКАЛНИ ИЗРАЗИ, ИЗЯВИ, ПРОЯВИ. ИЛИ: ИМАТ ЛИ, ВСЕКИ ОТ АВАНГАРДИТЕ, НЯКАКВА ОБЩА ТЕМАТИЧНА, СТИЛОВА, ЖАНРОВО-СИСТЕМНА ХАРАКТЕРИСТИКА – ОТВЪД ЕПАТИРАЩИТЕ ПУБЛИЧНИ ЖЕСТОВЕ И ЯВЛЕНИЯТА НА ПРЕДИЗВИКАТЕЛНАТА ВСЕКИДНЕВНА ХУДОЖЕСТВЕННОСТ В БИТА НА АРТИСТИТЕ И ОБКРЪЖАВАЩИТЕ ГИ?

КЪМ ОТДЕЛНИТЕ ХУДОЖЕСТВЕНИ ФАКТИ НА АВАГАРДИТЕ И АВАНГАРДИСТКОТО (А И КЪМ ТЯХ КАТО ЦЯЛО) НЕ ТРЯБВА И НЕ МОЖЕ ДА СЕ ПРИЛАГАТ ТРАДИЦИОННИ ЦЕННОСТНИ КРИТЕРИИ, ЗАЩОТО ТЕ ПО ПРИНЦИП РАБОТЯТ РАЗРУШИТЕЛНО И НЕСИСТЕМНО, ВЪРШАТ РАДИКАЛНИ ДЕСТРУКЦИИ, Т. Е. ТРЯБВА ДА СЕ ЧЕТАТ С ДРУГА ОПТИКА, ДА СЕ ОТЧИТА ПО-СКОРО ТЯХНАТА РАДИКАЛНОСТ, А НЕ СЪОТНЕСЕНОСТ КЪМ АНТОЛОГИЧЕСКИТЕ ОБРАЗЦИ И КЪМ СВРЪХКАНОНИЗИРАНИТЕ ТВОРБИ НА НАЦИОНАЛНАТА ХУДОЖЕСТВЕНА КУЛТУРА.

И така, големи са колебанията в множество национални култури дали трябва/дали можем да говорим за **авангард**, или за авангардистки тенденции. Между тях е и българската. Наистина малко са тези с ясно фиксирано име. Освен споменатият вече *руски революционен авангард*, такива са например и двата полски авангарда: *pierwsza awangarda* (краковска групировка от 20-те години, обединяваща най-вече поети и художници около списанието „Zwrotnica“ – „Стрелка“, определят сами художествената насока на творчеството си като „формизъм“ с най-виден представител поетът Юлиан Пшибож) и *druga awangarda* (варшавска групировка около изданието „Kwadruga“ – „Арка“; тук са такива поети като Миечислав Яструн и Константи Илдефонс Галчински). При своето обединяване, съвместно творене за различни изкуства, артистите от първата и втората полска *авангарда* имат високите модели на Великата полска емиграция от средата на XIX век и на Млада полска с лидер Зенон Пшемиски-Мириам от началото на XX век. В своята гениална картина от 1894 г. „Меланхолия“ Яцек Малчевски дава ранен наглед на такава неразлъчима заедност за полските пророци мъченици, поети, артисти, музиканти...

Изглежда, че за да се случи цялостно и системно един авангард, да получи свое име, да бъде назован и това име да остане в културната история, трябва да има някаква обединителна, засягаща и облъчваща различните изкуства идеология или поне някакъв общ разказ за мястото му в съответната националната култура, или да е обозначил чрез дейностите си някакъв общеевропейски инициационен културен топос (както навремето Рим, след това Париж и впоследствие Ню Йорк от последните десетилетия). Безспорно Париж на 20-те години е двойно обозначен и като утвърдил се общеевропейски, и дори световен културен инициационен топос, но можем да говорим за *парижки авангард* най-вече заради ревниво и дори догматично реализираните и защитавани от Андре Бретон и съмишленици принципи на сюрреализма. Те безспорно имат и характера на една надхвърляща границите на изкуството идеология. В своите полемики с партийните активисти – комунисти, при защитата на свързването на сюрреалистическата практика с психоаналитическите прониквания в подсъзнанието, Андре Бретон пише през 1932 г. в своя текст „Скачените съдове“, че „е печално късогледство да се мисли, че светът ще се промени веднъж завинаги, като се забрани по-нататъшното развитие и изследването

на огромни непроучени области“. Самото списание „Сюрреалистична революция“ е преназовано през 1930 г. „Сюрреализмът в служба на световната революция“. (Очевидно е, че в този смисъл понятието *авангард* е употребено а-исторично в заглавието на една по-ранна книга на Юлия Кръстева от 1974 г.: „La revolution du langage poetique. L'avant-garde a la fin du XIX-e siecle, Lautreamont et Mallarme“. Ясно е, никакъв поетически авангард няма тогава – макар тук думата да е използвана като понятие, а не като име. А и във френската традиция *авангард* наистина се употребява по-скоро образно – но по отношение на Дидро, Волтер и Русо от Виктор Юго още през 1862 г.).

Още по-ясно открит като комплексен авангард е целият експресионистичен акционизъм на кръга в Берлин около Херварт Валден и неговото списание „Дер Щурм“, със седалището на „Потсдамер штрассе“ 134 – с художествените вечери, с десетките изложби в немската столица и къде ли още не, с едноименния театър, с разнородните клубни прояви, с издателската си дейност. За музиката на Херварт Валден в програмната брошура за движението „Дер Щурм“ пише: „притежава собствената воля на художествена творба. Тя е свободна от принудителната форма на предходните времена, без да е безформена. В неговата пантомимична музика се осъществява откъсването от досегашната оперна форма, която бива разпознавана все по-ясно от една нарастваща общност като неорганична, т. е. като нехудожествена“. Интегралният знак над всичко това е роденото в ужаса на войната експресионистично светоусещане – „защото кое друго масово преживяване извежда в толкова непосредствена близост до смъртта и до живота, колкото войната?“¹.

Изследователите посочват, че в руската художествена и културна практика използването на понятието *авангард* е дълго време силно затруднено, проблематизирано от една специфична употреба на большевистката пропаганда – в излязлата през 1902 г. книга на Ленин „Что делать“, ето как: „Повод за политическата пропаганда и агитация трябва да служат всички явления и събития, които засягат пролетариата или непосредствено като особен клас, или като *авангард* на всички революционни сили в борба за свобода“². Оставяме обаче настрана Ленин с неговите прочути афоризми, защото ще отбележим, че все пак **руски революционен авангард** твърдо съществува като име и това е комплексно и разклонено явление, обхващащо огромен масив от художествени текстове и манифестни критически текстове. Ето как започва въвеждащата студия на големия художествен историк Андрей Сарабьянов към съставения от него голям албум от 1992 г. „Неизвестный Русский авангард в музеях и частных собраниях“: „История русского художест-

¹ Ф. ХЮБНЕР, Ф. Из „Експресионизмът в Германия“ [Досие „Експресионизъм“. Ред. М. ВЛАШКИ, Б. МИНКОВ.]. – В: Страница, 2013, № 3, с. 58.

² ЛЕНИН, В. *Что делать?* Stuttgart: Verlag von J. H. W. Dietz. Nachf., 1902.

венного авангарда още не написана. То, что стало известным в последнее десятилетие на Западе и в Америке, а позже было разрешено у нас, в России, лишь вершина огромного горного массива"³. Имах щастието да видя огромна изложба в началото на 90-те в музея „Соломон Гугенхайм“ в Ню Йорк. Въпросът е, че колкото и ярка, пъстра и убедителна да е картината на художествения авангард, той трябва да се възприема в единство със случилото се в поезията, театъра, киното, архитектурата, музиката, дизайна... И интегралният идеологически знак е, разбира се, **революционното, революцията** – във всички възможни разбирания. Точно авангардистки текстове са силните индикации, свидетелства, че руската революция зрее, задава се, беснее все още подмолно...

А в огромната страна авангардите вероятно са и повече от един. Ето например музиковедът Артур Лурие, произнася през 1914 г. една „Реч към юношите – артистите на Кавказ“ озаглавена „Ние и Запада“. В нея основен патос е за тежнението на руското изкуство към Изтока и Азия, за отказа от западната „разумност“ и „логическа конструктивност“ при творческия акт. Лурие ще има водеща роля в следвоенния авангард. А тук става дума и за един локален, кавказко-арменско-грузинско-азербайджански авангард с евроазиатски привкус. Едва през последните две десетилетия се реконструира в пълния му обем **украинският поетически авангард**, възкресени бяха имената на поетите от т.нар. *разстреляно поколение*. И съвсем не е случайно, че точно авангардистите стават закономерните жертви на чудовищните сталински репресии. Това са сътрудниците на издавания под различни заглавия „Авангард – Алманах на новата генерация“. А ето как изглеждат образци на визуалната поезия на лидера на украинския поетически авангард Михаил Семенко, запомнен и с радикалните си публични жестове в битовото си поведение в Киев и Харков. Разстрелян е през 1937 г. с обвинение за „антиправителствена агитация“ и участие в терористична организация. В общото за световния пролетариат Велико отечество става все по-опасно да си авангардист. Писатели като Даниил Хармс и Осип Манделщам добре са го разбрали още приживе, преди трагическата си кончина.

Неизбежно бе нашият съвсем непълен обзор да се политизира в някакви свои пасажии. Революционната фраза и в художеството увлича и завлича в нежелана за установилата се вече власт насока. Тя започва да нормира, защото има нужда от съвсем друг тип послания за поддръжка. Татлин, Кандински, Малевич, Майерхолд и дори прекрасният наивитет на плетящия своите визии за всеединство на све-

³ САРАБЬАНОВ, А. Неозаглавена встъпителна статия към албума каталог „Неизвестный русский авангард“. – В: САРАБЬАНОВ, А. *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях*. Москва: Советский художник, 1992, с. 5.

та Филонов, на неговото „аналитическо изкуство“, стават все по-не-разбираеми. Идеите за „синтет-акордите“ и за новите „ритмоформи“ на композитора Николай Рославец – съзвучни в много отношения с реализираните от нововиенския музикален авангард принципи – остават затрупани от звуковите маршови грамади. Още с първите си дни хитлеровият режим започва да сочи чрез показни акции – от изгаряния на книги до големи изложби – кое от авангарда е ненужното, упадъчното, вредното, изроденото, порочното... Официализирането на визиите и призивите в крайна националистическа насока на Габриеле Д'Анунцио и на Томазо Маринети при Мусолини чувствително променят смисъла на техния привлекателен доскоро и за хора от други националности авангардизъм. Налагането на някакъв тип авторитарни режими почти навсякъде из Европа в предшествашкото Втората световна война десетилетие гони, прогонва, маргинализира най-малкото авангардното, авангардисткото. Историческо време е за твърдите смисли. Дори Салватор Дали е принуден да напусне за дълги години своя най-значим арт проект – личния си дом до родното крайбрежие в Порт Лигат, разгръщащ се като клетъчна структура, като пчелна пита – и да потърси американските си хоризонти. Европа става непривлекателно място за авангардистите.

* * *

И така, как звучи обаче в предишното, във второто десетилетие на XX век, българският поетически авангард в цялото това шумно до време многогласие на авангардите?

Преди всичко, той няма свое собствено културно име, не случва литературноисторическо утвърждаване като някакво грандиозно и многопосочно, но единно социокултурно явление. И все пак съществува. Той се гради върху някакъв натрупан културен пласт, върху някаква основа от отломки, фрагменти, късове, парчета от артефакти на ранните модернизми. Трупат се хаотично радикални изрази в посоките на различните течения на късните модернизми. Именно те, крайно-радикалните, а не омекотените и някак колебливите, съставят този виртуален, несъбиран, неосмислян корпус от текстове на българския поетически авангард. Защото има и някакъв „мек“ експресионизъм, на пример, който очевидно не е авангард.

Тук са за хард-експресионизма не само късове от поемите на Гео Милев, фрагменти от неговата сбирка „Жестокият пръстен“ и от „Експресионистично календарче“, но и някои от *хулиганските елегии* на Николай Марангозов, както и стихотворните антиевропейски погръжни на Ламар, Людмил Стоянов и Александър Вутимски. Краен експресионизъм са и допълнително маргинализирани текстове на маргинални

автори като Лалю Рогачев с неговите „Фабрични комини“, Марко Бунин, Панчо Михалов и Ясен Валковски с техните „надвечерия“, погледи в едно желано „утре“ и гледката на „кървавите рози“. (Припомням: не бива да прилагаме твърд ценностен критерий!)

Явява се и един богат и пъстър **сюрреализъм**. Това е големият диалог на Александър Балабанов чрез „Бурени“ със сбирките „Язове“, „Бунт“ и „Кръстове“ на неговата любима Яна Язова. (Говорих за него на честването на 100-годишнината на Яна Язова.) Но тук отново е изключително силен Николай Марангозов с неговите виртуозни иронични игри с масовата култура, с митовете на ускорилата ритмите си цивилизация, с гаврите със сантиментализиращата се остаряла любов и с набъбващата панеротичност от епохата („Ода за моята многолика любовница“). Българският сюрреализъм се гради и от ямболските авангардисти Теодор Драганов и Тодор Чакърмов, както и от бъдещия театрал Боян Дановски, и от развилия се като белетрист Александър Паничерски.

Утвърдена е представата за съществуването на един **имажинизъм**, повлиян преди всичко от поезията на Сергей Есенин. Но това е една бедна представа, защото от „Връщане от прародината“ и „Дървар“ на Димитър Пантелеев, през „Стихват птичи песни“ от „Зелени облаци“ на Славчо Красински, с неговото „В росните ниви сме тръгнали, двама мечтатели – / Славчо Красински и аз“, сплитащата родни с екзотични мотиви „Последна жетва“ на Емануил Попдимитров и грандиозната „Есен – 1924“ на Асен Разцветников, до потресаващите ритми и кървави метафори на Никола Фурнаджиев в „Конници“, „Дъжд“ и „Пролетен вятър“ и опиянителния „Радостен монолог“ на Александър Вутимски – всичко това е един огромен български свят, пъстроцветен, искрящ и неочакван с поставените на преден план внезапно фокусирани образи (преакцентирането на *образа* – основна характеристика на имажинизма).

По-беден е **футуризмът** – независимо от прякото общение на български артисти с неговия *papa* Томазо Маринети. Трудно оразличаваме образците на **дадаизма**, но и те все пак се открояват с пределната си радикалност – съответстваща на манифестни предписания. Подкрепят цяла голяма поредица стихотворения (на Атанас Далчев, Георги Караиванов и Димитър Пантелеев) българския **диабелизъм** в прозата (Владимир Полянов, Светослав Минков, Чавдар Мутафов). Имаме безспорно и **конструктивизъм** – чрез темите в поезията за моторите, машините, най-вече за аеропланите и фигурите на авиаторите (при Багряна, Чавдар Мутафов и Ламар).

С колегите доц. Елка Трайкова и доц. Мариета Гиргинова съставихме – в рамките на един голям българо-украински проект, паралелно със съставянето на една украинска антология – представителна

„Антология на българския поетически авангард“. Вече завършихме нашия продължителен труд – подбор, писане на предговор, коментари за авторите, теченията и отделните текстове. Разбрахме, че поетическите текстове вървят неразлъчно с манифестите и прокламиращите късни-те модернистични течения критически есета (това и други български изследователи – най-вече осъществилите като проект на Института за литература при БАН голямото четири томно изследване върху критическото наследство на българския модернизъм – са отбелязвали). И обособихме специален голям раздел в тома. (Той съдържа много силни текстове най-вече на критика Кирил Кръстев – организатор на Ямболския авангард, на литературоведа и есеист проф. Константин Гълъбов, на философа проф. Спиридон Казанджиев и мн. др.). Разпределихме в отделните дялове и лирическата проза, която и стилово, и тематично конвергира с поезията.

Оказа се обаче, че има множество авангардистки поетически текстове, които по-скоро не съответстват на никое от съществуващите късномодеринстки литературни течения, които имат собствени, различни – предимно тематични – характеристики. Така решихме да обособим – наред с диаволизма – и още два дяла: **мистико-религиозен авангард** и **митофолклорен авангард**. Първата насока – мистико-религиозният авангард – сякаш е по-лесно различима. Това са сложните, неортодоксални трансформации на библейски, на евангелски мотиви – понякога, както е при Николай Райнов и Боян Дановски – звучащи наистина съвсем неканонично. А трагиката на смъртта стои наистина мистически в „Балада на неопетите“ на Теодор Траянов и в автобиографическата „Тясната врата“ на Елисавета Багряна. Съвсем специфичен по български, с легендаризиращите интонации („Сватба“ на Никола Фурнаджиев), с идващите от националния митопоетически текст основни топоси от националното символно пространство („Ти наш роден Балкан“ на Асен Разцветников), с готовността да се творят неологизми в традиционалистки фолклористичен план (Найден Шейтанов с неговата българистична еротика като „любоема“ за женското и „любодей“ за мъжкото начало) е този **митофолклорен авангард**.

Не *общобългарски авангард*, а *поетически авангардизъм* е по-точното название на всички тези явления в тяхната цялост. Трябва да го употребим като понятие, а не като име. За съжаление, в свои по-късни творчески проявления повечето от тези поети се смиряват, тушират авангардистките тенденции в собственото си творчество. Някак авангардисткото изтъпява около 1939 година. А тези, които са си останали авангардисти завинаги, са просто маргинализирани, забравени, обявени за пишещи на ръба на графоманското и непрофесионалното. Това се отнася особено за **Ямболския авангард** от 20-те години с неговото списание „Кресчендо“, с неговия „Манифест на

дружеството за борба против поетите“, с десетината сбирки на двамата му поети Чакърмов и Драганов, с предизвикателството към самия Маринети да общува с българските си последователи футуристи, с цялостната тогавашна критическа и пропагандаторска дейност на Кирил Кръстев, със самия охудожествен по авангардистки бит на артистите в Ямбол, с възкресената памет за него в късната, от 1989 г., мемоарна книга на Кирил Кръстев „Спомени за културния живот между двете световни войни“. Ето, това е истинско културно име, макар и регионално: **Ямболски авангард**. (Посвети му едно отлично есе писателят литературовед Георги Господинов.) Можем да говорим и за авангардизма на българската артистична колония в Мюнхен пак през 20-те години, където на преден план са музикантите и художниците, а след тях писателите, но това социокултурно явление все още не е добило статут на име – въпреки няколкото мемоарни свидетелства за съвместното творене в диалогично общение.

Стоят няколко въпроса: *Как и кога са употребявани в българската литературна култура от първата половина на XX век възможната цяла поредица от понятия и определения – авангард, авангардизъм, авангардно, авангардистко, авангардистично? Има ли някакви „следы“, какви „разсейки“ оставят авангардизмът и авангардното в българската литература, успява ли да я зарази с радикалност, или тя наистина упорито се чисти от всичко това? Трябва ли наистина и можем ли да конструираме критическо и литературноисторическо понятие **неоавангард** за литературата ни от последните десетилетия?*

Ето един съвсем кратък преглед на употребите на *авангард* и *авангардно* в българските теоретически и литературноисторически изследвания от последните години: Едвин Сугарев говори в статията си „Зеленият кон на българския модернизъм“ някак заедно за „модернистичните и авангардни течения от първите три десетилетия на XX век“⁴, Елка Димитрова пише за европейския авангардизъм като за „социокултурно явление, което въпреки многообразието на изявите си може да се обедини в представата за катастрофично светоусещане“, вижда го като „реакция на авторитетите на миналото, срещу вярата в прогреса“, като преломно явление, спира се на „големия бунт на авангардизма“ – срещу реализма, в търсене на „нов език“⁵, Иван Сарандев посочва в предговора си към своята антология „Български литературен авангард“ (2001), че „европейският авангарден бум

⁴ СУГАРЕВ, Е. Зеленият кон на българския модернизъм. – В: *Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2011, с. 251–255.

⁵ ДИМИТРОВА, Е. Българският литературен модернизъм. – В: *Българско и модерно. Към изучаване на новата българска литература*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2014, с. 32–33.

след Първата световна война не е просто смяна на едно направление в литературата и изкуството, а взривяване на цяла система от средства и принципи за художествено изображение и нейната замяна с нова“⁶. „Трансформируемостта на символистичния модел не бива да пречат виждането на принципните различия между него и авангардизма“ основателно сочи Владимир Янев. И още: „Авангардизмът е тотален бунт. Затова при него тишината, хармонията, вътрешната съсредоточеност на лирическия „аз“ се взривяват от крясъка, дисхармонията, демонстративната активност“⁷. Богати определения – често противоречащи си едно на друго!

Ще повторя в някакъв вариант твърдението си от тезисите: голямата трудност при интерпретирането на авангардистките изяви е в невъзможността към тях да се прилагат традиционни ценностни норми (очевидно е безсмислица например към обектите на Марсел Дюшан да се отнасяме като към изобразителни шедеври – те са просто провокация към традиционния вкус и само през жестовите на провокативността могат да бъдат оценени със съответна мяра; не е нужно да се правим, че ги съзерцаваме с възхищение, сякаш са някакви нови късноренесансови мадони или натюрморти от типа на правеното от „малките холандци“). Нужна е цялостна промяна на аксиологическата оптика и такава промяна трябва да се удържа и при литературноисторическите изследвания – т. е. по един начин оценяваме „Вечната и святата“, по съвсем друг „Язове“ или текстовете от сборките на Чакърмов и Драганов. Те се опитват чрез радикалност и противопоставеност да градят своя мяра – валидна именно в миговете на авангардност и само за тях.

Българският авангард все още чака своите системни интерпретации и обобщения.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ДИМИТРОВА, Е. Българският литературен модернизъм. – В: *Българско и модерно. Към изучаването на новата българска литература*. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2014.

ЛЕНИН, В. Что делать? Stuttgart: Verlag von J. H. W. Dietz. Nachf., 1902.

САРАБЬАНОВ, А. Неозаглавена встъпителна статия към албума каталог „Неизвестный русский авангард“. – В: САРАБЬАНОВ, А. *Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях*. Москва: Советский художник, 1992.

⁶ САРАНДЕВ, И. Първата. – В: *Български литературен авангард*. Съст. И. Сарандев. София: Наука и изкуство, 2001, с. 8.

⁷ ЯНЕВ, В. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. – В: *Литература в дискусия. II*. Съст. А. Вачева, Е. Тачева, Р. Хаджикосев. LiterNet 26.03.2006: https://liternet.bg/publish13/v_ianev/vyzpriemane.htm.

САРАНДЕВ, И. Първата. – В: *Български литературен авангард*. Съст. И. Сарандев. София: Наука и изкуство, 2001, с. 5–20.

ХЮБНЕР, Ф. Из „Експресионизмът в Германия“ [Досие „Експресионизъм“. Ред. М. ВЛАШКИ, Б. МИНКОВ.]. – В: Страница, 2013, № 3, с. 55 - 59.

ЯНЕВ, В. Възприемане и характер на българския литературен авангардизъм. – В: *Литература в дискусия. II*. Съст А. Вачева, Е. Тачева, Р. Хаджикосев. – LiterNet, 26.03.2006: https://litternet.bg/publish13/v_ianev/vyzpriemane.htm. [пребл. 1.05.2018].

REFERENCES

DIMITROVA, E. Balgarskiat literature modernizam. [Bulgarian Literature Modernism.] In: *Balgarsko i moderno. [Bulgarian and Modern.]* Sofia: Boyan Penev [publ.], 2014.

HÜBNER, F. & B. MINKOV (trans.) Iz “Ekspressionizmat v Germania” [From “Expressionismus in Deutschland”.] In: *Stranica*, 2013, № 3, pp. 55 - 59.

YANEV, V. Vazpriemane i harakter na balgarskiya literaturen avangardizam. [Reception and Character of Bulgarian Literary Avangardizam.] In: A. VACHEVA, E. TACHEVA, R. HADJIKOSEV (eds). *Literatura v diskusia. II*. – LiterNet [publ.], 26.03.2006. Retrieved: https://litternet.bg/publish13/v_ianev/vyzpriemane.htm [seen 1.05.2018].

LENIN, V. *Chto delat? [What to Do?]*. Stuttgart: Verlag von J. H. W. Dietz Nachf., 1902.

SARAB'ANOV, A. Neozaglavena vstapitelna statia kam albuma katalog “Neizvestnii ruskii avant-garde”. [Untitled Introduction to Album Catalogue “Unknown Russian Avant-garde”.] In: A. SARAB'ANOV. *Neizvestnii ruskii avant-garde in muzeah I chastnih sobraniiah. [Unknown Russian Avant-garde in Museum and Private Collections.]* Mosow: Sovetskii hudozhnik [publ.] 1992.

SARANDEV. I. Parvata. [The First One.] In: I. SARANDEV (ed.). *Balgaski literaturen avangard. [Bulgarian Literature Avant-garde.]* Sofia: Nauka i izkustvo [publ.] 2001, pp. 5–20.

SUGAREV, E. Zalaniqt kon na balgarskia moxernizam. [The Green Horse of Bulgarian Modernism.] In: *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskia modernizam. Kak go chetem sega? [Critic Legacy of Bulgarian Modernism. How Do We Read It Nowadays.]* Sofia: Boyan Penev [publ.], 2011.

ABOUT BULGARIAN MEANINGS OF AVANT-GARDE AND AVANT-GARDISM IN LITERARY CULTURE

Abstract. The text “About Bulgarian Meanings of Avant-garde and Avant-gardism in Literary Culture” maintains that these two terms are fundamentally different in meaning. We can speak of avant-garde when a certain complex cultural – and not only literary – phenomenon is attached to history precisely as a cultural term (for instance, Russian revolutionary avant-garde, First and Second Polish avant-garde, etc.). Whereas we denote as avant-gardism the radical manifestations of some of the late modernisms (surrealism,

Constructivism, futurism, Dadaism, etc.), seen in their completeness, somehow converged. As far as Bulgarian literature is concerned, we can speak of avant-gardism in reference to the 20s and the early 30s of the twentieth century. Yet, the only really Bulgarian phenomenon that can be defined as avant-garde is the marginalized over the years, Yambol-originated avant-garde of the early 20s. In addition, in the most recent several decades, we have been witnessing a certain not-too-well-defined neo-avant-gardism. *Keywords:* avant-garde, avant-gardism, late modernisms, cultural term, surrealism, futurism, marginalization.

Mihail Nedelchev, Prof., PhD

New Bulgarian University

21 Montevideo Str., Ovcha kupel District, Sofia 1618

E-mail: mnedeltchev@nbu.bg

Надия Мискив

Българско училище „Иван Вазов“, Украйна

„ПЪТ, КОЙТО ЗОВЕ ДА БЪДЕ ИЗМИНАТ...“.

ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВАТА НА АТАНАС-ДАЛЧЕВАТА ПОЕЗИЯ

Резюме. В статията накратко се разглеждат основните мотиви на Атанас-Далчевата поезия, художествените и философските му търсения, водещи до духовно-естетическия прелом в съзнанието на съвременниците му и до осезаемо влияние на творчеството му върху развоя на българската литература. Отбелязва се, че и поезията му, в частност и неговите „Фрагменти“, и критическите му текстове, представляват цялостната визия на автора за „мястото на човека в света“. Търсенето на тайната на битието при Атанас Далчев се постига и чрез отчетливи философски мотиви. Той се стреми да концептуализира художествения свят, да му придаде философска дълбочина. Това е свят, чието пространство е изпълнено от значещи вещи; свят, който разказва вечна и тъжна приказка на битието тук и сега. В същото време поезията на Атанас Далчев, както се наблюдава в статията, е съпричастна и към темата за дяволското. Затова специално внимание отделяме на диaboличните влияния и мистичните елементи в поезията му, както и на философското и екзистенциалното му осмисляне на човешкия живот. В статията се анализират и някои особености на превода на Атанас-Далчевия поетически текст на украински с оглед на специфичните му характеристики и значение в развоя на българското поетическо творчество.

Ключови думи: българска литература, Атанас Далчев, поезия, философия, екзистенция, диaboлизъм

Литературата на XX век е посветена главно на проблемите на духовното формиране на личността и отразяването на човека в ситуация на духовен прелом. Не е изключение и българската литература, която през 20-те и 30-те години на миналия век повдига проблемите на смисъла на живота, за необходимостта от определено оправдание за собственото присъствие на човека в света, съдбата и неговото предназначение. По това време, както е известно, особено развитие в литературата придобива диaboлизмът, на който характерен представител е Атанас Далчев.

Чрез предметите в творчеството си А. Далчев се опитва да прозре смисъла – или по-точно – безсмислието на човешката екзистенция, но материалният план на вещите го отвеща и към света на идеите. И в този смисъл Далчевите врати, прозорци, огледала и часовници са символи, те са различни от пейзажите на душата, от отвлечените видения и

сънища на символистите, но са натоварени с други значения и очертават един метафизичен модел на битието. Вещите в поезията на А. Далчев маркират контурите на един философски размисъл за времето, съществуването, смъртта, за драмата на човешката обреченост, за отчуждението, самотата и страданието на индивида, който напразно търси своята идентичност. Това напрежение между човека и света, характерно за символизма, е в центъра и на Далчевата поезия, но изразено чрез предметността. Върху поезията му, особено в ранните му стихове, рефлектира и ужасът на диаволизма. В тези стихове човекът е загубил всякакви опори и ориентири, загубил е своята сигурност и е подвластен единствено на екзистенциалния страх, който е следствие от прозрението, че човешкото съществуване е крайно и обречено на смърт. Тази безперспективна екзистенция отчуждава човека, но не му отнема свободата да размишлява над абсурда и да търси идентичността си в света на вещите.

И именно това са били най-изразителните предизвикателства на неговата поезия, в която той със завидното постоянство поставя акцент върху мистичното, загадъчното и опасното за човека при неговите срещи с тъмните сили. Казано на съвременен език, тези негови произведения са ангажирани с проникване в човешката същност чрез паранормалното. А страхът, който ражда поезията на А. Далчев и на другите диаволисти като Светослав Минков, Владимир Полянов, Георги Райчев, Чавдар Мутафов, се е появил в нея под влияние на ужасите и загубите от Първата световна война и на някои реални проблеми на следвоенната действителност в България: болезненото отчуждение на личността сред настъпващата урбанизация и ужасът на самотата в капиталистическия град. Както е известно, през 20-те години на XX в. диаволистите създават творби, в които темите за сатанинското, злото, порока в някои случаи са умело преплетени с фина ирония. А. Далчев все по-отчетливо поставя в центъра на своята поезия проблемите на двуединството битие – смърт и предизвикателно се доближава до естетиката на екзистенциализма с цялата си система от така наречените „демонични предмети“ – огледало, портрет, спрял часовник, съновник, икони. В такъв тип поезия обстановката често е пустата къща или стаята; смъртта и страхът от нея витаят наоколо, просмукват се във въздуха („Повест“):

*...И ден и нощ, и ден и нощ часовникът
люлее своето слънце от метал.
Понякога аз се оглеждам в огледалото,
за да не бъда винаги самотен.
А по стената се изкачват бавно
и догоряват на потона дните ми:
без ни една любов, без ни едно събитие
животът ми безследно отминава...*

И тук при А. Далчев, както се вижда, отчетливо звучи един от централните проблеми на философията на екзистенциализма – проблемът на живота и смъртта.

Заплахата от смърт, краят на човешкото съществуване го карат да се замисли върху смисъла на живота, да се върне от бита, от ежедневието до самото съществуване, екзистенция. И А. Далчев се стреми към проникване в метафизичната същност на нещата. Така се появява още едно негово предизвикателство по думите на В. Русева – „метафизическо втурване на душата през Предмета към Смисъла“¹.

Прозорецът е един от най-често повтарящите се предметни символи в Далчевата поезия – сред семантиките му е отваряне към други пространства, той е и неочакван вход към други светове. Прозорецът е символ на противоречието – той е врата, през която не може да се мине; преграда, която пропуска само погледа на поета.

Човекът, според философията на А. Далчев, се намира в ситуация на избор – когато се колебае, когато не е сигурен в резултата. „Най-добрият“ и „най-лошият“ от хората не са изправени пред избор, те вече са го направили: един – добро, друг – зло. Изборът съществува за незрял човек; за този, който все още се колебае.

Като още едно предизвикателство на Атанас-Далчевата поезия разглеждаме и стремежа на поета да постави в центъра човешката идентичност и отношението между човека и околния свят в момент, в който започва тяхното максимално проблематизиране и в който непосредствено предстои центрирането им като ядро, което привлича към себе си цялата останала проблематика, всички смисли и преосмисляния. Неслучайно писателят Илия Волен, общувал дълги години с А. Далчев, отбелязва: „Далчев имаше интерес към странните, необяснимите неща“². Тази философска поезия, изпълнена с тъжен размисъл за битието, кара читателя да се докосне до богатия вътрешен мир на А. Далчев и да открие в поезията му истината и за живота, и за смъртта. Неговото знание за екзистенцията според мен е необходимо на всеки, който приема света и умозрително, и емоционално.

Както е известно, писателите екзистенциалисти поставят на първо място сред най-важните причини за трагичното безредие на човешкия живот категорията на абсурда на съществуването – страха, отчаянието, самотата, страданието, смъртта. Стоенето на прага между живота и смъртта, между вечността и преходността, между истинското битие и абсурда изисква от личността изключителни духовни усилия

¹ Цит. по: РАДЕВ, И. *Биографии на българските писатели, изучавани в училище*. Велико Търново: Слово, 1995, с. 412.

² ТОДОРОВА, С., И. ВЕЛЧЕВ. *Българската литература за матура от Христо Ботев до Димитър Талев. Интерпретация на всички художествени текстове*. София: Кръгзор, 2008, с. 256.

и дълбок духовен живот. Ето как А. Далчев е почувствал всичко това: („Къщата“):

*Сам дяволът я сякаш дал под наем,
но неизвестно кой е наемателят.
Затворена е всякога вратата,
а мракът спи и през деня във стаите.*

*Дъждът гризе мазилката и бяга
през счупените водостоци от олово
и като пот по челото на болен
по сивите стени избива влага.*

*И снощи (ти видя ли от прозореца?),
когато писна ненадеен вятър,
разтвори се, затвори се вратата,
завиха нощни кучета на двора*

*и черна сянка, дълга като копие,
разчупи се на каменните стълби
и аз видях, и аз познах там мъртвия,
когото преди девет дни заровиха.*

Общозвестно е, че във всяка една литературна творба се отразява личността на автора, изразява се позицията на автора. Без разбирането ѝ е невъзможно да се стигне до обективно разбиране на художествения текст. Трябва да чуете автора, да видите идентичността на личността му, да обясните естетическите възгледи на твореца. За да разберете понякога трудното съдържание на произведението, е необходимо да разберете какви събития в живота на твореца го вдъхновяват да напише тази поезия.

Далчев се бори пасивно срещу неправдата в обкръжаващия го свят. Той не предприема и не пропагандира активна борба срещу злото, както правят Христо Ботев, Христо Смирненски, Гео Милев, Никола Вапцаров. Писателят разчита на съвестта и съзнанието на читателите. Това е причина авторът да стои настрана от политическите течения. Той няма за цел да се бори срещу злото у хората, а да направи така, че те сами да го изкоренят от душите си. Това е и смисълът на поезията на Далчев.

Първата особеност, която привлече вниманието ми към самостоятелното творчество на писателя, е дълбоката философия на живота, която подтиква към размишленията върху вечните ценности. Всъщност неговата поезия в никакъв случай не е за повечето читатели развлечение или забавление. Тези предизвикателни Атанас-Далчеви текстове извикват според мен чрезмерни читателски усилия – както интелектуални, така и психологически. Собствено, трудността за читателско усвояване на тази предизвикателност на неговата поезия едновременно е черешка за повечето произведения на този поет. В епицентъра

на творчеството му се води безкомпромисна битка у човека. Всеки път авторът предоставя на жестока битка силите на тъмнината и светлината, позволявайки на читателя сам да наблюдава развитието на ужасни, без преувеличение, събития и да прави собствени заключения.

От собствен преводачески опит мога да кажа, че създаването на перфектен превод на стихове не е само тема за филологически и преводачески дискусии, но е и цел за преводачите. Поетичният текст се появява пред преводача като многостепенна система от звуци, символи и образи, които не само трябва да се представят, но и да се предадат на читателя, който може би „няма представа“ за всички тънкости в работата на преводача.

Аз правя само първите стъпки в тази област – смятам, че преводът на поезията е висш пилотаж! Когато работих върху превода на произведенията на отделни български поети за антологията „Български поетичен авангард“ под ръководството на Института за литература при БАН, у мен също възникнаха трудности при превода на Далчевите стихотворения. Всеки път се замислях за това какво е подтикнало поетът така да озаглави стихотворението, за какво се говори в това стихотворение, какво означава тази или онази дума, а най-важното – до какво поетът призовава читателите си?

В лицето на А. Далчев открих за себе си нова, мощна поезия, която ме кара да гледам на света философски. Тази поезия е пълна с размишления върху човешкото съществуване в света, неговото предназначение на тази земя, преходността на времето. И, както аз разбирам, основното ѝ послание е човек да се замисли върху това какво е истината в живота, да помни за смъртта, да разбере някои неща, които са неизбежни. Въпреки всички тези предизвикателства често в поезията на А. Далчев звучат мотиви на тъга, съжаление, горчивина, безнадеждност, безполезност, защото това са авангардни, искрени, уникални стихотворения, от които ние опознаваме най-съкровените дълбини в душата на поета. Авторът чрез поезията си се опитва да предаде на нас собственото си разбиране за света, явленията, събитията, съвременните за него социални катаклизми. И само поради това творчеството на А. Далчев е оставило дълбока следа в българската поезия, в душите на своите читатели в България, а с излизането на въпросната Антология, надявам се, и в душите на нейните почитатели в Украйна.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

РАДЕВ, И. *Биографии на българските писатели, изучавани в училище*. Велико Търново: Слово, 1995.

ТОДОРОВА, С., И. ВЕЛЧЕВ. *Българската литература за матура от Христо Ботев до Димитър Талев. Интерпретация на всички художествени текстове*. София: Кръгзор, 2008.

REFERENCES

RADEV, I. *Biografii na balgarskite pisатели, izuchavani v uchilishte*. [Biographies of Bulgarian Writers, Studied in School.] Veliko Tarnovo: Slovo, 1995.

TODOROVA, S., I. VELCHEV. *Balgarskata literatura za matura ot Hristo Botev do Dimitar Talev. Interpretatsia na vsichki hudozhestveni tekstove*. [Bulgarian Literature for Matriculation from Hristo Botev to Dimitar Talev. Interpretation of All Artistic Texts.] Sofia: Kragozor, 2008.

"THE ROAD THAT CALLS TO BE PASSED...".

THE CHALLENGES OF ATANAS DALCHEV'S POETRY

Abstract. In the article are shortly mentioned the main motives of the poetry of Atanas Dalchev of his art and philosophical discoveries, which led to the spiritual and aesthetic changes in the consciousness of his contemporaries and the tangible influence of his talent on the development of Bulgarian Literature. I would like to highlight that his poetry specially his "Fragments" and his critical texts express the whole vision of a writer "place of the person in the world". Constant search of the secret of being of Atanas Dalchev can also be achieved thanks to his expressive philosophical motives. He intends to conceptualize the artistic world and give him a philosophical depth. The world or space is full of important things: world which tells about the eternal and sad story of existing here and now. At the same time the poetry of Atanas Dalchev like it is mentioned in the article aspires to the theme of the devil. This is why we pay attention to the dual influence and mystic elements in his poetry and also philosophical and existential reflection on his life. In the article are analysed some peculiarities of expression of Atanas Dalchev of poetic texts in Ukrainian taking into account its specific features and significance in the development of Bulgarian poetic creativity.

Keywords: Bulgarian literature, Atanas Dalchev, poetry, philosophie, existencia, diabolism

Nadia Myskiv

"Ivan Vazov" Bulgarian School – Lvov, Ukraïna

E-mail: nadia.myskiv@gmail.com

Радостин Русев, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ИЗГНАНИЕ И ЛИТЕРАТУРА. (ИЗ ЛИТЕРАТУРНИЯ ЖИВОТ НА РУСКИТЕ ЕМИГРАНТИ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ 20-ТЕ И 30-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК)

Резюме. Във фокуса на този текст е духовният и литературен живот на руските емигранти в България след болшевишката революция през 1917 г., в основата на който са тревогата и загрижеността за съдбата на тяхната родна култура в следреволюционна, съветска Русия. Засегнати са проблемите за създаване на култура и литература в емиграция, за драмата на емигрантския творец, за смисъла на творчеството, когато на художника са му насилствено прекъснати връзките с родината и му е отнета възможността пълноценно да общува със своите читатели. Поставя се специален акцент върху контактите на емигрантите с местната култура, нещо нетипично за руската диаспора в други точки на света. Руските писатели и учени емигранти в България проявяват изострен изследователски интерес към културата на тази страна, към приликите в духовния живот на двата народа, към паралелните явления в двете култури – българската и руската. Те се оказват твърде предразположени към художествено и научно изследване на българската история, култура и литература, което се вижда както от емигрантската, така и от местната книгоиздателска продукция и периодика. Особено значение има интензивната им преводаческа работа върху произведения от българския фолклор, поезия и художествена проза, които чрез емигрантското книгоиздаване и периодичен печат достигат до различни краища на света. От българските творци, от българската интелигенция по онова време културната инвазия на руските емигранти в България се приема като позитивно явление, като катализатор за развоя на българските културни и литературни процеси и като епизод от вече съществуващата тенденция на проникване на руското културно влияние в българската действителност. Непредвидената среща с руската култура в лицето на руските литератори, театрали и учени емигранти предполага множество потенциални възможности за положително въздействие върху културния и литературния живот в България.

Ключови думи: руска емиграция, руски писатели, изгнание и литература, межкултурно общуване

Прокудени от новата болшевишка власт или търсещи избавление от Гражданската война (1918–1922) в родината им, руски учени,

писатели, журналисти, художници, театralи и общественици емигранти напускат Русия. Някои от тях се озовават в България, а българската столица постепенно се превръща в един от центровете на руската емиграция¹ през 20-те и 30-те години на XX век със собствен духовен и културен живот (книгоиздаване, периодичен печат², училища, театър³).

Проучванията на едни или други аспекти от това, състояло се по „немило стечение на събитията“ (Б. Цонев⁴), руско емигрантско присъствие в България получиха ускорение едва в началото на 90-те години на миналия век, когато стана възможно свободното, без идеологическа предубеденост, интерпретиране на фактите и бе открит достъпът до емигрантските архиви, книги и периодика. Оттогава до днес – чрез колективни сборници, монографии, публикации в периодичния печат и електронните сайтове – в обращение влезе значителен масив от напълно неизвестни или слабо познати и пренебрегвани факти.

Дълго време обаче изследванията в тази изследователска област, които поначало значително закъсняха, изоставаха, особено на фона на направеното през последните две-три десетилетия в редица други страни. А може би и усилията на българските историци и литературоведи са били недостатъчни или са оставали незабелязани, защото до неотдавна българската столица все още се смяташе за един от слабо изучените средища на руското зарубежие.

Съществен дял за надмогването на тази създада се предста-

¹ Според един от основните историци на руската емигрантска литература, Глеб Струве (1898–1985), към 1921 г. вече се очертават няколко такива центъра на руското разсейване в Европа със собствен културен живот (без да се имат предвид държави или части от тях, граничещи с Русия и влизащи в състава на Руската империя, като Полша, Литва, Латвия, Естония, както и присъединената към Румъния Бесарабия, заемащата по-особено положение Финландия и останалият си по същество руски град Харбин) – Париж, Берлин, Прага, Белград, София и (с известни уговорки) Константинопол. Вж.: СТРУВЕ, Г. *Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы*. Париж: Ymca-Press; Москва: Русский путь, 1996, с. 27–28.

² За около две десетилетия (1920–1943) в България излизат (едни по-продължително, а други за съвсем кратко време или дори само веднъж) над 85 (!) периодични издания на руската емиграция – обществено-политически и литературни списания, ежедневни, седмични и месечни вестници, бюлетени, единични и юбилейни листове, а също и ръкописни и машинописни списания и вестници.

³ Дори неголям български град като Перник, където по онова време от 17 хиляди жители около 3 хиляди са руснаци (предимно работници в мините), също се превръща в своеобразно руско културно средище – с руски театър с оперетно-драматична трупа, кино, 3 библиотеки.

⁴ ЦОНЕВ, Б. Езиковни взаимности между българи и руси. – В: *Памяти професора А. К. Медведева. Русско-болгарский сборник*. София, 1922, с. 35.

ва и за изучаването на културния и литературния живот на руската емиграция у нас имат литературоведите русисти от Института за литература при БАН. Този изследователски проблем е приоритетен за тях през последните почти три десетилетия и благодарение на усилията им Институтът за литература при БАН се оформи и наложи като един от основните изследователски центрове у нас по проблемите на руската емиграция в България (1919–1944).

С особен принос в това изследователско направление са двата мащабни колективни труда, реализирани с тяхното участие, запълнили в значителна степен недостига от информация за руското емигрантско литературно присъствие в България: научният сборник „Руската литературна емиграция в България 1919–1944“ (София, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2010) и най-вече енциклопедичният справочник „Периодика на руската емиграция в България (1920–1943)“ (София, Издателски център „Боян Пенев“, 2012).

Повишеният и трайно нестихващ научен интерес към руската емиграция от т.нар. „първа вълна“ е съвсем оправдан. Той се обуславя от обстоятелството, че в сравнение с всички познати в световната история по-значими емигрантски вълни тази е нещо по-особено, без аналог – преди всичко духовен феномен. И, за да се разбере и обясни в дълбочина нейната същност, е необходимо да се изяснят преди всичко ценностите на тези хора, мотивите им – за живот и за творчество⁵. Защото свършено друг подход в изследването и в представянето им изискват следващите емигрантски вълни от Русия през XX век – втората (макар и далеч по-многочислена, по време и след Втората световна война), третата (след десталинизацията, изцяло доброволна, за разлика от първите две) и четвъртата („икономическата“, започнала след перестройката). В сравнение с всички тях първата е наистина по-различна, по-специална – духовно явление, изпитание и проверка на творческия човешки дух.

Напрегнатият духовен, културен и обществен живот, произтичащ от една прогресираща почти до маниякална степен болезнена загриженост за опазването на руския език, на руската култура и обичаи, е основната отличителна черта в характеристиката на първата емиграция.

Необикновеното литературно оживление в средите на първите руски бежанци емигранти се проявява почти моментално след установяването им на българска земя. На един съвсем първоначален етап то намира израз като че ли повече на емоционално равнище, предимно като емоционална реакция вследствие на психологическата травма от

⁵ Вж.: РУСЕВ, Р. Руската литературна емиграция в България: духовна мисия, ценности. – В: *Изгнаничеството. Драма и мотивация. Завръщането на съвременните славянски емигрантски литератури у дома*. [Сб.]. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, Карина-М. 1996, с. 229–241.

прокуждането и от пропадането в омагьосания кръг на емигрантското битие. В тематичния фокус на набързо нахвърляните стихотворения, разкази, пътеписи, очерци, публикувани в никнешите едни след други емигрантски вестници и списания, чийто брой през годините достига почти до сто, изцяло доминират ситуациите, свързани със зловещата съдба на изгнаника. Чувствата и настроенията на авторите са типични за трагичната ситуация: носталгия, непрегълътната обида, физически дискомфорт, депресия и самота, усещане за необратимост на внезапно разсечените емоционални връзки, дори предчувствие за духовна гибел.

По-нататък (и на едно следващо ниво) изключителната литературна активност на първите емигранти вече произтича, мотивирана е от постепенно формиращото се у тях самосъзнание, че пред емиграцията стои мисията да опазва и да развива за поколенията руската култура, изложена след болшевишката революция в родината им на опасността от унищожение, че емигрантите са предопределени да бъдат единствени носители на руския национален дух и пазители на културните традиции, че именно те (и никой друг) трябва да изпълнят тази важна мисия. Малко нескромно, малко наивно дори, мнозина от тях искрено си мислят, че само те носят потенциите на националното възраждане, че те са „ембрионът“ на бъдеща Русия. Болезнената тревога за съдбата на руската духовна култура, страхът от възможния духовен апокалипсис в родината им, както и амбицията да се даде отговор и отпор на предизвикателствата на съдбата, са нещата, които наливат със смисъл емигрантското съществуване, отключват духовната енергия, извикват сили за физическо оцеляване и за духовно творчество, доколкото поначало то е възможно при сложните обективни условия.

Сложна и печална съдба преследва човека на творчеството в изгнание. Той трудно може да работи с пълния капацитет на своите творчески сили, без да е разрешил трайно въпроса за физическото си оцеляване, още повече че и икономически изтощената по това време България далеч не предлага поне що-годе подходящи условия за живот и за художествено творчество. А когато все пак намери разрешение на материалните си проблеми, той отново се натъква на друго мъчно преодолимо препятствие. Този път става дума за смисъла на творчеството, когато на твореца му се отнема пълната наслада от творческия процес, когато е лишен от възможността пълноценно да общува със своя читател. Тази драма на емигрантския творец, изтръгнат от своята почва, много точно е схваната в една статия на журналиста Борис Солоневич във вестник „Голос России“, красноречиво озаглавена „Тоска по творчеству“⁶. За нейния автор човешкият живот получава смисъл само в интензивен творчески труд, а емигрантите са захвърлени в нови

⁶ СОЛОНЕВИЧ, Б. Тоска по творчеству. – *Голос России*, № 78, 21 дек. 1937.

и непривични за тях условия, в друга (чужда) културна атмосфера, измъчва ги разрывът със собствената среда, отсъствието на пълноценен елемент на творчество за родината, свеждането на творчеството до елементарно „занаятчийско“ занимание. Понякога се стига и дотам, че толкова популярни в собствената си страна писатели като Александър Фьодоров и Евгений Чириков се принуждават да кръстосват България и да четат литературно-художествени лекции, само и само да набавят средства за физическото си оцеляване. Но това като че ли е по-малката беда. Още по-голяма мъка и обезсърчение предизвиква фактът, че българската публика, с която в повечето случаи те общуват, невинаги се оказва в състояние и на равнище да оцени техните свръхусилия, да осмисли голямата им трагедия. Българското списание „Сила“⁷ информира например за едно писателско утро на А. Фьодоров и художника П. Нилус в Народния театър, без да скрива разочарованието си от българската духовна действителност, от безучастието на публиката, „дошла да разсее сутрешния си махмурлук“ и да потърси единствено развлечението. Настроенията и посланията на прочетените от А. Фьодоров стихотворения за копнежите на безприютния изгнаник, принуден от неумолимата съдба да скъса всички родни връзки и да изживее ужасите на бездомното скитничество, остават изцяло чужди на българската аудитория и не провокират никаква ответна реакция. Случват се и по-обидни, направо абсурдни неща – както с военния писател и журналист Николай Сурин. Не стига че прекарва последните си земни дни в абсолютно забвение и самота в своя софийски дом, а отгоре на всичко и смъртта му остава незабелязана – вестта за нея разпространява чешки вестник.

Емигрантският поет Василий Нечаев е на мнение, че въпреки неимоверните обективни сложности и препятствия, пишещата руска емиграция все пак е дала „количествено всичко, което е могла, ако не и повече“⁸. И като че ли няма причини да го опровергаваме. Наистина в България руските писатели емигранти не създават литературни шедьоври, художествена продукция, в която се откриват нови форми и нови художествени светове. За повечето от тях може да се каже, че са от онази категория, към която издателят и литератор Глеб Ф. Волошин причислява своя приятел Сергей Серапин (Пинус): „без да заемат в руската литература кой знае какво забележително място, те все пак имат своето скромно място в нея“⁹. Всъщност не само у нас, а и навсякъде другаде, написаното от руските писатели в емиграция (с единични изключения) като цяло отстъпва по художествени качества на

⁷ ПИСАТЕЛСКО утро на г. г. Фьодоров и Нилус. – *Сила*, № 19, 14 февр. 1920.

⁸ НЕЧАЕВ, Б. Литературные заметки. – *Русь*, № 47, 31 март 1935.

⁹ ВОЛОШИН, Г., С. А. Серапин (Пинус). (Памяти друга). – *Русь*, № 1192, 31 март 1927.

създаденото от самите тях преди революцията в родината им. Георгий Адамович, един от вещите литературни критици сред руската емиграция, още в началото на 30-те години направо стига до скептичния извод, че задграничната литература като цяло е „обречена“, че задачата ѝ е само „да издържи до по-добри дни“¹⁰, до завръщането ѝ в Русия, тоест далеч по-скромна от непосилните цели, които понякога ѝ възлагат и които тя сама поема върху себе си. След време и Андрей Синявски, писател от „третата“ емигрантска вълна, също ще признае, че е невъзможно да се създава литература на емигрантска почва, че емиграцията не е място за създаване на някаква самостоятелна култура, а само за съхраняване на отделни автори – временно, до идването на по-добри времена¹¹. Погледнати в такъв план, руските писатели емигранти у нас представляват интерес не само и дори не толкова с достойнствата на своята художествена продукция, колкото със стремежа им да изплуват от духовната бездна, да бъдат за руската духовност и националните културни традиции, с показаната от тях несекваща творческа същност на руския дух и интелект.

Проучвайки отделни моменти от руското емигрантско литературно присъствие в България през 20-те – 40-те г. на XX век, стигаме и до особеностите и различните проявления на неговото взаимодействие с българската действителност, с българската култура и история – въпрос, който представлява по-специален интерес за нас, българите.

Инцидентната по своя характер среща на България с руската култура в лицето на емигриралите писатели, учени, публицисти, театрални и просветни дейци през 20-те и 30-те години на XX век е от изключително значение за нея. По-видимо или не чак толкова руското емигрантско присъствие в България нанася трайни отпечатъци в дос-та сфери на българския живот.

В една или друга степен то оказва влияние върху редица процеси в културата, в изкуството (особено в театъра), в науката, в литературата, в образованието, в обществено-политическата мисъл, провокира българите в преходен за тях исторически момент на търсене и утвърждаване на своята национална идентичност да се вгледат в себе си, да осъзнаят и осмислят значението и стойността на собствените си културни достояния.

Театралният живот в България попада под изключително мощното влияние на руски режисьори, драматурзи и сценографи. В тази сфера без уговорки може да се говори за взаимодействие и значителни промени, настъпили в резултат от него.

¹⁰ Цит. по: СТРУВЕ, Г. *Русская литература в изгнании...*, с. 203.

¹¹ Цит. по: ВАЙЛЬ, П., А. ГЕНИС, Миф о застое. – *Огонек*, 1990, № 7, с. 28.

В Софийския университет пък се образува солидно, с впечатляващи имена, ядро от признати специалисти в различни области на знанието¹², така че и образованието не е подминато от влиянието на руското емигрантско присъствие.

В литературата резултатите от руското влияние не са чак толкова видими от пръв поглед, но също са налице. На фона на тогавашната литературна ситуация в България непредвидената и инцидентна среща с руската литература в лицето на повече или по-малко известни в родината им руски писатели, поети идва като истински дар от съдбата. През тези години българската литература преживява сложен кризисен период в историята си. Някои симптоми на тази криза, както и причините за нея, са посочени от редактора на излизалия тогава вестник „Литературни новини“ Димитър Б. Митов¹³: тежкото икономическо положение рефлектира сериозно и върху литературата; изкуството далеч не е предмет от първа необходимост и затова търсенето на художествени произведения е слабо; българинът не е свикнал да смята книгата, картината, театъра като неща, необходими за съществуването му, както храната, квартирата, удобствата; у нас още няма културни традиции, силна интелигенция; младите поколения писатели и творци са безпомощни, липсват им много неща, но най-вече култура... Очертана е една далеч не безоблачна и оптимистична картина, но тъкмо такава тя е заварена и от руските емигранти, носещи със себе си културата и утвърдените традиции на своята нация. Така че възможностите, които открива за младата българска творческа мисъл контактът с руската култура, персонифицирана в руските емигрантски писатели и учени, не са никак за пренебрегване. Българският писател има от какво да се поучи, какво да се извлече от опита на руската литература.

Широкото руско емигрантско литературно и културно присъствие у нас от началото на 20-те години на XX век би могло да бъде определено като съставна част от специфичните процеси и тенденции, активирани в България през периода на нейното Възраждане, свързани с разрастващото се руско влияние върху българския народ и духовност.

Започнала през XVII век, когато българските църкви и манастири се снабдяват (пряко или чрез Атон) с руски черковни книги, и ускорена после в периода на Българското възраждане чрез прииждащите от Русия учени, писатели, театрали, учители, тази тенденция получава още по-изразителен вид в края на XIX век, след освобождаването от османска зависимост. „Единственият извор, от който ние можехме да

¹² Вж. напр.: ВЕЛЕВА, М. *Българската съдба на проф. П. М. Бицилли*. София: Гутенберг, 2004, с. 28–31.

¹³ Вж.: МИТОВ, Д. Независими писатели. – *Литературни новини*, № 2, 2 окт. 1927; Стари и млади. – *Литературни новини*, № 8, 13 ноем. 1927.

черпим духовни блага – пише българският писател Добри Немиров, – това беше Русия със своята литература и своя вътрешен живот. Руският език стана необходим у нас най-напред на идейната интелигенция през деветдесетте години. Тя трябваше да чете Писарева, Добролюбова, Лаврова. [...] Всички ония идейни движения от 60-те години в Русия намериха почва у нас благодарение приблизително идентичната настроя на живота. Голямата част от нашата млада интелигенция през 90-те години заживя с идеализма на старите руски революционери. Още по-после Русия вече стана духовно огледало за нас, понеже всичко, което тя ни даваше, се възприемаше лесно чрез руската книга“¹⁴.

Ето точно в този процес се вписва, продължава го, развива го и руската емигрантска културна инвазия в България в началото на 20-те години на миналия век. От българските творци, от българската интелигенция по онова време тази инвазия се приема като позитивно явление, като катализатор за развоя на българските културни и литературни процеси и като епизод от вече съществуващата тенденция на проникване на руското културно влияние в българската действителност. Потвърждение за това намираме и в един емоционален текст на Дора Габе, озаглавен „Странници“, поместен в руския емигрантски единичен лист „День русской культуры“ (Варна, 1926): „Наказание ли е съдбата на руските изгнаници или в нея се крие някакъв дълбок смисъл? ... великото не се наказва, а се подлага на изпитание: за да избуи още, да прескочи границите на своята родина, да го грабне Бог в шепите си и като златно зърно да го пръсне навред и оплодотвори света с нов дух. Може би после и нашата мъничка земя ще дочака това зърно и ще разкрие за него своите недра и обятия“¹⁵.

Руските писатели и учени от емиграцията проявяват изострен изследователски интерес към културата на страната ни, към приликите в духовния живот на двата народа, към паралелните явления в двете култури – българската и руската. Те се оказват твърде предразположени към художествено и научно изследване на българската история, култура и литература, което се вижда както от емигрантската, така и от местната книгоиздателска продукция и периодика. Особено значение има интензивната им и качествена преводаческа работа върху произведения от българския фолклор, поезия и художествена проза, които чрез емигрантското книгоиздаване и периодичен печат се разпространяват в доста точки на света. Това, отбелязва Стилиян Чилингиров¹⁶, дава възможност страна като нашата, „неизвестна по света като културна и творческа единица“, при посредничеството на

¹⁴ НЕМИРОВ, Д. Руският интелигент. – В: *Памяти профессора А. К. Медведева. Русско-болгарский сборник*. София, 1922, с. 138.

¹⁵ ГАБЕ, Д. Странници. – *День русской культуры*. Варна, 6 июня 1926, с. 1.

¹⁶ ЧИЛИНГИРОВ, Ст. Предисловие. – В: ФЕДОРОВ, А. *Антология болгарской поэзии*. София, 1924, с. 3.

великия руски език да привлече вниманието към своята литература.

По принцип писателят изгнаник, както казва румънският есеист Емил Чоран, „живее не в страна, а в език“, рядко напуска територията на собствения си език. Ето защо такъв подчертан и траен интерес към художественото творчество на отделни автори, към литературата, историята и културата на приемащата страна, какъвто проявяват руските емигранти в България, следва да се приема по-скоро като изключение от правилото. Този интерес обаче има своята дълбока логика и се обуславя от редица предпоставки. В основата му вероятно стои добронамереното като цяло отношение на българите, предоставили на руските изгнаници ако не най-подходящи условия за живеене, то поне пълна творческа свобода, за каквата в другите европейски центрове на руската емиграция може само да се мечтае. Като цяло (с редки изключения) България действително се оказва повече от благосклонна и добронамерена към озовалите се на нейна територия руски емигранти. Признат от самите тях факт е, че в България се създават най-малко препятствия за свободното разпространяване на техните обществено-политически идеи и движения. Затова, въпреки техническите неудобства на София и отдалечеността от големите емигрантски центрове, от читателите и сътрудниците им, издателите на вестници предпочитат именно българската столица пред Париж и Берлин само с едно, но незаменимо преимущество – вестникът им може да бъде независим, да притежава „разкоша на пълната независимост“¹⁷. Пьотр Бицилли признава, че между руските училища в страните, където се намират руски емигранти, в най-благоприятни условия са поставени тези в България – благодарение на „широката търпимост“, характерна за българския народ, те се радват на голяма свобода и могат да запазят напълно своя национален характер¹⁸.

После идва онази съвсем обяснима потребност, когато си непоносимо далеч от корените си, да потърсиш съприкосновение с онова, което ти е най-близко или родствено, а такива са и произходът, и езикът, и вярата, и културата на руси и българи. Подложени на унижения и полугладно съществуване, руските бежанци обръщат поглед към българските земи, надявайки се да срещнат там братската отзивчивост на други славяни, и не остават излъгани. „Едни народи ни приютиха със стиснато сърце, други – с хладно безучастие, трети – с фалшивата маска на равнодушието... и само някои искрено ни откриха своите обятия“¹⁹ – пише журналистът Борис Ивински, като визира в последните си думи именно благосклонното отношение на българите.

¹⁷ Вж. напр.: СОЛОНЕВИЧ, И. Почему в Софии? – *Голос России*, № 4, 9 июля 1936.

¹⁸ Вж.: БИЦИЛЛИ, П. Из нашите славянски срещи. – *Славянски глас*, 1933, № 2, с. 87.

¹⁹ ИВИНСКИЙ, Б. От редактора. – В: *Русские в Болгарии*. София: Издание общества Русско-болгарская дружба, 1923, с. 3.

И накрая, повишеният интерес от страна на руските емигранти към българската култура и литература би бил немислим и без респекта, който те изпитват спрямо нея. Той се усеща в изследванията върху българското фолклорно и поетическо творчество на Константин Балмонт, Александър Фьодоров, Василий Нечитайлов и др. и най-вече по отношение на личността и художественото творчество на класика на българската литература Иван Вазов²⁰.

Както се вижда, освен ролята на катализатор за развоя на литературните процеси в България, руската емиграция изиграва и още една съществена роля – на не толкова очакван, но твърде ефикасен популяризатор на българската литература.

Изобщо, независимо от причините, които са я предизвикали, руската културна инвазия в България през 20-те и 30-те години на XX век има изключително позитивно отражение върху процесите в българския културен и литературен живот. За съжаление, това като че ли все още остава неопозната докрай глава от историята на българо-руските отношения, един незаслужено пренебрегван, недооценен от историците на българската литература факт.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БИЦИЛЛИ, П. Из нашите славянски срещи. – *Славянски глас*, 1933, № 2, с. 86–87.

ВАЙЛЬ, П., А. ГЕНИС. Миф о застое. – *Огонек*, 1990, № 7, с. 27–29.

ВЕЛЕВА, М. *Българската съдба на проф. П. М. Бицилли*. София: Гутенберг, 2004.

ВОЛОШИН, Г., С. А. СЕРАПИН (Пинус). (Памяти друга). – *Русь*, № 1192, 31 март 1927.

ГАБЕ, Д. Странники. – *День русской культуры*. Варна, 6 июня 1926, с. 1.

ИВИНСКИЙ, Б. От редактора. – *Русские в Болгарии*. София: Издание общества Русско-болгарская дружба, 1923, с. 3.

МИТОВ, Д. Независими писатели. – *Литературни новини*, № 2, 2 октомври 1927, с. 1.

МИТОВ, Д. Стари и млади. – *Литературни новини*, № 8, 13 ноември 1927, с. 1–2.

НЕМИРОВ, Д. Руският интелегент. – В: *Памяти профессора А. К. Медведева. Русско-болгарский сборник*. София, 1922, с. 137–141.

НЕЧАЕВ, В. Литературные заметки. – *Русь*, № 47, 31 март 1935.

Писателско утро на г. г. Фьодоров и Нилус. – *Сила*, № 19, 14 февруари 1920.

²⁰ Вж.: РУСЕВ, Р. Последна среща. – В: *155 години от рождението на Иван Вазов. Юбилеен вестник* (Издават Община Сопот и Общобългарски комитет и фондация „Васил Левски“), юни 2005, с. 11.

РУСЕВ, Р. Руската литературна емиграция в България: духовна мисия, ценности. – В: *Изгнаничеството. Драма и мотивация. Завръщането на съвременните славянски емигрантски литератури у дома*. София: АИ „Проф. Марин Дринов“, Карина-М, 1996, с. 229–241.

РУСЕВ, Р. Последна среща. – *155 години от рождението на Иван Вазов. Юбилеен вестник* (Издават Община Сопот и Общобългарски комитет и фондация „Васил Левски“), юни 2005, с. 11.

СОЛОНЕВИЧ, Б. Тоска по творчеству. – *Голос России*, № 78, 21 декември 1937.

СОЛОНЕВИЧ, И. Почему в Софии? – *Голос России*, № 4, 9 юли 1936.

СТРУВЕ, Г. *Русская литература в изгнании*. Париж: Умса-Press, 1984.

СТРУВЕ, Г. *Русская литература в изгнании. Опыт исторического обзора зарубежной литературы*. Париж: Умса-Press, Москва: Русский путь, 1996.

ЦОНЕВ, Б. Езиковни взаимности между българи и руси. – В: *Памяти профессора А. К. Медведева. Русско-болгарский сборник*. София, 1922, с. 35–51.

ЧИЛИНГИРОВ, С. Предисловие. – В: Федоров, А. *Антология болгарской поэзии*. София, 1924, с. 3–5.

REFERENCES

BITSILI, P. Iz nashite slavyanski sreshti. [From our Slav Meetings.] In: *Slavyanski glas*, 1933, № 2, pp. 86–87.

CHILINGIROV, S. Predislovie. [Foreword.] In: FEDOROV, A. *Antologia bolgarskoy poezii*. Sofia, 1924, pp. 3–5.

GABE, D. Stranniki. [Strangers.] In: *Deny russkoy kulyturi*. Varna, 6 june 1926, p. 1.

IVINSKIY, B. Ot redaktora. [Editorial.] In: *Russkie v Bolgarii*. [Russians in Bulgaria.] Sofia, 1923, p. 3.

MITOV, D. Nezavisimi pisateli. [Independant Writers.] In: *Literaturni novini*, № 2, 2 Oktober 1927, p. 1.

MITOV, D. Stari i mladi. [Old and Young.] In: *Literaturni novini*, № 8, 13 November 1927, pp. 1–2.

NEMIROV, D. Ruskiyat inteligent. [Russian Intelligent.] In: *Pamyati professora A. K. Medvedeva. Rusko-bolgarskiy sbornik. [In Honour of prof. Medvedev. Russian – Bulgarian Collection.]* Sofia, 1922, pp. 137–141.

NECHAEV, B. Literaturnie zametki. [Literary notes.] In: *Rusy*, № 47, 31 March 1935.

Pisatelsko utro na g. g. Fyodorov i Nilus. [Writer's Event of Mr. Fiodorov and Mr. Nilus.] In: *Sila*, № 19, 14 February 1920.

RUSEV, R. Руската литературна емиграция в България: духовна мисия, ценности. [Russian Literary Emigration in Bulgaria: Spiritual Mission, Values.] In: *Изгнаничеството. Драма и мотивация. Завръщането на съвременните славянски емигрантски литератури у дома*. [The Exile. Drama and Motivation. The Return of Contemporary Slav Emigrant Literatures Home.] Sofia: “Prof. Marin Drinov” Academic Publishing Press, Karina-M [publ.], 1996, pp. 229–241.

RUSEV, R. Posledna sreshta. [Last Meeting.] In: *155 godini ot rozhdenieto na Ivan Vazov. Yubileen vestnik*. [155 Years of Ivan Vazov's Birth. Jubilee Newspaper.] (Izdavat Obshtina Sopot i Obshtobalgarski komitet i fondatsia "Vasil Levski"), June 2005, p. 11.

SOLONEVICH, B. Toska po tvorchestvu. [Sorrow for Creating.] In: *Golos Rossii*, № 78, 21 December 1937.

SOLONEVICH, I. Pochemu v Sofii? [Why Sofia?] In: *Golos Rossii*, № 4, 9 July 1936.

STRUVE, G. *Russkaya literatura v izgnanii*. [Russian Literature in Exile.] Paris: Ymca-Press [publ.], 1984.

STRUVE, G. *Russkaya literatura v izgnanii. Opit istoricheskogo obzora zarubezhnoy literaturi*. [Russian Literature in Exile. An Attempt for Historical Review of Foreign Literature.] Paris: Ymca-Press [publ.], Moscow: Ruskij put [publ.], 1996.

TSONEV, B. Ezikovni vzaimnosti mezhdu balgari i rusi. [Language Reciprocities between Bulgarians and Russians.] In: *Pamyati professora A. K. Medvedeva. Russko-balgarskiy sbornik*. [In Honour of prof. A. K. Medvedev. Russian – Bulgarian Collection.] Sofia, 1922, pp. 35–51.

VAYLY, P., A. GENIS. Mif o zastoe. [Myth about Stagnation.] In: *Ogonek*, 1990, № 7, pp. 27–29.

VELEVA, M. *Balgarskata sadba na prof. P. M. Bitsili*. [Bulgarian Destiny of Prof. P. M. Bitsilli.] Sofia: Gutenberg [publ.], 2004.

VOLOSHIN, Gl., S. A. SERAPIN (Pinus). (Pamyati druga). [In Memory of a Friend]. In: *Rusy*, № 1192, 31 March 1927.

EXILE AND LITERATURE (FROM THE LITERARY LIFE OF RUSSIAN EMIGRATION IN BULGARIA, 1920s–1930s)

Abstract. The survey focuses on the Russian émigré spiritual and literary existence in Bulgaria during the period after the Bolshevik revolution in 1917 – an existence fed by concern in the fate of Russian culture in post-revolutionary, soviet Russia. It speculates on the possibilities of creating culture and literature in emigration, on the meaning of the creative act when the artist is forcibly deprived of his homeland and his readers.

The research work has taken notice of connections with the local culture and the natives not typical of the Russian Diaspora elsewhere.

Russian writers and scientists show keen interest in researching our culture, in the similarities between the two nations' spiritual lives and in parallel cultural phenomena. They turned out to be favorably disposed toward artistic and scientific research of Bulgarian history, culture and literature, which is easily recognizable when reviewing both emigrants' and national book publishing and periodicals. Their translation of Bulgarian folklore, poetry and prose are essentially important for spreading Bulgarian works and culture to different parts of the world.

At the time, Russian emigrants' cultural invasion in Bulgaria was perceived by Bulgarian authors and intellectuals as something positive, as a catalyst

for development of national literary and cultural processes and furthermore as an episode of a pre-existing tendency of Russian cultural influence penetrating Bulgarian reality. This unforeseen meeting with Russian culture, represented by Russian writers, dramatists and migrant-scientists creates many opportunities for positive impact on Bulgaria's cultural and literary life.

Keywords: Russian emigration, Russian writers, exile and literature, inter-cultural communication

Radostin Rusev, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchenki Prohod Blvd, Sofia 1113

E-mail: rad.dim.rus@gmail.com

ЛИТЕРАТУРАТА НА НРБ ВЪВ ФОКУСА НА МИКРОИСТОРИЯТА

Резюме. Текстът представя възможностите за прилагане на микроисторически подход към литературата от комунистическата епоха в България. Статията подчертава, че литературната микроистория обръща внимание не само на това какво и как пише авторът, но и на това какво прави с текстовете и около своите текстове, кой ги чете и разбира и по какъв начин те влизат в диалог с други текстове и контексти. Изтъкнати са разликите между *скандал* и *случай*, като е поставен акцент върху възможностите, които дава *изследването през случая* в проучванията на литературата от епохата на Народна република България. *Ключови думи:* изследване през случая, литературноисторически случай, скандал, литературна микроистория, Народна република България (НРБ)

Съществува привидна близост и дори съвпадеж между подходите и мащабите на микроисторията и на обширни зони от литературната история. Та нали тъкмо литературната история се фокусира върху индивидуалното и изключителното – върху автори и конкретни произведения, върху уникалността на почерци и поведения; често възприема текста като неповторимо събитие, а отделния автор – като персоналистично въплъщение на историческия момент.

Няма да се впускаме в описание на узряването на разностранни идеи, концепти и научно-повествователни практики на микроисторията. Достатъчно е да открием само важното за изследването през случая предложение на Карло Гинзбург и Карло Пони, свързано с ролята на „името“ – собственото име, т. е. най-индивидуалният, възможно най-неповторимият ориентир, да се превърне в маркер, с чиято помощ да се създаде нов вид социална история, която разглежда индивидите от гледна точка на отношенията им с други индивиди“, като „изборът на индивидуалното в случая не се разглежда като противоречащ на избора на социалното: той трябва да предостави различен достъп до него“¹. По-късно Гинзбург декларира, че „в противовес на недиференцираното понятие „колективна менталност“ настоява „върху важността на из-

¹ GINZBURG, C., C. PONI. Was ist Mikrogeschichte? In: *Geschichtswerkstatt*, 1985, № 6, pp. 48–52.

следването на мисловните представи на всеки отделен индивид“².

Литературната история сякаш започва тъкмо оттук – от инвентаризацията на личностните мотиви и идеи, от разчитането на текстове като единични и дори уникални свидетелства за изявата и преплитането на различни индивидуални (писателски и читателски) светове. Същевременно, както предупреждават някои изследователски гласове, „ограничавайки се в търсене на иманентни мотиви – причини, микроисторията се оказва свързана само с компрометираната позитивистко-фактологическа версия на филологията и остава глуха, ако не враждебна, към такива водещи течения като (пост)структурализма и херменевтиката, които работят не с причините, а със смислите (разбирани по различни начини) от литературата и културата като цяло“³. Дали обаче не е възможно тъкмо чрез една литературна микроистория да се компенсира този предпоставен смислов и езиков дефицит на обичайната микроистория? Разбира се, това означава и обратното усилие – да се държи точна историческа и микроисторическа сметка за нелитературните документи, за постъпките и събитията в литературното поле и за тяхната нееднозначна роля в тълкувателните процедури върху писателските светове, върху художествените и други текстове. Както описва този сложен баланс Сергей Зенкин, преценен от него като неразрешено (или дори неразрешимо?) противоречие:

Филологията вижда в микроисторията родствено на себе си интелектуално предприятие, вижда търсене на строго и последователно научно решение на онези проблеми, които стоят пред самата нея в опитите ѝ за епистемологическа самокритика. Но от филологическа гледна точка е очевидно и друго: микроисторията – а може би и историята изобщо в сегашния ѝ вид – изкупва своята научна цена с отклоняване от някои най-важни, най-привлекателни и проблематични аспекти на хуманитарната култура като диалогичната природа на социалния дискурс, относителната независимост на думите и идеите от социално-биографическите реалии, трансисторическата актуалност на произведенията от миналото.⁴

Една литературна микроистория би трябвало да отиде по-далеч от търсенето на (не)съответствия между думи и дела, между живот и творба, между записаното в документа и извършеното действие чрез житейска постъпка, но и чрез художествен акт. Напротив – точно зевовите, каузалните пропадания между творби, документи, устни изказвания, индивидуални жестове, социални актове, политически и други

² GINZBURG, C. Micro-Histoire. In: *Historische Anthropologie*, 1993, № 1, p. 181.

³ ЗЕНКИН, С. Микроистория и филология. – В: *Казус. Индивидуальное и уникальное в истории*. Москва: Наука, 2007, с. 369.

⁴ Пак там, с. 375.

събития, както и сложните херменевтични комбинаторики между тях създават полето на специфична литературноисторическа достоверност, която води до разбирането на миналото. Предизвикателството е да се отиде отвъд прякото пренасяне на смисъл по пътя между текст и реалност, или обратно, за да се поеме по мрежовидни пътища, като се отчитат компенсаторните механизми за набавяне на реалност (чрез писмени и устни документални свидетелства) и за производство на смисъл, въвличайки в процеса на интерпретация всички възможни следи.

Литературно(микро)историческият подход изисква смяна на перспективата към миналото, което се изследва не толкова като обект със съответните творби, автори, социополитически и социокултурни контексти, жанрови формации и т. н., колкото като динамична мрежа от текстове, в която се проявяват различни видове избор, адаптират се почерци, проявяващи се в събитието на рецепцията, в серия от инциденти, конструирани понякога като случаи. На фокус застават връзките между отделните решения – плод и на каузалност, и на случайност – извършвани от автори, читатели и социални фактори, които създават средата за възникване и възприемане на творбите.

Точно тук е мястото на случая като модел и инструмент на една възможна литературна история. Случаят в литературата е време-и-пространство, което повдига литературноисторическият разказ – своеобразен праг, който прекъсва въобразения ход, за да се подчертае репрезентативно-изключителния характер на литературното събитие, в чийто център е творба (по-рядко няколко творби) и нейният автор (или автори). Когато около едно произведение и/или литературна личност се структурира ситуация на сблъсък между изключение и норма, т. е. бъде предизвикан разлом вътре в самата оксиморонна конструкция „нормално изключение“, тогава започват да се разчитат симптоми, които литературният историк може да разпознае като възникване на проблем, налагащ търсене на решение и обособяване на съответния пространствено-времеви отрязък като случай в литературноисторическия разказ.

Моделът на случая е подходящ за описание на смяната на историческите ритми, свързана често с реформирането или с рушенето на нормите за създаване на литература. Това са моментите, когато се проблематизират жанрови, идеологически, естетически, а понякога политически и социални норми с появата на текстове (книги) или с езиковото поведение на определен автор или на група от автори. Тази поява на творба или на литературна личност се състои като особен, проблематизиращ избор, който има нарастващо значение за литературното поле. Самият избор на почерк и езиково поведение проблематизира статуквото.

Понякога случаят сякаш се самоконструира почти веднага в публичността (нерядко под формата на скандал). Макар и своевремен-

но недоизследван, той става пределно видим и трайно попада в обсега и на медийния, и на научния интерес. Типичен пример за такова бързо възникване е случаят „Тютюн“, проявен още в първите месеци на своето разгръщане в края на 1951 и началото на 1952 г. и задържал вниманието върху себе си през следващите десетилетия. Почти същото може да се каже и за случая „Лице“ от началото на 80-те години, въпреки доминацията при него на по-праволинейна негативна кампания. Като съевременно разпознат и конструиран случай от епохата на Третото българско царство може да се посочат събитията около романа на Константин Петканов „Морава звезда кървава“ от 1934/1935 г., периодично предизвикващи и читателски, и изследователски интерес.

При други обстоятелства случаят отново сякаш се самоконструира, но по-скоро под повърхността, в зоната на тайната публичност. Той се възприема като грандиозен, но укрит, обърнат навътре (имплозивен) скандал, за него знаят всички, но на практика е табуиран. Такъв е случаят „Люти чушки“ от 1968 г. – шумът е голям, но някак капсулиран; властта не позволява съвременното му публично обговаряне, но след края на НРБ той се превръща в трайно предизвикателство за журналистически и научни тълкувания.

Не е рядкост обаче, когато случаят не просто е невидим и неозвучен във времето на предполагаемото си възникване в минала реалност, а остава неконструиран с десетилетия. Той възниква именно като случай при някакво откритие, при специално изследователско усилие, при научна случайност. Понякога се възпламенява от внезапно появила се творба, смятана за безвъзвратно изгубена, и се конструира около нея чрез мрежата от свързаните с творбата разнородни текстове. Такъв случай се създава например след появата на екземпляр от смятаната за безвъзвратно заличена стихосбирка на Иван Динков „На юг от живота“, чийто тираж е унищожен веднага след отпечатването ѝ през 1967 г. Няколко години след смъртта на поета семейството му прави достойно съхранение в личния му архив екземпляр на книгата и така случаят кристализира едва в началото на XXI век. Сходен, но и по-сложен, е механизмът при случая „Стихове“ на Константин Павлов. Първо през 1998 г. е публикувана част от смятаната за изгубен ръкопис „Спомен на страха“, а по-късно се прибавя решаващо откритие – наяве излизат протоколите от заседанията на редакторския съвет на издателство „Български писател“ от 1962/1963 г., в които са регистрирани обсъжданията на ръкописа. Случаят възниква тъкмо при разчитането на творбата/ръкописа „Спомен за страха“, но и при описаната от Гренди ситуация на поява на „необичайни извори“ (протоколите), които водят до открояването на „екстраординарно „нормално явление“, отличаващо се с подчертана изразителност за литературното поле в НРБ от средата на 60-те години на XX век.

Друг тип литературно събитие – публикуването и рецепцията на

романа „Хайка за вълци“ от Ивайло Петров през 80-те години продължително време изглежда като почти изцяло предварително разрешен случай. Това се дължи най-вече на утвърдителната дискусия, с която официалната в НРБ доктрина опакова творбата като произведение на социалистическия реализъм. Случаят „Хайка за вълци“ възниква, когато се проиграе отложеният в миналото сблъсък между творбата, критическите текстове от 80-те и новопоявилите се мемоарни свидетелства.

Случаят в литературната история се конструира там, където има струпване на неотговорени въпроси, витаят загадки, претендиращи понякога да се превърнат в мистерии около съдбата на произведения и автори. Очакването за възникване на случай витае в ситуация на дефицит на информация, когато открояването на „забравена“ творба, изваждането на светло на документ, който преозначава творбата, комбинацията между техните тълкувания и свидетелските „показания“ в дневници или мемоари може да прекъсне дългия литературноисторически разказ, който да бъде преобразен в късата дистанция на казуса. Тогава често се преобръща самата тълкувателна перспектива. При конструирането на случай литературният историк по-рядко се пита какво казват творбите и какво правят пишещите хора и все по-често – какво правят творбите и какво казват житейските постъпки и социалните действия, как се тълкуват взаимно така, че произвеждат смисъл.

Случаят може да проясни множество тъмни места в литературната история, да модулира значенията на разнородни текстове, изграждащи връзки между творческа, биографична и социална траектория на литературната личност; да преназове ключови моменти от миналото като ситуации на избор, а не като плод на неумолима каузалност или безименно стечение на обстоятелствата; да разкаже историята на литературата чрез осветляването на праговите инциденти и чрез систематизиране на точките на промяна; да бъде интригуваща, да бъде и наука, и литература.

Същевременно литературният историк би трябвало да си дава сметка и за обратното – какво не може да направи чрез случая. Той би следвало да разбира ограниченията на модела и предварително да се успокои с мисълта, че няма как да разкаже историята на литературата само през поредицата от случаи; не може да замени процесуалността в разказването на миналото с моментни снимки на кратки времеви фази; не бива да игнорира изучаването на трансформациите на големите социални структури, в т. ч. на литературните институции; не може да се лиши понякога от „затвореното четене“, от анализите на отделни творби и на техните интертекстуални възможности. Само ако изхожда от такава самовзискателна позиция литературната (микро)история може да използва случая като инструмент за собственото си проясняване и като основен елемент при изследването и разбирането на големи литературноисторически периоди.

Доста често, когато едно литературно събитие, което има потенциал да се превърне в случай, поставя на изпитание устойчивостта на наложената норма, а около него се създава ситуация на конфликт, озвучен в публичното пространство като скандал. Както гласят различни тълковни речници, това може да се изрази чрез „шумна и неприлична караница; кавга“ или да бъде „предизвикателна постъпка, която е в противоречие с обществения морал и възмущава голяма част от хората; безобразие, позор, безчестие“, а би могло да е „срамно действие или събитие; осъждане или негодувание, предизвикано от действия или събития; лице, чието поведение води до компрометиране и осъждане и т. н.“⁵. Литературният скандал притежава две специфични страни. Едната се отнася към характеристиките на съответен текст – структура, език, значение, послание, а другата – към вариантите на литературна комуникация и публичния ефект от нарушаването на естетическите, моралните, политическите, социалните и прочее норми. Литературният скандал се проявява често като съвременен видима част (айсбергът над повърхността) от един възможен случай. Особено след края на XIX век между скандал и случай възниква синонимно поле, което създава усещане, че те често се припокриват.

Редица от бъдещите знакови случаи в литературната история се състоят във времето си като скандали с относително висок коефициент на публичен и обществен резонанс. Такива са и „Веда Словена“ (в края на XIX век), и „Морава звезда, кървава“ (1934), и „Тютюн“ (1951/1952), и „Люти чушки“ (1968), и „Лице“ (1981/1982). Споровете, пререканията и дори кавгите по повод тези произведения, макар в условията на диктатура при част от тях да са дирижирани и капсулирани, само усилват проблеми, които изискват аналитични решения. Същевременно достатъчно много литературни скандали не успяват да придобият значимост на случаи, доколкото се ограничават предимно в сферата на литературния бит, в по същество частно-правни спорове (за авторско право или за плагиатство), в авантюрно-политически публични сюжети, които не надскачат всекидневните битки в литературното поле. Очевидно е, че скандалът сам по себе си не е достатъчен, за да възникне по-късно като случай.

Скандалът може да е шумен, но и капсулиран, дори невидим, неслучил се, т. е. неприявен, квазискандал. Обаче неслучването на скандал не означава предотвратяване на случая, който се разгръща в сенчеста или дори в конспиративна публичност. И двата варианта на проявление на случая – на шумното му протичане и на укритото му

⁵ *Collins English Dictionary* [online]: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/scandal>.

въздействие – често водят до неговото недоизясняване, а оттам – до отложената му във времето загадъчна проблемност, която го превръща именно в случай, подлежащ на изучаване, на разгадаване.

От какви елементи на литературния скандал се композира бъдещият литературноисторически случай?

Задължително е възникване на събитие и/или текст, около които става стълкновение между поне две несъвпадащи и категорично противопоставени позиции; публичност на реакциите и на конфликтующите интереси и мнения; обвинения към поне една от страните в недопустимо нарушаване на общоприети норми на писане и/или на езиково поведение; трансгресиране на скандала в зони извън литературата – предимно в политиката, в по-широки публични зони. При вглеждане в относително плуралистичната среда на Третото българско царство тези елементи на скандала могат да бъдат открити и да претърпят аналитична проверка дали биха могли да се превърнат в градиво за литературноисторически случай. По-голямата свобода при публикуването на текстове и при случването на различни произшествия в литературата гарантира по-лесно разпознаване на симптомите на случая. Скандалът в плуралистичната публичност обикновено възпалява границите на литературното поле и трансгресира в социополитическия контекст, който допълнително го озвучава и обогатява. До налагането на комунистическата диктатура през 1947/1948 г. литературните скандали в НРБ са типични експлозивни разгръщания на езикови жестове в медийни сюжети с директен социален и политически ефект и тъкмо от тях могат да се изтеглят изследователските сюжети на множество случаи.

От края на 40-те години на XX век обаче картината се усложнява. Протичат три типа процеси, емблематични за „диктатурата на пролетариата“: реструктуриране на институционната база на литературата (одържавяване на издателската и книгоразпространителската дейност; закриване на опозиционната преса), политестетически контрол на всички равнища при производство и опубличностяване на текстове (обявяване на социалистическия реализъм за „единствено правилен метод“; въвеждане на цензурен апарат и на дирижирана публична оценка на творбите), персонално форматиране на полето (репресии, уволнения и маргинализиране на инакомислещи писатели; производство на нов тип писател соцреалист и пр.). По този начин автономията на литературата е окончателно похитена, а дългосрочно над публичното поведение на българските писатели и литератори надвисва сянката на страха, която помита всякаква възможност за евентуално противоборство на интереси и мнения, несъответстващи на дискурса на властта. Това предопределя и тоталното преформатиране на модела на литературния скандал в НРБ.

Ето защо реконструкцията на един или друг случай от периода

на НРБ през симптоматиката на скандала притежава особена проблематичност, защото между 1946 и 1990 г. литературният скандал най-често изцяло или частично бива превантивно блокиран, обезопасяван или старателно укриван. Комунистическият режим е чувствителен към оскандаляването на литературното поле. Острото и открито противоборство между различни тези и позиции би накърнило важната за тоталитарната държава идеологическа представа за „единството на писателите“ и „единството на литературата“ под знамето на Партията.

Какво точно става със скандала? Първо. Думата „скандал“ е просто отменена в българската литература. В литературното поле се водят предимно разговори, в най-острия случай има направлявани спорове и дискусии, но не избухват скандали. Самият Съюз на българските писатели е откроен като единствена писателска организация, сред чиито основни задачи е тъкмо да предотвратява и обезопасява скандалите, т. е. да блокира и контролира литературните спорове по начин, който да ги представя в публичността като колегиален обмен на мнения. Доминира реториката за единството и сплотеността на писателите около политиката на БКП. Наследените от периода на Царството конфликти между писатели комунисти (например между „релефци“ и „кормиловци“), както и нововъзникнали квазиконкурентни напрежения между отделни автори, нерядко са удържани чрез намесата на ЦК на БКП и дори на самия комунистически вожд. До арбитражната намеса на вождя обикновено се стига, когато литературните институции не могат да се справят, т. е. започнат да изпускат от контрол спора, който започва да се развива във видим скандал. Нещо повече. До 1956 г. водачът на БКП Червенков почти неизменно се явява колкото основен арбитър в споровете между писателите, толкова и главен конструктор на допуснатите литературни скандали. Той или почти от самото начало направлява събитията от един потенциален скандал (както е при случая „Тютюн“), или в крайна сметка – малко по-късно, явно или задкулисно – се намесва пряко или индиректно, за да подкрепи или уязви автор, или за да предложи своето единствено меродавно тълкуване на някои страни от доктрината на соцреализма.

Второ. Маргинализирана е фигурата на скандалджията в литературата и литературния бит. Липсата на плуралистична публичност, която може да популяризира подривното му поведение, предопределя ролята му на несъстоял се герой. Овладени и капсулирани са бохемските инциденти с Иван Пейчев. Задушени са чрез санкции и отпращане в провинцията непредвидимите гуляйджийски избухвания на младите поети Пеньо Пенев и Усин Керим. Постепенно през 70-те години е опитомено взривоопасното поведение на Ваня Петкова. Това е особена грижа за спазване на протокола в тоталитарния литературен салон, вменена преди всичко на Съюза на писателите и неговата партийна организация.

Трето. Всеки спор, в който зрее потенциален скандал, се опакова превантивно – в ръководните звена или на общо събрание на СБП, на събрание на някоя от секциите, в Секретариата или в Президиума, в Първичната партийна организация, в специално създадена комисия и пр. Литературните издания се грижат за това да блокират несанкционирани от властовите инстанции публикации, които биха предизвикали оскандаляване на средата. Въпреки че след началото на 60-те години – при управлението на Тодор Живков – обликът на прикрития литературен скандал се променя до степен, при която редица дискусии и спорове в печата започват да приличат на все по-открояващи се скандални инциденти, по същество арбитражът на партийно-държавната власт винаги гарантира „разумното“ ограничаване на обществения им резонанс и предопределя принуденото им „разрешаване“.

Как все пак изглежда невъзможният литературен скандал в НРБ? При него често се откроява характеристика, която Нора Брукс приписва на скандала изобщо – като „метод за наскърбяване, активизиращ заложения в думата смисъл на срам и позор, който се стреми да създаде в очите на обществото образа на посрамения като нравствено нечист, изгубил лицето си, етически и естетически безобразен“⁶. Именно властта при комунистическия режим успява да наложи в публичността безобразен, извън нормата и дори „уродлив“ образ на онази страна в скандала, която е маркирана като неприемлива и неблагонадеждна. Властта на НРБ в кампании (квазискандали) използва критиката, общественото порицание, изобщо инструментите за публично опозоряване, за да се разправи с неудобен автор и/или негова творба.

Литературният скандал в НРБ се разгръща в границите на самата доктрина на соцреализма и въплъщава нейния основен принцип – този за партийността, персонифициран от фигурата на комунистическия вожд. Ето защо – за разлика от обичайния скандал в плуралистична среда – в монистичната среда на НРБ литературният скандал не е експлозивен, а имплозивен – по-често се разгръща в посока от политическото към вътрешността на загубилото автономността си литературно поле. Резултатът му е не разрушаване на нормите, а тяхното уточняване и частично коригиране – най-често свързано с минимално разширяване на тематичните граници на социалистическия реализъм и пренареждане

⁶ БРУКС, Н. Скандал как механизъм култури. – В: *Семиотика скандала*. Москва: Европа, 2008, с. 10. Там се казва още, че тъкмо от това произтича „стилистиката на скандала, диктуваща истерично поведение, прекалена жестикулация, импулсивна реч, която фактически извежда събитието от татък пределите на системата на приличното в обществото. В този смисъл скандалът се съотнася с категорията на уродливото. На свой ред и самият феномен на уродството като публично, шокиращо отклонение от нормата се възприема като скандално явление“.

на отделни фигури в полето. Това е скандал, който винаги е контролиран, а нерядко и предизвикван от властта. Реализира се под нейния непрекъснат – по-явен или по-дискретен – натиск.

Някъде оттук започва микроисторическото изследване – от разпознаването на случая в проявения или задушен литературен скандал от епохата на НРБ. Защото, както вече стана ясно, случаят не е нещо очевидно случило се, а продукт на историческа реконструкция от следите на миналото (в т. ч. и скандалите); той е колкото разследван и изследван, толкова и разказан, наративно конструиран именно като случай.

* * *

Като тоталитарна държава, която последователно налага политическа цензура, контролира литературното производство и в значителна степен дирижира рецептивния ефект от публикуваните творби, след своя край през 1990 г. Народна република България оставя множество недоосветени и недоразбрани инциденти, в центъра на които стоят произведения и техните автори. Литературната история през 90-те години на XX век изведнъж се изправя пред изобилие от неразрешени потенциални случаи между 1946 и 1989 г. Но по традиция тя остава в рамките на иманентисткия подход към творбите, задоволявайки се предимно с анализи на съответните художествени текстове от епохата на НРБ, пренебрегвайки усилията за изследване на механизмите на взаимодействие между произведението и различните видове контексти. Това донякъде се компенсира от избуялия интерес към творби и писатели, подложени на цензуриране и преследване от комунистическия режим, за чиито интерпретации неизбежно се прибегва до изграждане на интертекстове с отделни документални и мемоарни свидетелства. Но като цяло започналата през 90-те „революция на архивите“ достига подстъпите на българската литературна история едва след началото на XXI век, по-точно – едва тогава българската литературна история научава, че има такава революция и може да се възползва от възможностите, които предоставя свободният вход към доскоро недостъпни архивни фондове.

Въпреки това още в първите години на 90-те професионалното внимание се насочва към единични литературноисторически епизоди, които се отличават с висока степен на загадъчност и извънредност и изпъкват като моменти на пряка среща между властта и литературата. Първият от тях още с възникването си през 1951/1952 г. придобива статус на случай. Нещо повече, в съзнанието на публиката тъкмо той се превръща в класически, образцов литературен случай от епохата на НРБ. Така се казва и първият документален сборник за него – „Случаят

„Тютюн“. 1951–1952 г.“⁷ Цялото издание се владее от характерния за 90-те патос на реабилитацията, този път – реабилитация на първото издание на романа, табуирано от цензурата и автоцензурата тъкмо по време на събитията около него в началото на 50-те. Както наличните документи, така и теоретическият инструментариум през 1992 г. затварят този случай най-вече в историко-публицистичната и морално-политическата проблематика на погрома, извършен над първото издание, и принудата над Димитър Димов да го преработи. Използвана е метафората за „литературното убийство“⁸. Основната заслуга на документалния сборник от 1992 г. обаче се състои в самото форматиране на конфликтната ситуация около „Тютюн“ като литературноисторически случай. Близко двадесет години по-късно – след откриването на нови и неординарни документи в архивите и след прилагането на изследователски методи от литературната археология и микроисторията – става възможно издаването на нов документален сборник, в който са публикувани новооткритите документи, известните отпреди са представени в по-голям обем и без допуснати в старото издание грешки⁹, а цялостната интерпретация дефинира събитията около „Тютюн“ като случай, разгърнал се между 1946 и 1954 г.¹⁰, т. е. проследява се предисторията на случая и неговите следствия, или както би казал Ръовел, разширява се значително „контекстът на единичността“¹¹.

След изживяването на първите две фази в заниманията с история на литературата на НРБ (оперативно-критическа и публицистична фаза, 1990–1999 и селекционна и пробационна фаза, 2000–2005)¹², както и след нормализацията в процеса, наречен „революция на архивите“, усетена осо-

⁷ *Случаят „Тютюн“. 1951–1952 г. Стенограми, статии, рецензии, спомени.* Съст. А. Бенбасат, А. Свиткова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 332.

⁸ Вж. предговора: БЕНБАСАТ, А., А. СВИТКОВА. Хроника на едно литературно убийство. – В: *Случаят „Тютюн“. 1951–1952 г. Стенограми, статии, рецензии, спомени.* Съст. А. Бенбасат, А. Свиткова, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992, с. 313–329.

⁹ *Другият „Тютюн“: документи и спомени.* Съст. П. Дойнов, А. Свиткова. София: „Несарт – Милен Миланов“, „Монд дипломатик – България“, 2010. Това ново издание по случая е в почти двойно по-голям обем (552 с.) в сравнение с предишното от 1992 г. (332 с.).

¹⁰ Вж. въвеждащата студия: ДОЙНОВ, П. Другият „Тютюн“: Литературният соцреализъм в НРБ като история на книга (1946–1954). – В: *Другият „Тютюн“: документи и спомени.* Съст. П. Дойнов, А. Свиткова. София: „Несарт – Милен Миланов“, „Монд дипломатик – България“, 2010, с. 13–134.

¹¹ РЪОВЕЛ, Ж. *Есета по история и историография.* София: Дом на науките за човека и обществото, 2010, с. 275.

¹² Вж. повече за тези фази в: ДОЙНОВ, П. НРБ-литературата: речници, диалози, (не)разбиране. – В: *НРБ-литературата: история, понятия, подходи.* София: Кралица Маб, 2012, с. 14–16.

бено с влизането в сила от 2006 г. на т. нар. Закон за досиетата, който „дава възможност не само за обогатяване на знанието за писателски биографии и истории на произведения, но и за сплитане на сложни интерпретационни мрежи при разбирането на цялостния литературноисторически контекст на НРБ“¹³, най-после се формира институционно и теоретическо поле, позволяващо пълноценна употреба на модела на случая при разказването на НРБ-литературата. Важността и бъдещето на този модел са загатнати още в първите години на XXI век с книгата на Наталия Христова „Българският скандал „Солженицин“ (2000) и със сборника от очерци на Цвета Трифонова „Писатели и досиета“ (2004)¹⁴. В тях решително доминира историческият разказ за политически контексти и за социални действия на отделни писатели за сметка на понижения интерес към конкретното им творчество, но все пак се откроява фокусът върху изграждането на констелация от моментите на събитието (скандалът Солженицин в НРБ – при Н. Христова) и върху форматирането на литературни личности, преследвани от Държавна сигурност след 1944 г., придобиващи в историческия разказ черти на персонални случаи (при Цв. Трифонова).

Литературноисторическият случай в епохата на НРБ, както и при останалите периоди, съчетава изследването на биографични версии за авторски персони с биографии на текстове и книги и вплитането им в контекстуални мрежи от официални и неофициални прочити, взаимоотношенията им с институциите и влиянието върху тях на политико-идеологически и властови дискурси. Но в епохата на НРБ се наблюдава подчертано повишаване на напреженията около проблема за изгубената автономия на литературата спрямо политиката. Такива инциденти се случват като изпробване устойчивостта на нормата на социалистическия реализъм и като изпитание за почерци и авторски присъствия. Залогът в случаите оттогава е свързан с индивидуалния избор на пишещия човек в ситуацията на отнета автономия, при който разнोजанрови текстове се разполагат в явни, скрити и полускрити равнища. Именно до тези равнища се домогва чрез модела на случая литературният историк, за да разпознае важните инциденти, да прецени сблъсъка с цензурата, ролята на автоцензурата, огъването на почерка или съпротивата и надиграването с тях, да проследи рецептивните ефекти – дали са усилены или заглушени, спонтанни или управлявани, анализирайки сменящите се значения на творбите и промените в образите на техните автори.

Няма друг период в историята на българската литература, за

¹³ Пак там, с. 17.

¹⁴ ХРИСТОВА, Н. *Българският скандал „Солженицин“. 1970–1974*. София: Издателско ателие Аб, 2000; ТРИФОНОВА, Ц. *Писатели и досиета*. Велико Търново: Фабер, 2004.

който толкова всеобхватно да бъде валиден принципът на взаимното тълкуване между художествени творби, документални текстове и историографски разказ. Именно за епохата на НРБ литературният историк, ако се стреми към разбиране, предлага отговори на въпросите не само какво пише, но и какво прави авторът, как постъпките му дописват и тълкуват творбата му и обратно, в какви социокултурни и политико-идеологически мрежи попадат заедно – и творба, и автор, как се съотнасят обичайните стереотипи на поведение и писане спрямо личния избор на почерк и социално позициониране. Това означава следване на един от посочените преди време ключови методологически ходове за изследването на литературата на НРБ:

Все по-системно практикуване на взаимно интерпретационно четене на разнородни текстове за литературата на НРБ (архиви, художествени творби, периодика, мемоари и пр.) и изграждане на многослойни литературноисторически контексти.¹⁵

Изследването на един случай в литературата на НРБ изисква такова интензивно взаимно четене на художествени творби, текстове от литературната и друга периодика, архивни документи, дневници и мемоари, анкети и интервюта, които, проверявайки се едни други, преплитат разказите на социалната и политическата история, на писателската биография и на литературознанието, за да изградят едновременно открояващия се, но и свързан с контекстите и с други събития нормално-изключителен случай.

* * *

Вече стана дума, че литературната микроистория внимава не само какво и как пише авторът, но и как постъпва с текстовете, около и по повод текстовете си, кой как ги чете и разбира и в какви отношения влизат с други текстове и контексти. Особено в микроисторическите анализи на литературата на НРБ по-важно е не диренето на трудно постижимото единство между думи и дела, между творба и авторски образ, а разминаванията, пропукванията между творчеството и биографията, между литературния текст и социокултурния контекст, между публичния език и частната реч, между фикционални и нефикционални текстове и т. н.

Същевременно, както посочва Джовани Леви, микроисторията „се стреми да не отхвърля всички форми на абстракция, тъй като минималните факти и индивидуалните случаи могат да послужат за разкриването на по-общи явления“, т. е. неуместно е противопоставянето на „общото“ срещу „уникалността на особеното“¹⁶.

¹⁵ ДОЙНОВ, П. Цит. съч., с. 35.

¹⁶ ЛЕВИ, Дж. За микроисторията. – В: ЛЕВИ, Дж. *Упражнения по*

Ивайло Знеполски също се стреми да балансира изследователския си избор, изтъквайки, че „голямата история“ представлява „важна предпоставка, осигуряваща критерии за селекцията на фактите, които ще застанат в центъра на микро-историческото ниво на изследването“, като „тя очертава структурните характеристики на политическата система, а микро-анализът показва как нейните водещи характеристики се поддържат, възпроизвеждат, огъват, променят“. В това Знеполски вижда „голямата задача“ на историците – не да бъдат помирени „двата исторически подхода, а как, облягайки се на изследване на частните случаи, на привидно маргиналното, да се постигнат задоволителни резултати в изследването на късния комунизъм, запазвайки „силен научен статус“¹⁷.

Напреженията обаче между двата стремежа – към генерализация на историческия процес и към фаворизация на особеното в него остават неизбежни. Въпросът е: могат ли в един литературноисторически разказ тези напрежения да бъдат продуктивни? Вероятно да, ако вниманието към субектността на миналото, към индивидуалната воля, към персонализацията и контекстуализацията, към случайните жестове и малките следи бъде организирано от воля за концептуализация, т. е. да се върне човешката мяра на историята на литературата от епохата на НРБ, без да се напуска територията нито на историята, нито на литературата.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БЕНБАСАТ, А., А. СВИТКОВА. *Хроника на едно литературно убийство – В: Случаят „Тютюн“. 1951–1952 г. Стенограми, статии, рецензии, спомени.* Съст. А. Бенбасат, А. Свиткова. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.

БРУКС, Н. Скандал как механизъм култури. – В: *Семиотика скандала.* Москва: Европа, 2008.

ДОЙНОВ, П. Другият „Тютюн“: Литературният соцреализъм в НРБ като история на книга (1946–1954). – В: *Другият „Тютюн“: документи и спомени.* Съст. П. Дойнов, А. Свиткова. София: „Несарт – Милен Миланов“, „Монд дипломатик – България“, 2010.

ДОЙНОВ, П. НРБ-литературата: речници, диалози, (не)разбиране. – В: *НРБ-литературата: история, понятия, подходи.* Съст. П. Дойнов. София: Кралица Маб, 2012, с. 14–16.

ЗЕНКИН, С. *Микроистория и филология.* – В: *Казус. Индивидуальное и уникальное в истории.* Москва: Наука, 2007.

ЗНЕПОЛСКИ, И. *Как се променят нещата. От инциденти до Голямото събитие. Първа част.* София: Сиела, 2016.

микроистория. София: Дом на науките за човека и обществото, 2008, с. 46.

¹⁷ ЗНЕПОЛСКИ, И. *Как се променят нещата. От инциденти до Голямото събитие. Първа част.* София: Сиела, 2016, с. 40–41.

ЛЕВИ, ДЖ. За микроисторията. – В: ЛЕВИ, ДЖ. *Упражнения по микроистория*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2008.

РЪОВЕЛ, Ж. *Есета по история и историография*. София: Дом на науките за човека и обществото, 2010.

ТРИФОНОВА, Ц. *Писатели и досиета*. Велико Търново: Фабер, 2004.

ХРИСТОВА, Н. *Българският скандал „Солженицин“. 1970–1974*. София: Издателско ателие Аб, 2000.

REFERENCES

BENBASAT, A., A. SVITKOVA. Hronika na edno literaturno ubijstvo. [Chronic of a Literary Murder.] In: A. BENBASAT, A. SVITKOVA (eds). *Sluchaiat "Tutun". 1951–1952. Stenogrami, statii, recenzii. [Tutun Case. 1951–1952. Transcripts, Articles, Reviews.]* Sofia: "St. Kliment Ohridski" University Press, 1992.

BROOKS, N. *Skandal kak mechanism kulturi. [Scandal as Mechanism of Culture.]* Moscow: Evropa [publ.], 2008.

COLLINS English Dictionary [online]. Retrieved: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/scandal> [seen 10.11.2016].

DOYNOV, P. Drugiyat "Tutun": Literaturniat socrealism v NRB kato istoria na kniga (1946–1954). [The Other "Tutun": Literature Socrealism in P.R.B. as History of a Book (1946–1954).] In: P. DOYNOV, A. SVITKOVA (eds.). *Drugiyat "Tutun": dokumenti I spomeni. [The Other "Tutun": Documents and Memoires.]* Sofia: Nesart – Milen Milanov [publ.], Mond diplomatic – Bulgaria [publ.], 2010.

DOYNOV, P. NRB-literaturata: rechnici, dialozi, (ne)razbirane. [P.R.B.-literature: Lexicons, Dialogues, (Not)Understanding.] In: P. DOYNOV (ed.). *NRB-literaturata: istoria, poniatia, podhodi. [P.R.B.-literature: History, Concepts, Approaches.]* Sofia: Kralica Mab [publ.], 2012, pp. 14–16.

GINZBURG, C., C. PONI. Was ist Mikrogeschicht? In: *Geschichtswerkstatt*, 1985, № 6, pp. 48–52.

GINZBURG, C. Micro-Historie. In: *Historische Anthropologie*, 1993, № 1, p. 181.

HRISTOVA, N. *Balgarskiat scandal "Solzhenicin" 1970–1974. [Bulgarian Solzhenitsyn Scandal. 1970–1974.]* Sofia: Ab Publishing Atelier, 2000.

LEVI, J. Za microistoriata. [About Microhistory.] In: LEVI, J. *Uprajnenia po microistoria. [Trainings on Microhistory.]* Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto [publ.], 2008.

TRIFONOVA, C. *Pisateli i dosieta. [Writers and Files.]* V. Tarnovo: Faber [publ.], 2004.

ZENKIN, S. Microistoria i filologia. [Microhistory and Philology.] In: *Casus. Individualnoe i unikalnoe v istorii. [Individual and Unique in History.]* Moscow: Nauka [publ.], 2007.

ZNEPOLSKI, I. *Kak se promeniat neshtata. Ot incidenti do Goliamoto sabitie. Ch. 1. [How Things Change. From Incidents to the Great Event. Vol. 1.]* Sofia: Ciela [publ.], 2016.

THE LITERATURE OF THE PEOPLES' REPUBLIC OF BULGARIA IN THE FOCUS OF MICROHISTORY

Abstract. The text presents the possibilities of applying a microhistorical approach to the literature of the communist era in Bulgaria. The article emphasizes that literary microhistory pays attention not only to what and how the author writes, but also to what he does with and around his texts, who reads and understands them, and how they enter into dialogue with other texts and contexts. The article highlights the differences between a *scandal* and a *case*, with an emphasis on the opportunities provided by the study through the case in the studies of literature from the period of the Peoples' Republic of Bulgaria.

Keywords: case study, literary historical case, scandal, literary microhistory, Peoples' Republic of Bulgaria

Plamen Doynov, Prof., DSc

New Bulgarian University

21 Montevideo Str., Ovcha kupel District, Sofia 1618

E-mail: dojnovpl@abv.bg

Георги Цанков, доц. д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ПИСАНЕТО КАТО БИТКА ЗА ЖИВОТ ИЛИ НИЕ И ЕМИГРАНТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Резюме: Авторът се опитва да скицира съвсем накратко значението и върховете в литературата на българската политическа емиграция. Абсолютно съм съгласен с твърдението на писателя Димитър Бочев, че трябва най-сетне да осмислим сътвореното от емиграцията като „естествена част от националния организъм“. Проследявам тезисно историята на емигрантските вълни и техния принос за освобождаването ни от болшевишките догми и за необходимостта от написването на нова, неидеологизирана история на нашата литература, в която равностойно да присъстват емигрантите от Григорий Цамблак до Георги Марков и Красимир Дамянов, като не забравяме и вътрешните емигранти като Константин Павлов и Николай Кънчев.

Ключови думи: емиграция, идеология, догми, история на литературата, Димитър Бочев

Всичко започна със запознанството ми с Димитър Бочев – третият си роман той беше предоставил за конкурса на корпорация „Развитие“ и тогава журито, в което влизаха Блага Димитрова, Тончо Жечев, Атанас Свиленов и моя милост, беше единодушно, че се е докоснало до шедьовър. Задълбочи се и приятелството между Бочев и Тончо Жечев – онзи мъдър българин, който беше крайно подозрителен към всичко чуждо на традицията и особено към фалша в литературата. Той пръв усети огромния талант на изгнаника и обстоятелството, че за него писането е живот, съдба, че той има сетива – радари за съвременния свят и успява да изкаже възможно най-адекватно и с най-голяма художествена сила своите изстрадани истини. По онова време се развихряше негласният спор за мястото на емигрантите в българската култура. Имаше и такива гласове, които твърдяха, че те са били отрупвани с всички блага на битието, че приносът им към съкровищницата на родната мисъл не е съществен. Горедолу по същото време моята съпруга Зоя Захариева започна одисеята си с подготовката на две бъдещи книги – едната за съдбата на поетесата изгнаница Жени Заимова „Бог ръка ми е подал“ и втората, най-важната, „Щастлива емигрантска песен няма“, представяща чрез разговори възгледите за политиката, за изкуството, за смисъла на съществуването на личности от класата на Димитър

Велков, Стефан Груев, Дими Паница, Димитър Инкьов, Йосиф Загорски, Иван Бързаков и много други. Още тогава, тъй като се срещнах лично с много от тези достойни българи, осъзнах, че две литератури и две култури няма, че те са органично свързани с националната орис и че техният опит е безценен, за да разберем епохата. С други думи, мога да повторя изреченото от Бочев в потресаващото му есе „Летопис на едно убийство“: „Доколкото всяко съвремие е по неминуемост предстояща история, в ролята на оракул аз виждам тази история като най-достоверен учител и по настояще, и по бъдеще“¹.

Общуването с изгнаниците помага не само да усетим духа на поколенията, но и да пренапишем идеологическата гротеска, представяна като национален идеал, да въведем в духа на литературата усета за настоящето и за бъдещето. Разбира се, за да кажем цялата истина, не бива да пропускаме не само емигрантите, но и най-вече онези, които, както казва Бочев, „пред очите ни са творели приживе история, които са творили и сътворили история и със смъртта си“². Да се върнем към времето на кървавия деветосептемврийски преврат, за да изтрием патината на забравата от хилядите жертви и, разбира се, от имената на 28-те мъченици, изключени от Съюза на писателите още на 14 ноември 1944 г., много от които заплащат с живота си или с продължителни страдания гражданските си позиции, такива като Йордан Бадев, Фани и Чавдар Мутафови, Димитър Шишманов, Михаил Арнаудов... После идват вътрешните емигранти, много от които са дълбоко свързани с творческата философия на Бочев – той неведнъж напомня в книгите си за Константин Павлов, Иван Радоев, Николай Кънчев, Христо Фотев, Георги Мишев, Цветан Стоянов... Не бива да делим всичките тези интелектуалци, автори на „несъгласни думи“ – несъгласни с фалшивия канон, с тоталитарната утопия, с насилието, с бездуховността. Едва ли ще намерим друг писател като Бочев, който така проникновено и изповедно да е писал за бремето на изгнанието. Всички онези, които завиждаха за „сладкия живот“ на преминалия в „свободния свят“, трябва да прочетат есето „Родина в изгнание“. Винаги съм твърдял, че е абсолютно прав в констатацията си, че „ако беше интегрирала националната ни политическа емиграция в общонационалния процес, ако беше погледнала на нея като на плодотворна алтернатива, обогатила културното ни наследство, като на естествена част от общонационалния организъм“³, България щеше да спечели. Знаем обаче, че замисълът беше друг, нищо че в „родната ни историческа съдба драматичните

¹ БОЧЕВ, Д. Несъгласни думи. – В: БОЧЕВ, Д. *Летопис на едно убийство, или отмъщението на незачетените пророчества*. София: ИК Хермес, 2016, с. 10.

² Пак там, с. 11.

³ БОЧЕВ, Д. Родина в изгнание. – В: БОЧЕВ, Д. *Летопис на едно убийство, или отмъщението на незачетените пророчества...*, с. 253.

борби за духовна и политическа независимост винаги са протичали с непосредственото участие на политическата ни емиграция, а нерядко са били и задвижвани от нея⁴. Точно от това се боях разрушителите на страната ни, продължават да се боят и до днес.

Достатъчно е да се вгледаме в изследването на литературния процес в другите бивши социалистически страни, за да се убедим, че там емигрантската литература никога не е разделяна от останалата. Трудовете за руската емиграция и за приноса на поколения писатели от Октомврийската революция до наши дни са безбройни. Издадени в пълни събрани съчинения на всички значими творци „отвъд“, както и на мъчениците, пометени от болшевиките и от сталинските чистки. Същото е отношението към емигрантите и в Полша, в Чехия, в Румъния, дори в Албания. Страшното е, че ние почти не познаваме етапите в развитието на нашата емигрантска литература – още като се започне от старата българска литература, премине се през Възраждането, та се стигне до днес. Своя изследовател очаква творческата интелигенция, разделена в няколко основни центъра – Русия, Румъния, Турция, после емигрантите веднага след Освобождението (та нали Вазов е написал „Под игото“ в Одеса, Величков е живял в Европа, Славейков е починал в Италия, Кирил Христов е обикалял света, Чавдар Мутафов и Димитър Шишманов са немислими без европейското им битие) – дори не ни минава през ума, че ако я нямаше емиграцията, литературата ни би се развила по съвсем друг начин. По времето до 1944 година имаме много значими писатели, създали най-важните си произведения по време на дългите си престои в чужбина – това са емигрантите в Южна Америка, пътешествениците из Европа и Азия – от Багряна до Светослав Минков. Сред тях има хора с откровено лява ориентация, това са най-вече преселниците в Южна Америка, има и десни мислители.

От огромно значение за литературата ни е Третото поколение емигранти, представено теоретично в знаменития труд на Стефан Попов. Ние си затваряме очите за стореното от политическата емиграция – като си помисля за творбите на Петър Увалиев и на Константин Кацаров, за стиховете на Христо Огнянов и на Жени Заимова, за книгите на Стефан Груев, за изкуствоведските трудове на Дора Валие, за родолюбивото дело на меценати като Димитър Велков... Подготвих поредица „Завръщане“, която на първо време трябваше да включи около 150 имена на творци, напълно забравени от критиката и от читателите. За съжаление, никой не се зае да помогне финансово за подобно дело. Тази поредица трябваше да обедини вътрешните и външните емигранти, да даде съвсем нова представа за литературата ни, затваряна досега в тесни рамки. Струва ми се, че дори стопанинът

⁴ Пак там, с. 253.

на издателство „Изток-Запад“, което трябваше да представи поредицата на читателите, в последния момент се изплаши и се отдръпна. Можем ли да премълчаваме достойнствата на запазените в архивите огромен дневник на Андрей Протич и забравените му разкази и повести, неизвестните романи на убития от така наречения „народен съд“ Димитър Шишманов, сред които е голям роман, посветен на философията на музиката, сравним с „Доктор Фаустус“ на Томас Ман? А колко още изненади ни очакват в непроучените архиви – директорът на Националният литературен музей Атанас Капралов обеща пълно съдействие.

Следващото поколение емигранти също са политически бегълци като Асен Игнатов, Цветан Марангозов и Иван Бързаков (номиниран за стиховете му за Нобелова награда), Атанас Славов, Димитър Инкьов – най-четеният детски писател в Германия, създателят на теорията за „багонализма“, художникът и естетът Николай Сарафов, доктор Любомир Канов, Виктор Пасков... Списъкът наистина е огромен, като на върха на айсберга са явления като Георги Марков и Димитър Бочев. Трудно ми е да си обясня защо все още три от романите на Бочев не могат да намерят издател. Сякаш съпротивата срещу емиграцията продължава. Много съществено е дългогодишното подготвяното изследване на доцент доктор Мая Горчева „Единственото бягство. Скандалът на мълчаливите бягства през строго охраняваните граници на тоталитарната държава“ – монография, посветена на политическите емигранти писатели и на трънливия им път към свободата и към истината. Особено сме длъжници и на по-новата емиграция – толкова много са издаваните в чужбина българи като Мирослав Пенков, Ружа Лазарова, Димитър Динев, Илия Троянов, Захари Карабашлиев, Николай Грозни, Красимир Дамянов... Като не ги допускаме в сферата на родния литературен пейзаж, ние не можем и обективно да се опитаме да съдим за постиженията и за недостатъците им.

Подготовката на нова, неидеологизирана история на българската литература не е възможна без осмисляне на делото на вътрешните и на външните емигранти, на всички онези, които досега ги нямаше – по различни причини – върху картата на книжовните събития. Като започнем от Григорий Цамблак, ние сме длъжни да обогатим родната словесност, да ѝ придадем дълбочина, да я отворим към света. Тогава ще станат разбираеми много явления, които сега доста несръчно обясняваме – от европеизацията, предприета от кръга „Мисъл“, до психологизма, присъстващ в творбите на Димитър Шишманов и Чавдар Мутафов, а след това и до европоцентристкия поглед на личности от класата на професор Кацаров и на Петър Увалиев, за да стигнем до желанието на младите ни съвременни писатели успешно да излязат на световния литературен пазар.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

БОЧЕВ, Д. *Летопис на едно убийство, или отмъщението на незачетените пророчества*. София: ИК Хермес, 2016.

REFERENCES

BOCHEV, D. *Letopis na edno ubijstvo, ili otmashtenieto na nezachetenite prorochestva*. [Chonicle of a Murder or the Revenge of the Ignored Prophecies.] Sofia: Hermes [publ.], 2016.

WRITING AS A BATTLE FOR LIFE OR WE AND EMIGRANT LITERATURE

Abstract. The text tries to sketch very briefly the significance and peaks in the literature of Bulgarian political emigration. It absolutely agrees with the statement of the writer Dimitar Bochev that we must finally consider what was created by emigration as a “natural part of the national organism“. The essay traces the history of emigrant waves and their contribution to our liberation from Bolshevik dogmas and the urge to write a new, non-ideological history of our literature, in which the emigrants starting from Grigoriy Tsamblak to Georgi Markov and Krasimir Damyanov to be equally present, not forgetting the internal emigrants such as Konstantin Pavlov and Nikolay Kanchev.

Keywords: emigration, ideology, dogmas, history of literature, Dimitar Bochev

Georgi Tsankov, Assoc. Prof., PhD

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd. (Block 17), Sofia 1113

E-mail: zoitcho@abv.bg

СЪВРЕМЕННИЯТ БЪЛГАРСКИ РОМАН И (ПРЕ)НАПИСВАНЕТО НА ИСТОРИЯТА

Резюме. Тази статия има за цел да разгледа аспекти от отношението към добре известни факти от българската история, представени в романа „Възвишение“ (2011) на Милен Русков и в романа „Сестри Палавееви – по пътя към новия свят“ (2017) на Алек Попов. Първата книга разглежда периода на българското национално възраждане през XIX век и полемиката около фигурата на Димитър Общи. Романът на А. Попов разказва историята на партизанската съпротива от 1940-те години в България. И двата периода имат много специално и важно значение за българите и за българската история като цяло.

Романът на Русков може да се чете в близък диалог с романтичната и кантианска идея за възвишеното. Романът на А. Попов имитира сюжетните линии на приключенските повести и романи за деца и юноши, одобрени от БКП, за комунистическата съпротива и нейната борба с фашизма и срещу капиталистическото класово общество. Пример за такъв роман е „Овчарчето Калитко“ (1946) на И. Хаджимарчев. Романът на Попов може да се разгледа и в наративния контекст на класическите комикси в стила на Батман, Супермен и Жената чудо. М. Русков и А. Попов пренаписват и деконструират митовете около двата периода от българската история и вграждат Възраждането и партизанското движение в съвременния, непрекъснато променящ се поглед върху политическото, литературното и историческо развитие на страната. Въпросът е може ли литературата да направи това, което и политиката, и самата история не са успели да постигнат досега, едновременно да промени и запази историческата ни памет за ключови събития от миналото.

Ключови думи: съвременен български роман, възвишеното, Милен Русков, Алек Попов, литературна критика, българска история

В словото си „За случайните съвпадения“ Милен Русков говори за връзката между съвпаденията и континуума на историята. Случайните съвпадения ни карат да търсим неочаквани съчетания на случки и събития, да открием скрита логика зад привидността на фактите и да съединим по нов начин съставките на миналото и света. В комбинацията на случайните съвпадения разчитаме почерка на сложния и винаги изненадващ стихийен гений на живота. Според Русков геният на живота:

[н]яма определена форма, но е там, в това постоянно движение на случайните съвпадения. Част от което сме и ние, непрекъснато съвпадаме в нещо с някого, и тъкмо затова аз обичам да пиша литература – понеже мога да се видя разхвърлян, разпръснат между десетки хора от други времена и места, с никой от които не съвпадам напълно; мога да видя как историята – в двата смисъла на тази велика дума – разглобява нещата и после ги сглобява по нов начин със същите материали. Това ми дава усеждане за огромен простор и същевременно чувството, че съм част от един грамаден континуум, от широката река на историята, на разказа.¹

Историята на разказа, извивките и изненадите на сюжета в романа, гъвкавостта на думите са подходящи проводници на свободната игра на историческите съвпадения. Какъв по-добър способ да се разглобят и съединят по неочаквано нов начин разпръснатите блокове на историята от написването на роман! Такова пренареждане на историческата картина постигат романите на Алек Попов за близначките Палавееви „Сестри Палавееви по пътя към новия свят“ (2017), както и книгата на самия Милен Русков „Възвишение“ (2017)².

Това са два романа, които пренаписват събития, свързани с два от най-важните и добре познати периоди в българската история – Възраждането и партизанското движение по време на Втората световна война. Това са периоди, които продължават до голяма степен да определят идеята за споделена историческа идентичност и общностна – политическа, социална и културна – принадлежност на мнозина. Тези събития, заедно с неотменно придружаващите ги тълкувания и идеологии, са органично врязани в познанието за история и литература и в емоционалната памет на много поколения. Обществените разговори и личните мнения за тези периоди противопоставят и обединяват, провокират нужда от преосмисляне или страх от промяна на често утопичния, единен исторически контекст, който тези събития автоматично и механично пораждат, отново и отново.

Възраждането и Втората световна война имат една важна обща особеност – те отбелязват историческо начало. Възраждането пробужда идеята за национална общност в нейната начална и възможно исторически най-положителна и все още доброкачествена форма. Втората световна война бележи политическото разделение на Европа и света на социалистически и капиталистически. Изисква се голяма смелост и литературно умение, за да се пренапише станалото през тези два периода. Рискът е значителен, винаги ще има недоволни и засегнати, но новата версия на старата история може да разкрие скрити шокиращи

¹ Цит. по: РУСКОВ, М. За случайните съвпадения. – *LiterNet*, № 11 (168), 4.11.2013: https://litenet.bg/publish14/m_ruskov/sluchainite.htm.

² Първото издание на романа „Възвишение“ датира от 2011. В тази статия е използван текстът от изданието през 2017.

страни на познатото и да покаже, че някои страхове са неоснователни, а някои исторически проблеми – решими, особено когато са поставени в нетипична идейна среда. Почти две десетилетия след друга важна историческа промяна – падането на Берлинската стена през 1989, времето за пренареждането на блоковете на историята и на публичната дискусия върху историята е дошло.

Алек Попов и Милен Русков използват с майсторство и увереност стилистиката на иронията, абсурда и сарказма, за да се включат в подновения дебат за миналото и да го превърнат в разговор за бъдещето на идеята за „българска“, политическа и културна самоопределеност.

Тази статия ще се спре върху някои аспекти на подхода на двамата автори към разграждането на наложилата се като традиционна интерпретация на историческите факти. Като отправна точка за този шаблонен и общоприет модел на прочит на историята служи главно официалната идеологическа рамка на 1980-те и на социалистическия реализъм. От особен интерес е и начинът, по който Попов и Русков включват развоя на българската история в потока на общоевропейската историческа, литературна и интелектуална традиция. Статията ще очертае и някои от водещите аспекти на ролята на литературата и съвременния роман в публичния дебат върху историята и историческото самосъзнание и самоопределяне.

„Ангелът на историята“ и дебатът за миналото

Своеобразното преосмисляне на историята, типично и за двата романа, може да се впише в по-широкия контекст на Европейския модернизъм, също преживяващ поредната си криза³. Ако вярваме на френския социолог и философ Бруно Латур, цялата поддържаща универсална рамка на това, което сме приели да определяме като природа, социална среда, критика и прогрес, показва тревожни симптоми на теоретична умора, невалидност и неспособност да обясни нееднородния свят, в който живеем. В книгата си „Реасемблиране на социалното“ (2007) („Reassembling the Social“, 2005) Латур анализира приетите за общовалидни обществени структури – научни открития, правна система, самите идеи за социална принадлежност и действие, и достига

³ В статията си за „Възвишение“, „Роман за българското Risorgimento“ Св. Игов споделя, че романът на Русков вплита мотивите за „българското“ в синтеза „на родно и чуждо, на национално и универсално“ и че „българските проблеми са видени като универсални екзистенциални и исторически проблеми, в персонажните и събитийни конфигурации на „Възвишение“ са заложени множество архетипни – митологични, исторически и литературни – образни инфраструктури“. Вж.: ИГОВ, Св. Роман за българското Risorgimento. – *LiterNet*, № 10 (143), 13.10.2011: <https://liternet.bg/publish/sigov/milen-ruskov-vyzvishenie.htm>.

до извода, че те са в състояние на криза и се нуждаят от пренареждане в съгласие с нова оригинална свързваща логика⁴. От текста на Латур става пределно ясно, че водеща характеристика на този нов начин на свързване е своеобразната посока на връзката. Традиционната и изпитана модерна техника, отделните факти, събития и предмети да се подреждат под или обясняват чрез значенията на един водещ универсален принцип, губи ролята си на основен теоретично-научен и създаващ реалното инструмент. Общността на света се изгражда чрез търпеливото подреждане на нееднородни и равнопоставени късове реалност⁵.

В една по-късна своя публикация – “An Attempt at a Compositionist manifesto” (2010), Латур обяснява, че новото сглобяване на света и реалното заимства принципи от универсализма и релятивизма. Универсалността, твърди Латур, трябва да се преоткрие в процеса на съединяването на разнородни елементи, а не да се мисли като изначално дадена⁶. В контекста на постоянното теоретическо напрежение, свързано с търсенето на нов универсализъм, авторът отново поставя под съмнение валидността и адекватността на (пост)модерната картина на природата⁷. Според автора ние се намираме отново в XVI век, във времето преди епистемологичното рационално подреждане на природата в единна система⁸. Все повече и повече се сблъскваме не с универсално подредена природа, а с природа в безпорядък⁹. Латур говори за „края на природата“¹⁰ и настоява за нейното деполитизиране.¹¹

Според Латур перспективата и посоката, през която модерността възприема и мисли историята, също трябва да се промени. Той се позовава на запомнящия се образ на „ангела на историята“ на В. Бенямин – ангелът вторачено съзерцава миналото с всичките му ужаси и разрушения, но бурята на прогреса го тласка неизменно в посока на бъдещето¹². Латур променя парадоксалната и сложна поетична аналогия на Бенямин, пишейки, че „ангелът на историята“ не само е обърнал гръб на бъдещето, изцяло погълнат от опустошенията на миналото, но и не вижда разрухата, която той, летейки заднишком, причинява в

⁴ Цит. по: LATOUR, B. *Reassembling the Social*. Oxford University Press, 2005, p. 7.

⁵ Пак там, с. 142.

⁶ Цит. по: LATOUR, B. An Attempt at a “Compositionist manifesto”. In: *New Literary History*. Vol. 41, 2010, p. 474.

⁷ Пак там, с. 481–482/483.

⁸ Пак там, с. 480.

⁹ Пак там, с. 481.

¹⁰ Пак там, с. 479.

¹¹ Пак там, с. 480–483.

¹² Бенямин пише за „ангела на историята“ в есето си “Über den Begriff der Geschichte” (1940). „Ангелът на историята“ е всъщност ангелът от картината на П. Клее “Angelus Novus” (1920).

настоящото¹³. Дошло е времето, внушава Латур, ангелът да се обърне, да загърби миналото, да се откаже от утопичната идея за бъдещето, което и без друго е проекция на минали катастрофи и неосъществени проекти, и да отправи поглед към съществуващите сега възможности¹⁴. С други думи, ангелът трябва да престане да бяга от ужасите на миналото, търсейки убежище в бъдещето, и трябва да започне да пренарежда историята и света, използвайки подръчни материали¹⁵.

Усилието да се разнищат и разделят безнадеждно вкопчените едно в друго минало и бъдеще, за да се пресъчини и подреди възможно най-правдоподобно картината на времето, в което живеем, може да се прочете в романите на Попов и Русков. Съпоставките между анализа на Латур и сюжетното развитие в книгите на двамата български автори могат да продължат. Попов и Русков ни връщат в миналото, за да сглобят по нов начин добре познатите истории на революционните комитети през Възраждането, Арабаконашкия обир, Димитър Общи, предателството; и на партизанското движение и политическите промени в България след Втората световна война. Романите поставят историческото време в начална нулева позиция не за да засилят чувството ни за загуба на героичното златно минало с всичките му неосъществени обещания за бъдещето, не за да подсилят и оправдаят носталгичното ни желание да повторим миналото, а за да ни помогнат да се освободим от утопичния чар на общата ни история и да заздравим връзката си с настоящето. Попов и Русков сглобяват историята, преплитайки миналото с елементи от настоящето и неочакваното с познатото. Романите преосмислят миналото, отваряйки хоризонта към неизвестното още бъдеще и ни помагат да не пропуснем настоящето.

Попов и Русков участват в дискусията върху историята не само със сюжетите и героите от романите си, но и с личните си директни изказвания и преценки. Публичният съвременен разговор за общото ни минало е многопластов и многопосочен и засяга трудните за еднозначно формулиране и разрешаване проблеми за политическа ориентация и предпочитания, социална принадлежност, идентичност и национална идентичност, носталгия и критичност.¹⁶

В изследването си върху връзката между фиктивен художествен наратив и наратив изобщо Д. Матраверс¹⁷ убедително доказва тезата си, че разликата между двата типа повествование не изисква коренно различна употреба на въображението. Това, от своя страна, означава, че емоционалната и когнитивна реакция на четящия литературен текст би била много сход-

¹³ LATOUR, B. Op. cit., p. 485–486.

¹⁴ Пак там, с. 485–486.

¹⁵ Пак там, с. 487.

¹⁶ Става въпрос за статии и интервюта, публикувани в печата главно в периода между 2012–16 г.

¹⁷ MATRAVERS, D. *Fiction and Narrative*. Oxford University Press, 2014, p. 77.

на с тази на читателя на исторически текст или на слушателя на новините.¹⁸ Според Матраверс, важна е не толкова разликата между литературно-фикционален и фактуален разказ, а между „изображение“ и „директна конфронтация“¹⁹. Четенето или слушането за събития и премеждията на хора, които са извън нашия личен периметър на действие, поради отдалечеността си във времето или пространството е много сходно с четенето на художествена литература – и в двата случая не можем да променим хода на ставащото с нашето поведение²⁰. „Изображенията“, фикционални или фактологични, са винаги извън обсега на нашето непосредствено влияние. В този смисъл художествените и публицистично-журналистически текстове могат да играят еднакво важна роля в публичния дебат и при това без непременно да подтикват към незабавни политически или социални действия.

Своеобразната отдалеченост на фикцията от конкретното действие я прави подходяща за построяването на смели решения на конкретните проблеми. Литературният текст е свободен да експериментира и затова неочакваните му и изненадващи открития често изпреварват изводите на официалните политически и институционални дискусии. Съдбата, победите и пораженията на литературните герои на Попов и Русков ангажират въображението и мислите ни по начин, сходен с този, предизвикан от историческите монографии, журналистическите статии и предавания, посветени на събитията, описани в романите им. Гласовете на Русков и Попов като фикционални разказвачи и като наши съвременници, участващи с мненията и оценките си в дебата за миналото, се преплитат и допълват, за да направят интерпретацията на историята, която те предлагат, едновременно меланхолично-философска и злободневно-ангажирана.

В интервю, дадено по повод излизането на първия роман за сестри Палавееви (2013), Попов говори за полемичната и провокираща размисъл роля на литературата.²¹ На въпроса дали не се страхува, че новият му роман може да предизвика отрицателната реакция на част от четящата публика, Попов отговаря:

Винаги съм смятал, че изкуството трябва да поражда дебат, да предизвиква нещо в читателя – ако не сълзи на възторг, поне страх, шок или смях [...]. Така че и раздражението върши работа, стига човек да не остава безразличен.²²

Писателят говори и за чувството за свобода, което прави възможна промяната на традиционната жанрово-стилистична рамка, в

¹⁸ Пак там, с. 50–51.

¹⁹ Пак там, с. 53.

²⁰ Пак там, с. 3.

²¹ Интервюто е дадено пред в. „Монитор“ на 28 март 2013. Вж.: <http://ciela.bg/medias/article/325>.

²² Пак там.

която се развива действието на социалистическите популярни детско-юношески партизански романи и повести като „Овчарчето Калитко“ (1946) и „Митко Палаузов“ (1951):

„Сестри Палавееви“ е книга, писана 20 години след края на комунизма, и мисля, че това е определящо. Няма цензура, нито автоцензура, нито социалистически реализъм, нито генерална линия, нито пропаганда [...]. Чувствах се напълно свободен, а свободата работи по особен начин в главата на човек и резултатите винаги са неочаквани [...]. В моята младост обаче това бяха приключенските романи и аз съм ги възприемал именно така, без да отчитам идеологическия момент. Ние бяхме потопени в този контекст и това сякаш не ни правеше впечатление [...]. Историите, които разказвам, ситуацияите и диалозите просто няма как да се случат в тези класически партизански романи.²³

Променяйки поетиката на романа и превръщайки класическия партизански наратив в приключенско четиво, което съдържа сюжетни и изразни елементи, взaimствани от американския комикс и популярната култура, Попов започва да пренаписва миналото. Романите за сестри Палавееви коренно променят начина, по който възприемаме периода непосредствено преди и след Втората световна война.

Наложителността да се преосмислят стандартите, според които измерваме историята и историческите личности и герои, прозира и в казаното от Русков в телевизионно интервю, дадено по повод премиерата на филма „Възвишение“.²⁴ Русков споделя, че в романа си той се е стремил „да избяга от клишето, че Димитър Общи е лош човек и предател, и от клишето, че българските революционери са чисти и светли образи, които нямат никакви човешки слабости или страсти“.²⁵ Като резултат, героите от романа на Русков са сложни характери, съществуващи извън черно-белия стереотип, наложен им също и от социалистическия реализъм и спецификата на неговите изисквания към пресъздаването на миналото.

В друго свое интервю Русков говори за книгите си:

Моите книги са много особени книги. Те са много различни от конформистката и стандартна представа за хубаво [...]. Насочих цялата си не-конформистка, деструктивна и революционна енергия в литературното поле. От асоциална стихия тя се превърна в творческа градивна стихия. Това е най-умното нещо, което съм направил в живота си.²⁶

²³ Пак там.

²⁴ Интервюто е дадено и излъчено през ноември в bTV Новините България, 2017. Вж.: <https://btvnovinite.bg/bulgaria/avtorat-na-vazvishenie-bjagah-ot-klishto-che-balgarskite-revoljucioneri-sa-svetli-obrazi-bez-slabosti.html>.

²⁵ Пак там.

²⁶ Интервюто е дадено през октомври 2016 за eМисия България на Би Ай Ти. Вж.: <https://www.bitelevision.com/milen-ruskov-malko-pisatel-malko->

Съчетаването на чувството за свобода със стихийната енергичност и литературното умение на таланта води до разграждането не само на романови стереотипи, но и до ставащото все по-наложително преосмисляне на миналото. Неизбежният и вече протичащ у нас дебат за историята и за промените на акцентите в нейното интерпретиране и съдържание може да се постави и разгледа в рамките на вече споменатия реконструктивен модел на Латур. Иронията е, че в случая с България може да става дума за двойна „де-конструкция“ и „ре-конструкция“. От една страна, на европейския универсализъм, който досега се е опирал на (пост)модерните идеи за критика, природа и прогрес, и от друга – на много по-конкретната политическа и икономическа система у нас, която след падането на Берлинската стена (1989) е в процес на себеосмисляне, търсене и подмяна на обществени и етически представи и ценности. В този смисъл дебатът за историята у нас може да се води и в контекста на кризата на социалната, политическа и морална нормативност и познавателна система на европейската модерност. Пренареждането на общото ни, българско и европейско, минало, за да се открие вдъхновение за пресъчиняването на настоящето, е сложна задача и факторът, който най-силно допринася за изпълнението ѝ е нейната неотложност.

За разрешаването на подобни многосъставни проблеми използването на въображение и чувство за хумор в публичната дискусия може да ускори търсенето на решения и да посочи начини за преодоляването на редица, наглед безизходни, политически и идейни противоречия. Писането и четенето на книги като занимание, което е едновременно „безопасно и градивно“,²⁷ се вписва успешно в динамиката на обществения разговор за миналото и неговата интерпретация, защото голяма част от дебата за историята у нас се позовава на текстове. Става дума за дискусията за ключовите текстове в учебниците по български език и литература за средните училища, водена и отразена в пресата главно през 2016 година.

В различни статии загрижени учители и специалисти по образованието коментират идващите промени²⁸. В публикацията „Премахват „История славянобългарска“ от учебниците на шестокласниците“ се казва, че изваждането на Паисиевата „История славянобългарска“, Ботевото „Хайдути“, „Вятър ечи, Балкан стене“ на Чинтулов и други възрожденски текстове от учебниците по литература за 6. клас застрашава чув-

razbojnik-malko-revoljutsioner/.

²⁷ Думите са на Милен Русков и са взети от вече споменатото интервю за еМисия България на Би Ай Ти през 2016.

²⁸ Статии по проблема могат да се намерят на: <https://offnews.bg/obshtestvo/novi-uchebnitci-po-istoria-za-v-klas-shte-ima-naj-rano-prez-noemvri-v-625915.html> и на: <https://www.klinklin.bg/apologia-na-paisii/>

ството за идентичност на младите ученици²⁹. Изразява се безпокойство и от факта, че български възрожденски текстове се заменят с произведения на чуждестранни автори.³⁰ И наистина, факт е, че в новите учебници по литература от 4. до 10. клас текстовете от български автори съжителстват с героите на Твен, Перо, Дефо, Даръл, Нушич, Суифт, Байрон, Пушкин, Омир, Бокачо и Шекспир.³¹ В посочената статия четем:

Паисиевата история отпада от учебната програма на шестокласниците. Това става ясно от проекта на новата програма на Министерството на образованието, събщи Нова телевизия. Липсват още емблематичните произведения като „Хубава си, моя горо“, „Вятър ечи, Балкан стене“ и „Къде си, вярна, ти, любов народна“. „Хайдути“ на Ботев ще бъде изучавано в пети клас. Вместо „История славянобългарска“ на Паисий Хилендарски шестокласниците ще четат „Робинзон Крузо“.

Отпадането на „История славянобългарска“ и други емблематични творби срещна обаче сериозен отпор от страна на учителите. „Отпадат текстове, които са фундаментални за българското мислене и самосъзнание“, смята Ц. П. (съкращението на името мое – М. Д.), която преподава български език и литература.³²

Страхът от промяна, който се основава на още по-изначалния страх от свобода, е силна и оправдана емоция, която не бива да се пренебрегва. Може би страхът е чувството, което не позволява на „ангела на историята“ да се обърне и, загърбвайки миналото, да види ясно настоящето. Страхът от промяна е страхът от свободата да видим и почувстваме реалността на „сега“.

След И. Кант Е. Фром също разделя свободата на негативна – „свобода от“ – и позитивна – „свобода за“.³³ За Фром „свободата от“ се изразява в отхвърлянето на пре-индивидуалистическата и пре-модерната човешка зависимост от строгите социални норми и ограничения³⁴.

²⁹ Статията „Премахват „История славянобългарска“ от учебниците на шестокласниците“ е публикувана на страницата на news.bg на 23 януари 2016. Вж.: <https://news.bg/education/premahvat-istoriya-slavyanobalgarska-ot-uchebnitsite-na-shestoklasnitsite.html>. Понастоящем „История славянобългарска“ е включена в учебниците по литература за 9. клас на средните училища.

³⁰ Става въпрос за очакваната подмяна на „История славянобългарска“ с „Робинзон Крузо“.

³¹ Учебникът за 7. клас съдържа главно текстове от българската класическа литература.

³² news.bg: 2016, пак там.

³³ Е. Фром пише за позитивна и негативна свобода в книгата си „Die Furcht vor der Freiheit“ (1941). Английският превод на книгата „The Fear of Freedom“ (1942) може да се види на: <http://realsociology.edublogs.org/files/2013/09/erich-fromm-the-fear-of-freedom-escape-from-freedom-29wev.xr.pdf>

³⁴ FROMM, E. *The Fear of Freedom*. 1942, Retrieved: <http://realsociology.org>.

Тази негативна свобода е по-лесна за постигане и има тенденцията да нараства и разширява сферата си на приложение. Отрицателните ефекти на негативната свобода са чувството на изолация и страх³⁵. Формите на бягство от тази свобода са най-често опитите да се замести старият модел на подчиненост с нов³⁶. Единственият сигурен начин да се преодолее страхът и повтарящото се завръщане към форми на политическа и социална зависимост е постигането на позитивна свобода, съдържаща и гарантираща възможността за пълна творческа изява на уникалната индивидуалност на всеки.

Според Фром обаче в историята на човечеството никога не е съществувала форма на политическо и социално управление, която да е успяла успешно да включи позитивната свобода в механизмите на властта³⁷. Фром твърди, че единственият начин да се придаде социална форма на позитивната свобода е спонтанното изразяване на собствена индивидуалност в различни творчески дейности³⁸. Писането на художествени текстове определено е една от формите на подобно творческо себеизразяване, което прави „свободата за“ осезаема. Това постигат и романите на Попов и Русков – помагат ни да преминем, макар и фикционално, макар и за кратко, отвъд страха си от свобода. Свободата е неизбежен елемент от процеса на пренаписване на общността и историята.

„Възвишение“, възвисяване, възвишено

„Възвишение“ започва точно на 27 февруари в Котел и първото нещо, което главният разказвач Гичо ни казва, е колко студен и ветровит е градът през зимата. Гичо от Котел чака Асенчо от Жеруна. Двамата имат среща с Димитър Общи в началото на март. Гичо също категорично заявява, че е посветен на Делото на революцията³⁹. Чакайки Асенчо, Гичо чете надписа „Помогни ми да тя възвися“ на старото Котленско училище. Мисълта на Гичо се плъзга от надписа към училището и след това към ползата от ученето. Разказвачът свързва образованието със знанието и високите идеи и заключава, че „[о]ттука до Делото има една крачка!“⁴⁰. Последователността в наблюденията на Гичо, започващи с „възвисяването“ от училищния надпис, преминаващи през идеята за ползата от познание, през „благородная мисли“ и завършващи с револю-

edublogs.org/files/2013/09/erich-fromm-the-fear-of-freedom-escape-from-freedom-29wevxxr.pdf

³⁵ Пак там, с. 115.

³⁶ Пак там, с. 6.

³⁷ Пак там, с. 227.

³⁸ Пак там, с. 219.

³⁹ Цит. по: РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 10.

⁴⁰ Пак там, с. 8.

ционното Дело⁴¹, отразява много точно вътрешното движение на емоциите и размишленията, които придружават просвещенското и романтическо чувство за възвишеното. В този снеговит февруарски ден Гичо „открива“ един от най-удачните рационално-сентиментални механизми на модерността за достигане до идеята за свобода – възвишеното.

Връзката между въвеждащите разсъждения на Гичо и последвалото му „възвисяване“ към свободата и смъртта и категорията за възвишеното не е случайна. Във вече споменатата си реч „За случайните съвпадения“ Русков споделя как дългогодишният му интерес към английския романтизъм, към поезията на Байрон и Шели и към естетическата категория, която изразява най-висшия творчески идеал на романтизма – възвишеното, го кара да забележи и оцени надписа на старото Котленско училище: „Помогни ми да те възвися“ и да започне писането на романа си:

Работата е там, че аз дълги години исках да напиша книга – художествена книга – за романтизма, аз обичам много английските романтици, познавам ги бих казал до съвършенство и дълги години си водех записки, подготвях се за тази книга, написах части от нея, изобщо живеех с това, с тази мисъл, с това настроение, потопен, тъй да се каже, в романтическия светоглед като иронично отдалечен и същевременно симпатизиращ, съпричастен, съпреживяващ този светоглед наблюдател, съпреживяващ и неговата естетика, сиреч художествен идеал. Коя е най-високата категория в романтическия художествен идеал? – Възвишеното. The sublime. Възвишеното е по-красиво от красивото и нещо различно от него. Една олющена от времето, западнала стара сграда може да бъде възвишена, без да е красива, и особено ако с нея е свързана някоя драматична история. Не е задължително и историята да е красива – историята може да е грозна и дори страшна. Но това съчетание на олющената стара западнала сграда и нейната страшна история може да бъде възвишено. Такова може да е нейното въздействие върху човешкия дух, върху ума и сетивата на чувствителния наблюдател.⁴²

Връзката между възвисяването и възвишеното и между стремежите на Възраждането и търсенията на Романтизма прави, по думите на Русков, от „Възвисяване“ едновременно българска книга и книга за романтизма и възвишеното. Откритието на връзката между двете светоусещания и естетики, романтическа и възрожденска, вдъхновява Русков. Той пише:

Изведнъж в главата ви прогърмяват сякаш десетки врати, някакъв изпаднал от другия край на Европа, от съвсем други времена ключ ги

⁴¹ Пак там.

⁴² Цит. по: РУСКОВ, М. За случайните съвпадения. – *LiterNet*, 2013, № 11 (168): https://litenet.bg/publish14/m_ruskov/sluchainite.htm

отключва, в ума ви се извършва мигновен преход по невероятно извитите коридори, които водят от Байрон до Берон, тази връзка звучи толкова странно, че прилича на виц, на някаква особено остроумна шега – Байрон, който умрял през 1824 г., и Берон, който публикувал същата година „Рибния буквар“ [...]. Може ли да има нещо по-далечно от тези два свята, как е възможно да се прокара връзка между тези две култури? – Възможно е. Моето откритие в онзи августовски следобед беше тъкмо това. Това беше поразяващо, смайващо за мен откритие. Че има връзка между Байрон и Берон, че има коридор – естетически, художествен коридор – между тези два свята.⁴³

Самото заглавие на романа и играта на думи – възвишено, възвишение, възвисяване, която четем в текста му, насочват вниманието към реалността на коридора между двата свята, между Гичо, Байрон и всички поети, революционери и бунтари, които са живели и живеят възвишено. „Възвишение“ става книга за романтизма и едновременно с това остава един от най-вълнуващите и майсторски предадени разкази за Възраждането. Следвайки Русков, който използва свободата на фикцията, за да пресъздаде изгубената днес непокътнатост и мистериозна сила на природата, получаваме възможността да преживеем неимоверните възходи и падения на Възраждането и на чувството за възвишеното.

Възвишеното е сложно, противоречиво и двузначно чувство, което най-често е породено от съзерцаването на природата в нейната необузdana стихийност и първична сила. Могъществото на природата отключва идеята за силата и свободата на наблюдаващия природните стихии човек. Чувството за възвишеното започва с негативните емоции на страх, несигурност и с усещането за заплахата, а завършва с удоволствието от осъзнаването на собствената ни сила и независимост от природата и на предназначението ни в живота. Възвишеното е своеобразен катарзис, който извисява наблюдателите на природата или на впечатляващи с размерите и пропорциите си архитектурни паметници над ежедневното и ги подготвя за изключителното и героичното.

Във „Възвишение“ Гичо наблюдава природата и усеща и размишлява върху нейната сила и отделеност от човека. След обира в Арабаконак, след като е бил заловен от пазачите на карловската градска порта и след това освободен, Гичо стига с части от четата на Общи до Върбишкия проход. Свечерява се:

Тоя припадащ сумрак над полята, тъмнеещите гърбове на планините в другата посока. Някъде в далечината ся чува слабо гръм, но ся не види откъде [...]. Има ще река, и нещо безутешно в природата. Нещо може ся каза дори много безутешно. Ако отидеш, та седнеш в туй поле сега, кога ся спуска здрач, в синия час, кога въздухът изглежда по-ско-

⁴³ Пак там.

ро прозрачен, нежели невидим, отпървом можеш да изпиташ кой знай що, докато лежиш тъй и гледаш здрачът и жълтите треви, но после ще почувстваш, брате, една дълбока скука [...]. И тъкмо туй е безутешното. Защото ти разбираш, че сичко туй въобще не та касае. А по-точно – че ти си му чужд и не си ти част от него, пък все едно желайш ли, или не. Че то си живееш свой живот, и той е за теб непроницаем.⁴⁴

И още:

Мен даже ма малко страх изпълва, като гледам тия тъмнеещи балкани, при все че ги добре познавам, а може би точно затова [...]. Не това имам под вид. А че сичко туй изглежда дълбок знак за същинската страховита душа на това нещо, за скритий му в дълбокото мрачен корен. Защо природа е, брате, вездесъщ тиранин, и е най-страшно нещо на света.⁴⁵

Преоткриването на природата не като чужда и застрашителна, а като вдъхновяваща, изисква усилие от страна на наблюдателя. Можем да съзерцаваме плашещата природна мощ като равностойна по сила само ако сме готови да открием вътрешната си пренагласа за свобода и се намираме в приемлива физическа безопасност.

Кант е немският философ от епохата на Просвещението, който посвещава част от трансценденталната система на чистия разум на естетическите и етически проблеми на възвишеното⁴⁶. Със стройната си дуална структура кантианското понятие за възвишеното може да даде полезни насоки при търсенето на начин за осъществяването на прехода между „свобода от“ и „свобода за“. Следвайки Кант, възвишеното ни прави „свободни от“ природата, за да можем да използваме тази „свобода за“ постигането на по-висшето си морално призвание в света. От своя страна, романтическото възвишено, което населява поетическите светове на Уърдсуърт, Колридж, Шели и Байрон, е силно повлияно от идеите на Бърк за красивото и възвишеното.⁴⁷

Интересно е да се отбележи, че и двамата мислители – Бърк и Кант, придават своеобразна силна раздвоеност на състоянието на наблюдаващия възвишената природа. От една страна, зрителят на естествените стихии изпитва вече описаното, силно полярно чувство на страх и удоволствие, но съществува и друг, важен дуален елемент, характеризиращ преживяването на възвишеното. Бърк пише, че необходимото условие за уталожването и превръщането на първоначалния страх в удоволствие е достатъчната отдалеченост на съзерцаващите от

⁴⁴ Цит. по: РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 324.

⁴⁵ Пак там, с. 325.

⁴⁶ Цит. по: КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: БАН, 1993, с. 125–151.

⁴⁷ Е. Бърк пише за категориите за красивото и възвишеното в „A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful“ (1759).

опасностите, които могат да ги наранят или убият⁴⁸. По сходен начин Кант изрично подчертава, че гледката на могъщата природа, на високите скали, на буреносните облаци, развълнуван океан и светкавици, е „толкова по-привлекателна, колкото е по-страшна, стига само да се намираме в безопасност“⁴⁹. Настояването за физическа отдалеченост на наблюдателя от театъра на природните феномени определено показва, че възвишеното не е въпрос на непосредствена схватка със стихии, а се случва в интериорите на мисълта.

В преживяването на възвишеното има елемент на постепенно временно затихване на физическото и телесното за сметка на повишената активност на мисълта, въображението и чувствата. Това състояние напомня на положението на читателя, който седи в тихия си уютен дом, или в студената университетска библиотека пред разтворената книга и вижда и чувства страха, нетърпението, ентузиазма и разочарованието на Гичо в снежния Котел или в зеления Балкан.

Кант описва странната парадоксална динамика на възвишеното, като твърди, че усещането на удоволствие е косвено и „се създава чрез чувството на моментно потискане на жизнените сили и следващо веднага след това толкова по-силно излияние на същите“⁵⁰. Моментът на потискане на жизнените сили е моментът на мълчание на природата в нас и извън нас, това е и затишието на заобикалящите ни конкретни обстоятелства. В този момент на тишина мисълта е свободна да се движи и открива нови пространства.

Временно в безопасност от преследвания и потери, малко преди да получи вестта за залавянето на Общи, Гичо седи под топлото лятно слънце, мисли и мечтае за свободата, за пълната свобода:

Природата е много хубава по туй време. Балканът. Гората е толкоз зелена. Полюшва ся едва, шуми леко. Мирише на младост. И цяла е в светлина. Светлоструй [...]. Ня ми ся обикаля с тая дружина. Ще ми ся ей тъй да тръгна из гората, из полетата, без цел и посока, да вървя тъй от мястото на място – не че някъде определено отивам, ами ей така [...]. Иде ми да зарежа и дружина, и революцията, и ей така да тръгна да ся скитам из гората, да ся пека на камънаците като някой смок, да ся търкалям в тревите [...]. Без всякоя цел. Защото светът е хубав! Много е хубав дори! Очарователна работа! Неизразима!⁵¹

Мисълта на Гичо продължава:

⁴⁸ BURKE, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Cambridge University Press, 2014, p. 58.

⁴⁹ Цит. по: КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. София: БАН, 1993, с. 145.

⁵⁰ Пак там, с. 126.

⁵¹ Цит. по: РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 360.

Ала трябва да си свободен. Светът е за свободните направен. Сам Господ, казват, го е направил тъй, от свобода. И само свободните могат да му ся насладят. А човеците често тънат в робство и туй наричат свой живот. Какво нещастие, каква поквара на блаженный свят!⁵²

Това не е първият път, когато Гичо мисли за връзката между природата и свободата. Преди обира в Арабаконак той слуша гласа на Общи и гледа небето:

Небе ся отгоре синее, ярко блести, ни облаче по него не плава. Дълбока работа, брате! Дълбока и висока, и сладка. Светло та покрива отгоре, синей, искри. Няма бряг, няма край. Сякаш самото то ти дума: „Свободен бъди! Виж ма мен, като мене бъди!“⁵³

Мълчанието и спокойствието на природата, у Гичо и около него, му помага да извиси мисълта си и да разбере нуждата от свобода.

Четейки романа, ние следваме гласа на Гичо, който заглушава шума на настоящето и ни сблъсква със самото начало на идеята за политическа свобода и общност. Потапяме се във времето, когато модерността е обещавала просветление и братство, природата, в остър разрез с оправданите екологически страхове на Латур, е провокирала възвишени мисли за свобода и е давала надежда на окриления дух. Ние сме във Възраждането и Русков чрез литературния си „аватар“; Гичо ни разказва и показва как изначалният ни български модерен свят е съчинен, прочетен, написан в буквар, преживян, изстрадан, простен, предаден и обичан.⁵⁴ Под вековните дървета на изконния разбойнически и бунтарски топос⁵⁵ – Стара планина, четем Раковски и Берон и се възвисяваме от крадци и обирджии до революционери. Смеем се и плачем, и виждаме, че светът и свободата не са черно-бели, че историята е сглобена някак си случайно и в зависимост от личния ни избор, от многостранни блокове от възможности и колебания. Гичо ни помага да открием пътя към собственото си възвисяване.

В края на разказа си Гичо е тежко ранен и планинското възвишение, на което се е укрепил, е обградено от редовна турска войска. Гичо е

⁵² Пак там, с. 360–361.

⁵³ Пак там, с. 86.

⁵⁴ В интервюто, дадено през 2017 за „168 часа“, Русков говори за връзката между писател и герой и казва, че: „Когато човек изгражда литературния си герой, той прилича на артист, който влиза в роля“. Това изказване може да хвърли светлина върху близостта и взимозаменяемостта на гласовете на Гичо и Русков в романа. Вж.: <http://www.168chasa.bg/article/6204268>

⁵⁵ Повече по проблемите на топоса в романите на Русков може да се прочете в статията на Г. Гочев „Бунтарят опортюнист“ (2017). Вж. също: <http://kultura.bg/web/бунтарят-опортюнист>

на път да се застреля с колта си, за да се избави от бавнотечащото време и страданието. Малко преди да се сбогува с нас, Гичо вижда природата: „От мястото си зад камъка виждам как се люлеят жълтите треви, зелената горска шума, виждам отгоре небето, синьо, с бели перести облаци, още цяло обляно от слънце, в тоя безкраен следобед. И светлина, светлина, навсякъде светлина! Светлоструй. Господи, рекох си, помогни ми да ся възвися!“⁵⁶

В края на романа илюзията за автентичността на разказа от първо лице и за усещането, че по време на „фикционалното“ си пребиваване във Възраждането сме били водени от гласа на Гичо, е развенчана. От момента, в който Гичо започва да описва прелюдията към собствената си смърт, разликата между автор и разказвач става повече от осезаема. Съвременният читател е предварително информиран за зададеното в художествения текст разделение между автор и литературен герой, но случаят с „Възвишение“ е по-особен. Въпросът тук е кой записва последните наблюдения и мисли на Гичо? Самият той или някой, останал и оставен извън разказа на Гичо, слушател?

В отзива си „Първолични носталгии“ (2012) Д. Камбуров пише за колебанието на формата на фикционалния наратив във „Възвишение“ между „писмовност“ и „устност“:

Читателят цяла една книга е инвестирал в нея като в надарено със самосъзнание писмо, с вътрешна дистанция и перспектива, а накрая се е оказало, че е заложил на нула, докато, вместо недоовладяна, търсеца се писмовност, книгата била симулирала първична, примитивна, презентна устност.⁵⁷

Камбуров допуска, че краят на романа е следствие от „трик на оголване на похвата“⁵⁸, чрез който Русков разкрива на читателите си фикционалната същност и стиловата и езикова неправдоподобност на разказа на Гичо. По думите на Камбуров, разказът на Гичо е „неистова дискурсивна амалгама, вкарана в устата на един герой“, която „няма как да претендира или да симулира поместеност в реален запис, в писмо с автор или със записваща ръка“⁵⁹. Гичо говори с езиците на епохата.

Съгласни сме с Камбуров, че краят на „Възвишение“ съдържа авторски трик. Характерът на този трик обаче не може да се сведе единствено до неубедителната дискурсивна мащабност и подозрително широката философска и епистемологическа информираност на Гичо. Този трик може да бъде обяснен по аналогия с механизма на присъщата на чувството за възвишеното дуалност.

⁵⁶ Цит. по: РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 405.

⁵⁷ Цит. по: КАМБУРОВ, Д. Първолични носталгии. – *Култура*, бр. 35 (2962), 19 окт. 2012: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/20198>

⁵⁸ Пак там.

⁵⁹ Пак там.

Преживяването на възвишеното е свързано, както вече спомнахме, със затихване и отдръпване на външния свят (природата) и с пасивно наблюдение, което премества фокуса си от външното (дълбоко синьо небе, пирамиди) към вътрешното (стремеж към свобода, чувство за цел, приповдигнатост). В същото време пасивността на наблюдателя се компенсира от повишена интелектуална и емоционална активност. По аналогия Гичо може да се разгледа като активното „аз“ на Русков, което населява словесните интериори на Възраждането. Гичо е себerefлексията на пишещия пасивен Русков, който съзерцава миналото, надвесен над ръкописа си.

Когато мисълта се уталожил, външният свят нахлува обратно във възприятията ни и еуфорията на чувството за възвишеното спира. Краят на „Възвишение“ разобличава майсторската илюзия за активната самодостатъчност на разказвача, Гичо, и ни натрапва присъствието на автора. Русков, авторът, се откъсва от съзерцанието на миналото и се връща към реалността на „сега“. Русков става отново писателят Русков, авторът на „Възвишение“ и водещият глас в разказа, а Гичо, фикционалният аватар на Русков в несигурните и героични времена на Възраждането, е изпълнил ролята си и е на път да се самоубие. С края си „Възвишение“ иронизира собствената си автентичност като наратив от Възраждането, от което романът определено печели.

„Писателят като предател“

В есето си „Ролите на писателя“ (2006), написано с подобаващия за неговия художествен стил интригуващ сарказъм, в частта „Писателят като предател“, Попов пише:

Избирайки да остане верен на интуицията си и художествената истина, всеки писател рискува да бъде обвинен в предателство, особено в моменти на изострена обществената чувствителност. По време на войни, революции и прочее исторически катаклизми отказът да се види светът само в черно и бяло неизменно поставя под съмнение лоялността на пишещите. Изследвайки предимно парадоксите на съществуването и сложността на човешките взаимоотношения, литературата е в състояние да разколебае почти всяка кауза или мит. Големите произведения винаги са действали подривно по един или друг начин, дори онези, които съзнателно са целели да защитят даден мироглед или философия [...]. Защото въпреки временните си увлечения писателят всъщност няма друга кауза, освен текста.

В името на който е в състояние да извърши почти всичко [...].⁶⁰

⁶⁰ Цит. по: ПОПОВ, А. Ролите на писателя. – В: *Литературата – виртуални срещи*. Съст. А. Вачева. – *LiterNet*, 28.04.2006: <https://liternet.bg/publish/alekpopov/rolite.htm>

Присъщото на писателите незачитане на авторитета на идеологии и политически схващания ги прави особено подходящи за ролята на адепти на „свободата за“. Изказването на политически неудобни мнения и представянето на света в цялата му неприятна и объркваща сложност изисква смелост и хладнокръвие.

Във втория си роман за сестри Палавееви (2017) Попов продължава да пренаписва историята на партизанската съпротива, преобръщайки наложените, главно от социалистическия реализъм, клишета за класовата принадлежност, мотивите и нечовешката жертвоготовност на борците идеалисти. Попов не се страхува да използва „свободата си за“, за да покаже как „голямата история“, канонизирана от социалистическата идеология, е по-скоро творение на дребни интереси, човешки пристрастия и желания, авантюристичност, пресметливост и главно – на невероятно силен и помитащ всичко инстинкт за оцеляване. В този смисъл Попов извършва „предателство“ към идеализацията на събитията, считащи се за неприкосновени и основополагащи за периода на социализма, и по този начин поставя под съмнение основанията за носталгия по комунистическото минало и неговите интерпретационни модели. Писателите не принадлежат към никаква установена идеологическа доктрина. Те са вечните „предатели“.

Със „Сестри Палавееви по пътя към новия свят“ Попов ни повежда на задъхано приключение от бомбардировките над София през 1944-та, през перипетиите на сръбските партизани, до Лондон и Ню Йорк. Близначките Яра и Кара се разделени след разбиването на партизанския им отряд и всяка от сестрите стига до Америка, следвайки свой собствен път и след серия от невероятни приключения. Вихърът на историята ги поставя в двата враждуващи политически лагера, формирани се след Втората световна война. Кара – Моника – Димка – капитан Таня Гребенарова остава в България, арестувана е от полицията, където е изнудвана заради богатството на баща си, става жена на партийния функционер Бай Ангел, работи в милицията и след това става съветски агент и служител в българското посолство в Лондон. Яра – Габриела – Снежана – мисис Финеган успява да премине в Югославия, където е намерена и приета от местните партизани, страда от загуба на паметта, среща се с, влюбва се в и забременява от мъжествено-неустоимия партизански командир Пантер, среща британския пилот Ралф, успява да стигне до Лондон и се жени за Ралф Финеган.

За разлика от романа на Русков, в който почти всички герои са мъже, с изключение на краткото споменаване на сестрата Марианка и майката на Гичо⁶¹, главните герои(ни) на Попов се борят с историята и нейните превратности по женски. Сестри Палавееви не са феминистки,

⁶¹ Цит. по: РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017, с. 268–269.

поведението и външният им вид извикват по-скоро асоциации с героините от американските комикси, като Жената чудо (Wonder Woman), или от шпионските филм в стила на Джеймс Бонд⁶². Попов се бори с клишетата на миналото, използвайки не толкова спецификата на езика и изказа на герои(ни)те си, както прави Русков, а смесвайки жанрове и пренареждайки характерните за социалистическия реализъм сюжетни структури и типизация на героите. Образите на Яра и Кара са непосредственият резултат от тази жанрова игра.

В социалистическите детско-юношески партизански романи и повести като „Овчарчето Калитко“ (1946), „Митко Палаузов“ (1951) и „Ленко“ (1957), главните герои, които са деца или юноши – партизани, загиват като герои в битка с армията или жандармерията и се превръщат в пример за подражание на следващите поколения. Яра и Кара Палавееви също бягат от дома си и се присъединяват към партизанския отряд на Медвед още като ученички в гимназията, но техният житейски път и приключения продължават дълго след смяната на политическата система у нас. Художествената цел на Попов не е да превърне Яра и Кара в жертви, а в героини, чиито приключения продължават независимо от посоката на развитие на политическите събития и тяхното идеологическо значение и важност. В комиксите за Батман, Супермен и Жената чудо перипетиите на централните персонажи продължават с всяка нова книжка и края на сюжета е винаги отворен. По сходен начин приключенията на близначките могат да бъдат описвани практически до безкрайност; края на втората книга ни кара да вярваме, че изпълнения с опасности и превратности живот на сестрите няма да се промени и след пристигането им в Ню Йорк. Пийейки коктейла си, Кара се наслаждава на момент на спокойствие и безгрижност:

Кара засмука сламката. Не беше никак зле. Искаше ѝ се този момент никога да не свършва. Но от опит знаеше, че спокойствието е илюзия. Под гладката му повърхност цъкаше бомба със закъснител. Един поглед, една дума, една идея стигаха, за да се отключи верижна реакция. Спиралата на действието щеше да се завърти и приключението да започне отново. За добро или за зло.⁶³

Примесването на жанрове и придаването на черти на Яра и Кара, присъщи на героини от комиксите и на попкултурата въобще, могат да се открият на различни места в сюжета на романа. В главата „Сделка или не“⁶⁴ Кара е подложена на един от поредните разпити – шантажи в Дирекция на полицията, когато сирените известяват въз-

⁶² Цит. по: ПОПОВ, А. *Сестри Палавееви по пътя към новия свят*. София: Сиела, 2017, с. 336.

⁶³ Пак там, с. 427.

⁶⁴ Пак там, с. 50.

душна тревога. В трескавата суматоха Кара е върната и затворена в погрешна килия и се озовава лице в лице с предателя и доносника Пожар. Смайването е взаимно. Ядосаната Кара напада Пожар и чувайки вече падащите бомби, си представя, съвсем като персонаж от американски комикс или ретро пин-ъп момиче:

[...] как се носи чисто гола във въздуха, възседнала огромна бомба с издължена форма и перки на опашката. Косата ѝ се ветрее, а очите ѝ сълзят от скоростта. Бедрата ѝ стискат хладния корпус, върху който има надпис на английски, нещо от сорта на: *Bottoms up!* Димът на пожарищата под нея облъхва тялото ѝ. Тя управлява бомбата с бедрата си, сякаш язди делфин, и я насочва право към покрива на Дирекцията. Ето го, все по-близо! От гърдите ѝ се изтръгва откъстителен боен вик:

– Юууууууууууууу!⁶⁵

В лондонския си апартамент Яра приспива сина си, Били, с историята за Wonder Sisters⁶⁶. Главните героини са Габи и Мон, Габи е блондинка, а Мон – червенокоса⁶⁷. Сестрите притежават свръхсили, които се активират след вземането на „трансмутиращи гъби“⁶⁸, главният злодей в историята е джуджето Троцки, който е и начало на престъпния картел „Квантум“.⁶⁹

Елементи и персонажи от популярни приказки са също преплетени в интригата на сюжета. Снежана (Яра) и Пантер бягат след атака срещу сръбския партизански отряд, на който Пантер е командир. Търсят тиловия батальон и попадат в изоставените сребърни мини на крал Стефан Урош в компанията на 1-ви тилев батальон „Йован Рудар“, бойците на който не са от най-високите в партизанското движение – всички те са джуджета⁷⁰. Ниските бойци са успели да се освободят от плен участници в немската военна операция Liliputaner⁷¹. Снежана прекарва част от войната в роля, аналогична на тази на Снежанка от приказката за Снежанка и седемте джуджета.

Внасянето на компоненти от литературните жанрове и образността на популярната култура в наративната структура на класическия социалистически детско-юношески партизански роман олекотява и иронизира идеологическата му натовареност и, също и заради необичайността и историческата парадоксалност на комбинацията, го трансформира в четиво за възрастни. Значителна метаморфоза претърпява и типологията на героите. Яра и Кара, подобно на съветския пионер

⁶⁵ Пак там, с. 58.

⁶⁶ Пак там, с. 369.

⁶⁷ Пак там, с. 370.

⁶⁸ Пак там, с. 369.

⁶⁹ Пак там, с. 371.

⁷⁰ Пак там, с. 116–117.

⁷¹ Пак там, с. 107.

герой Павел Морозов, жертват интересите на семейството си, за да се включат в комунистическото движение. Когато обаче става въпрос за мотивите, които движат героите и диктуват тяхното поведение, различията между романа на Попов и класическите партизански повести и романи са значителни.

В романа на Иван Хаджимарчев „Овчарчето Калитко“ главният герой, Калитко Кулин, е любознателно и умно момче, което не може да ходи редовно на училище заради недостиг на средства и защото трябва да работи за по-заможния си чичо. Калитко знае много, включително и за географското разположение на реки, континенти и планински вериги. Хаджимарчев пише, че Калитко:

Помнеше много реки и планини по земята, беше чел за повечето тропически животни, знаеше тяхната природа, техния характер, с какво се хранят и как отглеждат малките си.

Понякога Калитко внезапно се опитваше да слиска пастирчетата с някой чуден въпрос и винаги сполучваше. Веднъж той попита:

— Момченца (всъщност той казваше „монченца“, според местния говор), знаете ли коя е най-дългата река на света?

Искаше да блесне със своите знания.

— Не знаете, нали? Аз ще ви кажа: Мисисипи.⁷²

Докато овчарчето трупа знания с чисто безкористни цели, заради самото познание, слугинчето на семейство Палавееви, Елица, започва да се интересува от география по дълбоко користни причини. Елица и далечната ѝ братовчедка и съселянка, Мика, се готвят да предадат Кара на полицията, за да получат паричната награда, давана за главата ѝ⁷³. Загрижени за настъплението на съветската Червена армия и не притежавайки достатъчни географски познания, двете слугинчета решават да проверят позициите на немските и руските войски на картата:

Днепър, Кременчут, Техеран – всички тези имена не им говореха нищо. Те бяха учили само до 4-то отделение на началното училище, където географията не беше приоритет. Умовете им нито можеха да обхванат театъра на военните действия, нито да си го представят.

– Имаш ли карта? – делово попита Елица.

– Господинът има една голяма книга с много карти – рече Мика.

[...] Мика измъкна от библиотеката масивния атлас и го просна върху килима.⁷⁴

⁷² Цит. по: ХАДЖИМАРЧЕВ, Ив. *Овчарчето Калитко*: <https://chitanka.info/text/36012-ovcharcheto-kalitko>

⁷³ Цит. по: ПОПОВ, А. *Сестри Палавееви по пътя към новия свят*. София: Сиела, 2017, с. 32–33.

⁷⁴ Пак там, с. 36–37.

Романът на Попов пренаписва партизанското движение, превръщайки го в трагикомично приключение. Участниците в тази историческа надпревара за власт и оцеляване не се разделят на „добри“ и „лоши“ в съответствие с класовата си принадлежности и идеологическата си ориентация. В известен смисъл „добри“ и „лоши“ няма. Има герои, готови за приключения, които евентуално могат да спасят света, има и изпечени мошеници и дребни злодеи. Попов е написал талантлив роман за партизанското движение, образността и сюжетната динамика на който ни напомнят за тези на графичната новела.

Това, което „ангелът на историята“ може да открие, докато четем романите на Русков и Попов, е, че на историята трябва да се гледа с чувство за хумор и че въображението помага при намирането на не-традиционни решения на традиционни исторически проблеми.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ГОЧЕВ, Г. Бунтарят опортюнист. – *Култура*, 2017: <http://kultura.bg/web/бунтарят-опортюнист> [прегл. 20.09.2018].

ИГОВ, С. Роман за българското Risorgimento. – *LiterNet*, № 10 (143), 13.10.2011: <https://litenet.bg/publish/sigov/milen-ruskov-vyzvishenie.htm> [прегл. 21.09.2018].

КАНТ, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. София: БАН, 1993.

КАМБУРОВ, Д. Първолични носталгии. – *Култура*, № 35 (2962), 19.10.2012: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/20198> [прегл. 21.09.2018].

ЛАТУР, Б. *Реасемблиране на социалното*. София: Изток-Запад, 2007.

ПОПОВ, А. *Сестри Палавееви по пътя към новия свят*. София: Сиела, 2017.

ПОПОВ, А. Ролите на писателя. – В: *Литературата – виртуални срещи*. Съст. А. Вачева: *LiterNet*, 28.04.2006: <https://litenet.bg/publish/alekpopov/rolite.htm> [прегл. 21.09.2018].

РУСКОВ, М. *Възвишение*. Пловдив: Жанет 45, 2017.

РУСКОВ, М. За случайните съвпадения. – *LiterNet*, № 11 (168). 04.11.2013: https://litenet.bg/publish14/m_ruskov/sluchainite.htm [прегл. 21.09.2018].

ХАДЖИМАРЧЕВ, Ив. *Овчарчето Калитко*. София: Народна култура, 1955: <https://chitanka.info/text/36012-ovcharcheto-kalitko> [прегл. 13.03.2022].

REFERENCES

BENJAMIN, W. *Über den Begriff der Geschichte*. Retrieved: <https://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>.

BURKE, E. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Cambridge University Press, 2014.

FROMM, E. *The Fear of Freedom*. Retrieved: <http://realsociology.edublogs>.

org/files/2013/09/erich-fromm-the-fear-of-freedom-escape-from-freedom-29wevrxr.pdf [seen 21. 09.2018].

GOCHEV, G. Buntaryat oportunist. [The Rebel Opportunist.] In: *Kultura*, 2017: <http://kultura.bg/web/бунтарят-опортьюнист> [seen 20.09.2018].

HADZHIMARCHEV, I. *Ovcharcheto Kalitko*. [*Kalitko the Shepherd boy*.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1955. Retrieved: <https://chitanka.info/text/36012-ovcharcheto-kalitko> [seen 13.03.2022].

IGOV, Sv. Roman za bulgarskoto Risorgimento. [Novel about Bulgarian Risorgimento.] In: *LiterNet*, № 10 (143), 13.10.2011: <https://litternet.bg/publish/sigov/milen-ruskov-vyzvishenie.htm> [seen. 21.09.2018].

KAMBOUROV, D. Parvolichni nostalgii. [First-person Nostalgia.] In: *Kultura*, № 35 (2962), 19.10. 2012: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/20198> [seen 21.09.2018].

KANT, E., T. TORBOV (trans.). *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. [*Critique of the Faculty of Judgment*.] Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 1993.

LATOURL, B. An Attempt at a "Compositionist manifesto". In: *New Literary History*, Vol. 41, 2010, 471–490.

LATOURL, B. *Reassembling the Social*. Oxford University Press, 2005.

MATRAVERS, D. *Fiction and Narrative*. Oxford University Press, 2014.

POPOV, A. *Sestri Palaveevi po patya kam noviya svyat*. [*Pallaveevi Sisters on the Way to the New World*.] Sofia: Ciela [publ.], 2017.

RUSKOV, M. *Vazvishenie*. [*Summit*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2017.

RUSKOV, M. Za sluchaynite savpadeniya. [About the Coincidences.] In: *LiterNet*, № 11 (168). 04.11.2013: https://litternet.bg/publish14/m_ruskov/sluchainite.htm [seen 21.09.2018].

REWRITING HISTORY AND BREAKING TABOOS: ON THE REPRESENTATION OF HISTORICAL CHARACTERS IN CONTEMPORARY BULGARIAN NOVELS

Abstract. This article aims to examine some aspects of the attitude to well-known historic facts as presented in Milen Ruskov's "Summit" („Възвисяние“, 2011) and Alek Popov's second novel on the lives and adventures of the Palaveevi sisters („Сестри Палавееви – по пътя към новия свят“, 2017). The former book deals with the period of Bulgarian national revival in the 19th century and with the controversy surrounding the figure of Dimitar Obshti. The latter novel narrates the tale of the partisan resistance of 1940s. Both periods have a very special and important meaning in Bulgarian history and for the Bulgarians.

Ruskov's novel can be read in close dialogue with the romantic and Kantian idea of the sublime. The novel of A. Popov mimics the story lines of the chronicles, approved by the Bulgarian Socialist Party, about the communist resistance and its struggle with both fascism and capitalist class society, among which is I. Hadzhimarchev's "The Shepherd Kalitko" („Овчарчето Калитко“, 1946). At times Popov's novel reads as a classic comic book in the style of Batman, Superman and Wonder Woman.

M. Ruskov and A. Popov rewrite and deconstruct the myths surrounding both

periods in Bulgarian history, and reincorporate both the National revival and the partisan movement in the contemporary ever-changing outlook on the country's shared political, literary and historical background. The question is, can literature do what both politics and history proper have failed so far to accomplish, to alter and still preserve the memory of past events?

The paper uses texts of E. Fromm, W. Benjamin, B. Latour and D. Matravers.

Keywords: Bulgarian contemporary novel, sublime, Milen Ruskov, Alek Popov, literary criticism, Bulgarian history

Miglena Dikova-Milanova, PhD

Ghent University, Belgium

E-mail: miglena.dikovamilanova@ugent.be

Остап Сливински, доц. д-р

Национален университет „Иван Франко“, Украйна

МЕЖДУ ЖИВАТА ПАМЕТ И ПОЛИТИЧЕСКАТА КОНЮНКТУРА: „НОВАТА ИСТОРИЧЕСКА ВЪЛНА“ В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ НА ЦЕНТРАЛНО-ИЗТОЧНА ЕВРОПА

Резюме. Статията оглежда и анализира начините на представяне на историческите теми в съвременната проза на Централна и Източна Европа (Полша, Украйна, Чехословакия, Словакия). След значителен поврат от западно ориентираната консуматорска култура на 90-те и началото на 2000-та г. към търсенето на нови формули на национална идентичност в края на първото десетилетие на 2000-та г. авторите от този регион започнаха да преосмислят историческия материал. Три начина на това преосмисляне (и съответно три групи текстове) могат да бъдат очертани: първият, най-аналитичният, иновативният и отговарящ на „обществената история“ (Барбара Мищал), вторият, целящ да заздравя официалния национален исторически наратив, и третият, използващ стереотипи и клишета на популярната култура, за да подкопае консервативната, изолационистка реторика на настоящата политическа уредба.

Ключови думи: национална идентичност, съвременна проза, исторически наратив, Централна Европа, Източна Европа

*Времето минава, войната и Холокостът се отдалечават, но
мъртвите стават все по-близо до нас.*

Клаус Харпрехт¹

Хибридно название „Централноизточна Европа“ ще употребяваме тук като вариант на по-разпространения термин „Централна Европа“: докато вторият най-често се ограничава до бившите „страни – сателити“ на Съветския съюз, първият включва в себе си и западните съветски експублики, които исторически и културно са част от европейския цивилизационен ландшафт: Балтийските страни, Беларус, Украйна, Молдова. Независимо от избора на термина, можем да определим този регион като намиращ се между двете мощни политически и военни сили, които в модерната епоха остават в центъра на световните исторически процеси: Германия и Русия. Точно заради междинното си положение

¹ Цит. по: TOKARSKA-BAKIR, J. Jedwabne: historia jako fetysz. – *Gazeta Wyborcza*, 16.02.2005: http://polish-jewish-heritage.org/pol/luty_historia.htm

ние, зависимостта от амбициите на свръхдържавите тази територия на „малките народи“ беше засегната от всички големи трагедии на XX век.

При това, докато Първата световна война беше преди всичко една милитаристична трагедия (95% загинали са военни), Втората се оказа огромен социален катаклизъм (тук процентът на цивилните жертви възлиза на 65%: например Полша е загубила 17% от населението си, Украйна – ок. 16%, Беларус – 25%). Изчезнали са цели култури, като културата на ашкеназките евреи: от 9 млн. предвоенни източноевропейски евреи войната са преживели по-малко от 3 млн., чиито потомци сега са предимно разпръснати по света.

Може да се каже, че Централноизточна Европа е *територията на травмата*: едва ли може да се намери в този регион семейство, в чиято история няма никой, който да не е бил жертвата на насилие, депортации, военни престъпления и т. н. Тоест почти всяко семейство в този регион си има своя скелет в гардероба, своята травма, често неразказана, предадена на по-младите поколения.

С други думи, този регион може да се нарече „замърсен ландшафт“ – според заглавието на есеистичната книга на австрийския писател, журналист, изследовател на паметта Мартин Полак². Ландшафт, който крие следите на извършеното престъпление.

Тъкмо тези големи исторически сътресения, засягащи милиони хора, водят до възникването на нещо, което след Първата световна война френският социолог Морис Халбвакс е нарекъл *колективна памет*, противопоставяйки я на индивидуалната. При това Халбвакс подчертава, че влиянието на колективната памет върху индивидуалната е по-силно, отколкото обратното влияние³. Индивидът, разказвайки за преживяното, заимства от сферата на колективния исторически нарратив различни елементи:

- стила на разказа;
- моралното оценяване на лица и събития;
- селекцията на спомените (това, което се смята за „общественозначимо“, често изтласква в маргиналното някои чисто лични епизоди);
- начина на причинно-следственото свързване на фактите (в който вече се заключава един тип идеологически мотивирана интерпретация на историята, например „еврейските общности в Източна Европа традиционно водели затворен начин на жи-

² POLLACK, M. *Kontaminierte Landschaften*. Wien: Residenz, 2014.

³ Вж.: КІСЬ, О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. – В: *У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод, джерело*. За ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків, 2010, с. 171–191.

вот, което в значителна степен предопределило негативното отношение към тях от страната на нееврейското население и – като следствие – предизвикало погроми и Холокост“).

Естествено, колективната памет не е нещо хомогенно. Тук можем да се обърнем към една много сполучлива класификация, предложена от британската социоложка от полски произход Барбара Мищал⁴. Тя различава:

1) Официална памет (*official memory*) – това е преди всичко политическо явление: доминиращият колективен исторически наратив, който политическите елити използват за легитимацията и укрепването на собственото си положение – чрез ревизията на националната история. Тъкмо конструирането на такъв тип памет е главната цел на специфични държавни институции, съществуващи в повечето страни от бившия комунистически блок – Институти на националната памет.

В по-широк смисъл този тип памет се изразява в един исторически разказ, който трябва да солидаризира националната общност въз основата на общи ценности: героизъм, жертвеност, победа – или поражение, което също може да мотивира към един колективен реванш, като неудачните опити за установяване на независима украинска държава през XX век или сръбското поражение на Косово поле.

2) Популярна, или масова памет (*popular memory*) – начинът, по който официалната памет се отразява върху общественото всекидневие (ритуали, определена риторика и символи, фиксиращи общото разбиране за миналото).

3) Публична памет (*public memory*) – едно общо поле, в което протича истинска обществена дискусия, истински свободен спор на различни оценки и интерпретации.

В съвременния свят, а особено в травматичния регион на Централноизточна Европа, където миналото все още остава предмет на остри обществени дискусии, художествената литература взема участие в процесите на всички тези три равнища.

От една страна, литературата, активно рефлектираща върху миналото, е нещо, което най-успешно се противопоставя на безличен официален исторически наратив – тъкмо защото тя представя *човешкото измерение на миналото*.

Но от друга страна, съвременната литература – преди всичко популярната белетристика – може да е и инструмент, който се използва активно в процеса на изграждането на официалната памет – с чисто политически, а не с хуманистични и/или артистични цели.

Така или иначе, през последните десет години в славянските лите-

⁴ MISZTAL, B. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead; Philadelphia: Open University Press, 2003, pp. 160–161.

ратури на Централноизточна Европа – преди всичко в полската, украинската, чешката, словашката литература – се забелязва явно подсилване на интереса към историческите теми. Причини за това явление трябва да се търсят както в глобалните, така и в локалните (регионални) измерения.

Глобалният контекст на това „възкръсване“ на интереса към миналото е може би най-добре схванат от американската изследователка Мариане Хирш, която още през 1992 г. въвежда термина „постпамет“ (*postmemory*), а в по-късната си книга „Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory“ го дефинира по следния начин:

„Постпаметта“ е много силна и много специална форма на спомена, защото връзката с нейния обект, с нейния източник се предава не чрез спомена, а поради включването на фантазията и на същинския творчески процес. Това не означава, че споменът е непосредствен, а само че има директна връзка с миналото.⁵

Според Хирш носителите на постпаметта са дори не децата, а внуците на тези, които са преживели травмата. Това явление има характер на преместване: то протича в едно символично пространство, пространството на завладяване на чуждата памет. Времево отдалечаване от травматичното преживяване освобождава от парализиращия страх и дава свобода, необходима за една нова интерпретация.

Локалният централно-източноевропейски контекст добре описва полската антроположка на културата Йоана Токарска-Бакир. Тя пише за особена „посттравматична култура“, характерна за този регион, където през дългите десетилетия на комунистическия режим се е образувала една „култура на мълчанието“ спрямо трудните страници на миналото, и това е предизвикало един тревожен вакуум на „историческата идентичност“⁶. Според Токарска-Бакир травмата в тази посттравматична култура е своеобразен фетиш, който ирационално привлича и отблъсква едновременно, изисква артикулиране и го прави невъзможно.

Преходът от културата на мълчанието към посттравматичната култура според изследователката става в края на 80-те и в началото на 90-те години на XX век (тъкмо тогава в Полша се появяват важни, емблематични романи, свързани с трудната история на миналия век: „Началото“ („Początek“) на Анджей Шчипиорски, „Гибел“ („Zagłada“) на Пиотр Шевц, „Вайзер Давидек“ („Weiser Dawidek“) на Павел Хиле, „Ханеман“ („Hanemann“) на Стефан Хвин, „Бял камък“ („Biały kamień“) на Ана Болецка. Но последвалите този кратък период години на икономическа

⁵ HIRSCH, M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1997, p. 22.

⁶ Цит. по: TOKARSKA-BAKIR, J. Jedwabne: historia jako fetysz. – *Gazeta Wyborcza*, 16.02.2005: http://polish-jewish-heritage.org/pol/luty_historia.htm [прегл. юни 2018].

и социална нестабилност значително изместват фокуса на литературата, която се концентрира предимно върху актуалните проблеми на раннокапиталистическото всекидневие.

„Новата историческа вълна“ на белетристиката идва едва в края на 2000-те – и то не само в Полша, но и в Украйна, Чехия, Словакия.

Авторите на тези романи са – с редки изключения – млади хора, родени в края на 70-те и през 80-те – тоест става дума тъкмо за това „поколение на внуците“, за което говори М. Хирш. Самият термин „нова историческа вълна“ (поне засега) е условен, защото той включва в себе си много различни, понякога дори несравними явления. Общото за тях е, че всичко това е белетристика, инспирирана от събитията на трудната централно-източноевропейска история на XX век и опитваща се да предложи новото им виждане, да ги разкаже от неочаквана перспектива (перспективата на жената; на героя, който по определени причини – например по причина на пацифистичните си убеждения – остава извън магистралните линии на историята; на героя, който принадлежи към междинно, гранично културно пространство и заради това не може да се идентифицира с нито една от противоборстващите страни и т. н.). Но доста често авторите на „новата историческа вълна“ се опитват да вградят текстовете си и в дискурса на официалната история. Какви са мотивациите на тези автори и до каква степен се припокриват, а също така съществува ли някаква обща предпоставка за появата на „новата историческа вълна“ – това са въпросите, на които ще се опитаме да отговорим.

Най-логично е да разделим белетристиката на „новата историческа вълна“ на три групи.

Първата група е най-амбициозна в артистичен и интелектуален смисъл и се разгръща в контекста на определената от Барбара Мищал „публична история“. Тези творби са явно полемични спрямо официалната „патриотична“ история с нейните героически черно-бели схеми, легенди, стереотипи и клишета. Авторите предлагат нови интерпретации и неочаквани перспективи.

Един от най-емблематичните текстове за тази първа група е издаденият през 2012 г. роман „Морфин“ („Morfina“) на полския писател Щепан Твардох. Главният герой на „Морфин“ Костек Вилеман е бохем, градски бонвиван, син на немски аристократ и силезка. Въпреки (а може би тъкмо заради) сложното си потекло той не се замисля особено върху националната си идентичност. След избухването на войната с голямо удоволствие би се скрил на някакво безопасно място, отдавайки се на любимите си удоволствия – вино, флирт и наркотици. Включва се в антифашистката съпротива по-скоро под въздействие на жена му, която смята това за патриотичен дълг на всеки поляк. И все пак Вилеман остава човекът на границата, човекът отникъде; излишна фигура върху шахматната дъска на войната. През неговия поглед виждаме друг

образ на войната: съвсем различен от този, който познаваме от официалната национална история. Най-важното е, че тъкмо в тази перспектива – от гледната точка на абсолютно „негероичен герой“ – с невероятна убедителност се вижда разрушителната сила на военния катаклизъм.

Както вече казахме, често в тези романи срещаме герои със сложен, смесен или граничен произход – в този смисъл на Костек Вилеман прилича и героинята на романа на още един полски автор – Игнаци Карпович – „Сонка“ („Sońka“, 2014). Главната героиня е проста селянка от гранични полско-белоруски региони, чиято лична история абсолютно преобръща традиционния героически наратив. По време на войната тя се влюбва в нацисткия офицер и след това цял живот съжалява, че войната е свършила. Има и типичен за почти всички тези романи герой – медиум от поколението на внуците: младият мъж, театрален режисьор от столицата, уж случайно попада в селцето на Сонка – всъщност неговото идване там е било предопределено, той открива не само историята на героинята, но и личната си връзка с тези места, своето лично полузабравено минало.

Важно е, че повечето от тези романи – рефлектиращи и дискутиращи върху миналото в рамките на „публичната история“ – представят женски истории. Жените са не само тези, които са преживели травмата, но често и тези, които играят ролята на свързващо звено (герои – медиуми). Защо това е важно? Защото жената почти никога не е била активен субект на историята, нейният разказ по естествен начин представя обратната страна на официалния исторически наратив, въвежда интимност и полифония. Изборът на женския глас е най-често съзнателен жест, позволяващ на писателите да се противопоставят на историческите схеми и клишета, на „колективното бърборене“.

Ярък пример за това е излезлият в Украйна през 2009 г. роман „Музеят на изоставените тайни“ („Музей покинутих секретів“) на известната вече писателка Оксана Забужко. Самата авторка принадлежи към второто поколение, „поколението на децата“ (родена е през 1960 г.), но главната ѝ героиня е типична, в духа на концепцията на М. Хирш, носителка на постпаметта – млада телевизионна журналистка Дарина Гошчинска, която работи върху цикъл документални предавания за малко известни, но харизматични фигури от украинската история на XX век. И изведнъж усеща някаква лична (почти родова) връзка с героинята си Олена Довганивна, която воюва през 1940-те в Украинската въстаническа армия (била е свързка и е загинала в бункера заедно с други партизани). Постепенно журналистката открива в нея втората си идентичност.

Същата концептуална структура е присъща и на романа „Забрава“ („Забуття“, 2016) на още една украинска писателка – Таня Малярчук.

Тук историята за самотата и депресията на главната героиня и разказвачка (явно *алтер его* на самата авторка) се преплита с историята на

изследвания от нея украински обществен деец и политически философ Вячеслав Липински. Връзката между нея и Липински е нещо ирационално, интуитивно. Но постепенно (и доста неочаквано) в трагичната биография на Липински героинята намира ключа не само към собствените си травми, но и към цялата драматична украинска история на XX век.

Интересът към маргинализираната роля на жената в историята забелязваме и в другите литератури на Централно-Източна Европа. Чешката писателка Катержина Тучкова (родена през 1980 г.) развива тази тема в романа си „Богини от Житкова“ („Žitkovské bohyně“).

Тук виждаме млада жена – изследователка от „поколението на постпаметта“ – и изследваните от нея жени от „поколението на травмата“. Жените са врачки, вещици, от които по време на Втората световна война са се интересували нацистките идеолози от „Аненербе“, а след войната те са жестоко преследвани от комунистите като хора без „полезен занаят“. Самата героиня е потомка на една от врачките, но техният свят се оказва абсолютно затворен в миналото и трябва да се възсъздава „късче по късче“. Най-накрая героинята медиум умира там, в планинското село, сред следите на изследвания от нея загинал свят; нейната роля на свързващото звено с миналото сякаш поглъща реалния ѝ биологичен живот.

В Словакия след 2010 г. излизат два романа, които представят женските истории в контекста на смъртоносната машина на XX век. Това са „Майките“ („Matky“) на Павол Ранков (2012) и „... не забравяй лебедите!“ („...a nezabudni na labute!“) на Петер Юшчак (2014).

И двата романа взаимно проектират на пръв поглед абсолютно несъчетаеми неща: майчинството и античовешката система на сталинските лагери. При това в романа на Ранков в ролята на медиум, който ни води в тъмните пространства на миналото, е също млада съвременна жена – бременната студентка Луция, която заради конфликтната си майка избягва от къщи. Граничната екзистенциална ситуация сякаш ѝ отваря „историческото виждане“.

За да обобщим, ще определим главните черти на тази първа група творби, работещи с историческите теми в рамките на „публичната история“:

- полемичност спрямо магистралните линии на колективния исторически разказ, откриването на неочаквани перспективи на миналото от гледната точка на маргиналния, „малък“ герой (по-често – героиня);
- структурата на постпаметта (явно чуваме гласа на две поколения: поколението на преживелите травмата и поколението на техните потомци, разтревожени от неразказаната травма от миналото).

Към тези две основополагащи черти трябва да прибавим и още една:

- интересът към устната, а не документална история (*oral history*; в споменатия роман на Павол Ранков има даже отделен псевдотеоретически раздел, посветен на този въпрос). *Живата човешка памет* най-често върви перпендикулярно спрямо магистралните линии на официалния исторически наратив, показвайки преходи и оттенъци, демонстрирайки неговата изкуственост и манипулативност.

Втората група текстове от „новата историческа вълна“, за която ще говорим по-нататък, се различава от първата по всички тези параметри – освен общата насоченост (интереса към трудната история на XX век) и факта, че и тя е писана от предимно млади хора.

Но принадлежност на повечето от авторите към „поколението на внуците“ не означава, че в тези романи работи механизмът на постпаметта: авторите не търсят личен подход към историята (и историите), не се борят с неизразимостта на травмата, не се опитват да предложат нови перспективи. Те работят изцяло в рамките на официалната памет (*official memory*), укрепвайки доминиращия патриотичен наратив.

В страните на Централноизточна Европа сега съществува една явна обществена нужда от артистични послания, циментиращи националните общности. Въпреки различията между страните на бившия „Варшавски договор“ (т. е. Централна или „Средна“ Европа в тесния смисъл на думата) и бившите съветски републики (като Украйна, където националната история на XX век е била изцяло идеологически препарирана през комунистическото време), има и определена еквиризмичност в интереса към колективната памет: 1990-те и началото на 2000-те, въпреки обективната необходимост от нови общи патриотични смисли, се характеризират също със силна обърнатост навън, към космополитната западна култура; усеща се силна нужда от донякъде хаотична свобода.

От началото на 2000 г. определената икономическа стабилизация и „умората от свободата“, от консумеризма и капитализацията (която често – като например в Полша – не е придружена от ефективна социална политика) водят към постепенно затваряне на обществата на Централноизточна Европа, към търсене на нови патриотични наративи. На тази вълна в Полша, Словакия и Унгария идват на власт консервативни, изолационистки сили, които създават благоприятна конюнктура за творбите, създадени в ключа на официалната памет. И все пак трябва да разбираме ясно, че *политическата конюнктура обикновено следва определени промени на социалните настроения, но не ги предизвиква*.

Интересно е, че тези текстове – популистки по своя замисъл – често използват жанровите схеми на поп-литературата. Става дума

например за схемата на исторически детектив. След 2010 г. в Полша излизат детективските творби на Себастиан Ренца – „От сянка“ („Z cienia“), „Невидимите“ („Niewidzialni“) и на Яцек Комуа – „Хубал“ („Hubal“). Това са текстове, единствената цел на които е героизацията на участниците на полското национално партизанско движение в края на Втората световна война и след нея (т. нар. *проклеті войниці*).

Жанровите клишета на любовен роман използва един от най-консервативните десни писатели в Полша – Станислав Сроковски; в романа си „Украинският любовник“ („Ukraiński kochanek“), който е тематично съсредоточен върху полско-украинския кървав конфликт през 1943–44 г., той не търси човешки смисли, оттенъци и оправдания, а осъжда и заклемява според черно-бялата схема на палача и жертвата и по етнически принцип (разбира се, виновни са само украинците).

Дори жанровата схема на фентъзи се оказва продуктивна за този тип исторически ориентирана проза: полският автор Томаш Колоджейчак публикува цяла серия романи, в които Полското кралство – последният бастион на човешката цивилизация – под предводителството на коронния хетман се защитава от злокобни същества от друга реалност.

В Украйна в тази група се намират предимно приключенски трилъри – или „исторически екшън“, както нарича този жанр един от авторите, Андрий Кокотюха⁷. Върху корицата на един от неговите романи – „Червеният“ („Червоний“) – стои рекламният слоган – въпрос: „Герой или бандит?“. Но самият текст доказва безсмислеността на този въпрос: главният герой, един от командващите на Украинската въстаническа армия, безспорно е герой. А самият текст е адресиран, според думите на критика Тарас Фасоля, към „непридирчиви патриоти“⁸. В същия жанров ключ на „исторически екшън“ са написани популярните романи на Васил Шкляр, а в стила на „мистически трилър“ въз основа на историческия материал е създаден романът „Танго на смъртта“ на Юрий Виничук – един доста несполучлив опит да се разкаже за отношения между украинците, поляците и евреите в Галиция между двете световни войни. Както колегите си, и той търси виновниците за разпада на този уж идиличен свят и виновните се оказват руснаци, по-точно – рускоговорящите, дошли в града през 1939 г. и след Втората световна война.

Тук трябва да се подчертае една важна асиметрия: докато в Полша (както и в някои други страни на Централна Европа) творбите от този тип остават всъщност едни литературни маргинали, почти непопадащи в сериозни критически обзори и в списъци на значителни литературни

⁷ КОКОТЮХА, А. *Червоний*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013, с. 24.

⁸ ФАСОЛЯ, Т. Роман Кокотюхи „Червоний“: пласкі герої і фактологічні ляпи. – *Texty.org.ua.*, 01.09.2013: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/42306/Roman_Kokotuhy_Chervonyj_plaski_geroji_i_faktologichni [преглед. юни 2018].

награди, в Украйна – заради слаба разработеност на исторически теми в литературата и липса на влиятелна и придирчива литературна критика – те се превръщат във важни литературни събития, което, разбира се, никак не подпомага критическото разбиране на собствената история.

Но съществуват и трета група текстове – дори не група, защото това са всъщност само два текста, но и двата са много интересни, оригинални и доста провокативни. Интересното в тях е, че авторите им също използват жанровите клишета на масовата литература, но по абсолютно различен начин от писателите, работещи в рамките на „официалната история“, постигат ефекта на преобръщането на историческите схеми в резултат на неочаквания сблъсък между темата и начина на разказване.

През 2012 г. в Полша излиза романът на Игор Остахович „Нощта на живите евреи“ („Noc żywych Żydów“). За да опише проблемите на съвременното полско колективно съзнание, свързани с паметта за евреите, загинали по времето на Холокоста, той решава да се обърне към поп-схемата на зомби апокалипсиса. Да, това е остър постмодерен пастиш на литературния хорър, но преди всичко жестока карикатура на полската *псевдопамет*, *псевдомемориализация*, която само прикрива истинската неготовност към историческа рефлексия и култивиране на собствения образ като образа на вечна *жертва*.

Евреите зомбита излизат от подземията, където, както се оказва, са живеели дълги десетилетия след войната. Оплакват се, че са забравени – и тъкмо това не им позволява да отминат спокойно в света на мъртвите. Нещо повече – те са „блокирани“ в това вечно чистилище от проявите на псевдопаметта: „писна ни вече от тържествени академии, панихиди за загинали, залпове и цветя“⁹. Те идват, за да възстановят историческата справедливост. За да чуят думите на извинение от живите.

Ситуацията започва да напомня все по-отчетливо зомби апокалипсис, но обърнат наопаки. Докато, според класическата композиционна схема на зомби трилър, хората обикновено се скриват от кръвожадните зомбита в супермаркет, който се превръща в тяхната последна крепост, тук евреите зомбита се оказват барикадирани в търговския център и обкръжени отвсякъде от живите хора (агресивни неонацисти). Възниква въпросът: кои са истински зомбита тук?

А потенциалните отмъстителите, евреите, които трябва да възстановят историческата справедливост, се превръщат в жертви (отново – иска да каже).

Интересно е, че една година по-рано, през 2011-та, много подобен текст се появява и в украинската литература. Това е „Хляб с хрущяци“ („Хліб із хрящами“) на Михайло Бриних. Темата му е също много трудна и чувствителна: Големият глад в Украйна през 1932–33 г. Не-

⁹ OSTACHOWICZ, I. *Noc żywych Żydów*. Warszawa: W.A.B., 2012, s. 134.

разказаната травма на глада поражда кръвожадните монстър, които напомнят на най-старите жители на съвременното село в Централна Украйна, гладуващите хора отпреди 80 години.

Може да се каже, че тези текстове са едно *хибридно явление*: едно естетически сложно постмодерно преобръщане на едноизмерността на официалната памет, но също така и на масовата памет (*popular memory*) с нейната повърхностна мемориализация, в която няма място за истински диалог с миналото, за лични истории на преживяното, за оттенъци и сложна диалектика на вината и невинността.

Въпреки вътрешната си хетерогенност (и дори привидна несвързаност на някои процеси) „новата историческа вълна“ в централно-източноевропейските литератури е цялостен маркер на един извънредно важен прелом в културите на този регион: след периода на раннокапиталистическия триумф на материалното и консумеристката обвърнатост „навън“, към Запада, настъпва съсредоточаването върху собствените смисли, необходимостта за актуализиране на своята „историческа идентичност“ – и писателите правят това по различни начини, с различна степен на критичността, на отвореността към Другия, на готовността за препрочитане и пренаписване на важни исторически сюжети.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

КІСЬ, О. Колективна пам'ять та історична травма: теоретичні рефлексії на тлі жіночих спогадів про Голодомор. – В: *У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод, джерело*. За ред. Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен. Харків, 2010, с. 171–191.

КОКОТЮХА, А. *Червоний*. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2013, с. 24.

ФАСОЛЯ, Т. Роман Кокотюхи „Червоний”: пласкі герої і фактологічні ляпи: Retrieved: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/42306/Roman_Kokotuhy_Chervonyj_plaski_geroji_i_faktologichni [seen 23.06. 2018].

REFERENCES

FASOLYA, T. *Roman Kokotuhy „Chervonyj”: plaski geroji i faktologichni.*: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/42306/Roman_Kokotuhy_Chervonyj_plaski_geroji_i_faktologichni [seen юни 2018].

HIRSCH, M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1997, p. 22.

G. GRINCHENKO, N. HANENKO-FRIZEN (eds.) *Kolektivna pam'yat ta istorichna travma: teoretichni refleksii na tli zhinochih spogadiv pro Golodomor*. In: *U poshukah vlasnogo golosu: Usna istoriya yak teoriya, metod, dzherelo*. Harkiv, 2010

KOKOTYUHA, A. *Chervoniy*. Harkiv: Klub Simeynogo Dozvillya, 2013, p. 24.

MISZTAL, B. *Theories of Social Remembering*. Maidenhead; Philadelphia: Open University Press, 2003, pp. 160–161.

OSTACHOWICZ, I. *Noc żywych Żydów*. Warszawa: W.A.B., 2012.

POLLACK, M. *Kontaminierte Landschaften*. Wien: Residenz, 2014.

TOKARSKA-BAKIR, J. Jedwabne: historia jako fetysz. In: *Gazeta Wyborcza*, 16.02.2005: Retrieved: http://polish-jewish-heritage.org/pol/luty_historia.htm [seen 23.06. 2018].

BETWEEN LIVING MEMORY AND ACTUAL POLITICAL TRENDS: NEW HISTORICAL WAVE IN THE SLAVIC LITERATURES OF CENTRAL-EASTERN EUROPE

Abstract. The article reviews and analyzes the ways of representing historical topics in the contemporary fiction of Central and Eastern Europe (Poland, Ukraine, Czech Republic, Slovakia). After significant turn from the western-oriented consumerist culture of the 90s and early 2000s to the search for new formulas of national identities in the late 2000s the authors from this region began to rethink the historical material. Three ways of this rethinking (and correspondingly, three groups of texts) can be outlined: the first, most analytical, innovative, and corresponding to Barbara Misztal's „public history“; the second, intended to strengthen official national historical narratives; and the third, using clichés and stereotypes of popular culture to subvert conservative, isolationist rhetoric of current political establishment.

Keywords: national identity, contemporary fiction, historical narrative, Central Europe, Eastern Europe.

Ostap Slywinsky, Assoc. Prof., PhD
“Ivan Franco” National University of Lviv
E-mail: ostap_sl@hotmail.com

INTERTEXTUAL DIALOGUE IN CONTEMPORARY BULGARIAN POETRY

Abstract. The theory of intertextuality shifted the focus of the literary scene from the literary influence towards the (critical) dialogue with tradition, and not only the literary one, but also the cultural one. Intertextual dialogue is a meeting/contact, a replica, a quote, a reminiscence, but also a conflict between two views of the world, between two discourses and two types of poetics. This conflict can take the form of parody, the grotesque, travesty, and carnivalization. Intertextual dialogue represents at least two authors' perspectives and implies a temporal, cultural and stylistic distance. The author updates, but also revises the literary (archive, memory, oblivion) and cultural memory (collective, conscious, institutional, unconscious). It can be given in the form of quotation, remake, and evocative replica (zero dialogicity), but also (in the form of) revision and irony (high dialogicity). Poetry, traditionally defined as a monologic genre, practices intertextual dialogue as a strategy of performative reminiscence. Modernist and postmodernist intertextuality in contemporary Bulgarian poetry are a reflection of the local and regional socio-cultural and aesthetic environment. This interpretive essay makes a typology of intertextual dialogue in contemporary Bulgarian poetry with modernist and postmodernist characteristics: Lyubomir Levchev, Alexander Shurbanov, Georgi Gospodinov, Roman Kisyov, and Lyudmila Mindova.

Keywords: modernist/postmodernist intertextuality, contemporary Bulgarian poetry, Levchev, Shurbanov, Gospodinov, Mindova

Intertextual poetics versus poetics of intertextuality

The intertextual (dialogic) vision and revision in literature "come from a rereading of history"¹. Considering that history is a graphic-descriptive method (historiography), its fundamental tenet is to be reflexive, and to think

¹ "Yet Borges's readers know that he never invented anything; his most improbable stories come from his rereading of history. In fact, at a certain point Borges says that one of his sources was a work by Johann Valentin Andreae, which (though Borges got this information secondhand from De Quincey) described the imaginary community of the Rosicrucians; a community that others later genuinely founded from the example of what he had imagined". (ECO, U. The Power of Falsehood. In: *On Literature*, 2005, p. 328).

over the inherited archive of larger and smaller 'stories' (stories or narratives), both those that are true, as well as those that are false (plausible and implausible, realistic and fictional, or imaginary ones). Historical narratives are often vacant, or empty and fabricated, based on misconceptions and forgeries, desires and intentions, instead of being built upon authentic factography.

If history can be founded on illusions, invented and imaginary pseudo-realities, then, we can only imagine what the bases of literature are like. It is so because literature, by its nature and *per definitionem*, is a fruit of the imagination and fantasy, a liberal reconstruction of fractions of the past, the present, and the future, a reconstruction by memory, eyeballed, through visions and games. In other words, literature and historiography are sufficiently autonomous and legitimate discourses, to have their own particular codex (constitution, cosmos, and order). Still, history often uses certain literary strategies, while, in turn, literature uses some historiographical strategies. Namely, both history and literature deal with memory and imagination, remembering and fantasizing, reconstructing the absent, shadows, with the shadows of the shadow. Or, as Borges claims, poetry combines picture and myth with intellectual expression (abstract thinking, reflection).²

Memory, on the other hand, is a phenomenon on its own. Memory is a performance. It is the other face of oblivion. It plays out in different scenographic ways: as an evocation of real entities, a reminiscence of desires, dreams, pleasures and trauma, an actualization of mythical images from the treasury of folk tradition and the collective unconscious, a reflection and metareflection of other people's narratives, a replica of traditional memory clichés, a conflict of associations, paraphrase and allusion, and as irony and parody.

What is relevant is the act of the remembrance, and not its real basis. Relevant is the performance power of memory, its dramaturgy, and not its truthfulness. It is precisely that dramaturgy of memory, adapted to the literary codex, which drives the poetics and style of the text – whether prose, drama, or poetry. It is precisely that dramaturgy of the conflict between memory and oblivion that defines the shape in which the intertext of a literary work appears.

In this particular instance, we are interested in the intertext in contemporary Bulgarian poetry, seen through the prism of the opus of several Bulgarian poets. The selection has been made, primarily, to show that forms of intertextuality exist both in modern and postmodern poetry. So, it cannot be said that the poetry of the Modern doesn't recognize the intertextual principle. On the contrary.³ The difference is in that postmodernist intertex-

² BORGES, J. L. *Sabrana djela 1923–1982*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1985 p. 97. Borges writes this in the prologue to his poetry collection *The Cipher* (first edition in 1981, in Spanish *La cifra*) – reference to Croatian edition.

³ Analogous is also the situation in European poetry. For example, the intertextuality in the poetic opuses of Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Robert Graves, or Constantine P. Cavafy, is paradigmatic.

tuality is raised to a level of awakened strategy, as it is supported by literary theory and criticism. The theoretical discourse precisely lifts intertextuality to a level of poetic convention and author's intention, and even as a stylistic manner, compared to modernist intertextuality that is more spontaneous, liberal, and unburdened by the dictates and stereotypes of literary criticism.

In the time of the Modern, they speak of dialogic and monologic poetry (Bakhtin, 1982), not of intertext, but that doesn't mean that intertextual strategies are not applied to this type of poetry. And not only during the Modern, there have always been poets and poetics, which are more sensible to previous poets and poetics. The right to identification (recognition in someone else), admiration, idealization and influence, criticism and negation of tradition, fear of others, a dialogue with the inherited and existent, are all legitimate creative rights. We can be original when replicating too. Extroversion is legitimate, as well as introversion.⁴ The poet is not apathetic and ataraxic, but on the contrary. Intertextuality is one of the ways to show a non-apathetic consciousness, an above-average sensibility, which makes the interpretative strategy all the more interesting.

Without the pretension of generalizing and making a strict classification of contemporary Bulgarian poetry based on intertextuality, and all the more because I have not studied it integrally, I will point to a few poets and examples of intertextual dialogue in Bulgarian poetry. My aim, truly, is to locate several sensible places of experiencing the world as a language, in some contemporary Bulgarian poets.

Intertextual dialogue between two worlds and two types of poetics (quote, replica, motto, identification, mirror projection)

Lyubomir Spiridonov Levchev (born 1935), who turns the tide from engaged to modern poetics in the specific Bulgarian socialist-realistic environment, should get off from a critical, and even a conflict and dissident position towards the recent, domicile poetic, artistic, and cultural constellation. He, nevertheless, opts for a variant of compromise. The poet Levchev focuses on global currents, and thus manages to avoid open and direct conflict with the dominant poetic conventions in Bulgaria. The trauma of division of the public persona from the private one (and the poet is a paradigmatically-private reflection of the persona!), is poeticized in his poem „Нишалото на Фуко“/„Махалото на Фуко“ (1980, citation according to Levchev, 2010, p. 109–113).⁵ He calls that division “a diarchy”, and characterizes the epoch as “catastrophic” and tempestuous (“destructive tempests”).

⁴ C. G. Jung related the attributes of extroversion/eccentricity to non-psychological and visionary literature, while he associated the attribute of introversion with psychological literature.

⁵ Translator's note: “Foucault's Pendulum”.

Umberto Eco's novel ("Foucault's Pendulum") serves him as a mirror which reflects his strife-torn nature on the stretch between the roots (origin, tradition), and the wings (poetic freedom, the world, modernism). The option of indifference and a silent ("cold") and moderate resistance towards the domicile tradition leads him, in reverse, towards a subjective communication, and even a loud dialogue with the European tradition of the Modern. Such duality generates a wide interest for global art, and not only literature. Namely, the intertextual dialogue in Levchev is marked by the presence of:

a) ecphrasis (visual-art reminiscences in the poem: Bruegel the Elder⁶, Van Gogh, Albert Duerer, Joseph Turner, Henri Matisse);

b) cultural intertext ("Јас, кој не избегав од Помпеја"/„Аз, който не избягах от Помпей" [1994]; "Spiderman" [2005])⁷;

c) as well as some biblical reminiscences ("Сон"/"Сън", 2010, p. 301–303, 1st edition in 2006).⁸

The relation towards modernist poetics is inclusive, and not divided by block, ideology, and strategy (versus the dominant global division between West and East!). He, namely, addresses, on the one hand, Federico G. Lorca, Pablo Neruda, William B. Yeats, Rafael Alberti, Walt Whitman, Michel Foucault, and William Meredith, and on the other hand, Vysotsky, Yevgeny Yevtushenko, and Vladimir Mayakovsky. With that, Levchev, implicitly, indicates that he distances himself from an ideological interpretation of reality, and the obsessive attachment to social reality, and that he orients himself towards cultural history, the matrix of the Modern, as well as the personal maxim of existence in the world, and in the world of language.

Such discursive strategy makes his dialogue with cultural tradition moderate, reflected, and with an understandable dose of admiration for the ancestors and the established models of the Modern. Therefore, the intertext in his poetry is more than a tool for self-identification, through selection and interpretation of select values. In this respect, we could also read into the title of his book „Убий българина“⁹, published in the late 80s (1988), on the eve of the fall of communism's walls, the fall of the Berlin Wall, and the Cold War between East and West, as well as the breakup of the Soviet Union as a paradigm of the Eastern world. The removal of ideological and regime barriers also signifies the liberation of poetic expression, which, by definition, is a particular aesthetic form of freedom of language and idea.

Levchev projects the Cold War with its domicile ideological system of artistic values by evoking Yeats' verses, which he takes as motto in his poem

⁶ Please see the poem „Микроскопска балада“ [“Microscopic Ballad”], 2010, p. 183–187, 1st edition in 1994 – liberal translation from Macedonian edition.

⁷ Translator's note: “I, Who did not Flee Pompeii” (1994); “Spiderman” (2005).

⁸ Translator's note: (“Dream”, 2010, p. 301–303, 1st edition in 2006).

⁹ Translator's note: “Kill the Bulgarian”.

“Срт“/”Било“ from 2001 (2010, p. 219–223)¹⁰ – “Those that I fight I do not hate. Those that I guard I do not love.” Without hatred for the surrounding, and without love for his dearest, simply – without illusions, no hope, or “reigns”, he becomes, finally, free and ready to face his own doom, that is, his own Pompeii.

In conclusion, Levchev dialogues with select like minds, but also evokes thoughts and positions that are near to him, and in which his *condition humaine* can be seen. This condition, on the other hand, is paradigmatic for many poets that worked and lived in closed and indoctrinated societies. Therefore, his intertextual dialogue inclines towards that pattern that is characteristic for cultures in the process of transformation, which, in a given moment, are being recoded, and initiated into a state of freedom, bearing the “cross” of auto-censure, that is, of an adapted anxiety with extended action.¹¹

Dialogic revisions (skepticism, irony, reminiscences, and actualizations)

Just a single decade of later appearance (since 1974), the poetry of Alexander Shurbanov (born 1941) does not have to openly confront the necessity to practice the socialist-realistic poetry, the poetics that, with its subjectivity towards reality, is forced to be deafened by the texts of other writers. The sensibility for others’ textuality and poetic code, is highlighted in Shurbanov, taking into consideration that he himself, as a translator, comes into close contact with original poetic opuses of different epochs – primarily Anglo-Saxon (John Dunne, Geoffrey Chaucer, John Milton, William Shakespeare, Christopher Marlowe, Ted Hughes, Dylan Thomas).

The intertextual dialogue that Shurbanov leads with his ancestors and soulmates of world poetry shows signs of a sophisticated performance. Because of that, his poems resemble theatrical fragments, scenes the message of which needs to be experienced by evoking the ancestors, with the difference that now the attitude towards them includes a dose of scepticism. Characteristic of this modus of intertextual dialogue is the poem „По трагите на Меркуцио“/„След Меркуцио“ (2015).¹² That the intertextual connection is internalized, is only

¹⁰ Translator’s note: “Ridge”.

¹¹ The poetry of another poet of the generation at the crossroads towards the Modern, Dragomir Petrov (born 1937), is illustrative for the intertextual modus. Its geography is marked by the topoi of myth („Кон Одисеј“ [“To Odysseus”]), Christianity (“Кон мојот двојник“, “Кон син ми“ [“To My Double” and “To My Son”]) – liberal translations from Macedonian edition, literature (T. S. Eliot, J. P. Sartre, W. Shakespeare), and of culture (Byzantium, the Balkans, the Levant, and Turkish-Ottoman matrix).

¹² Translator’s note: “After Mercutio” (2015) – citation according to the Macedonian edition, translated by Bogomil Gjuzel (Зимски пејзаж со врана [Winter Landscape, With Rooks], 2016, p. 111).

heralded in the title of the poem, which also serves in its literal meaning as a “trace” in tracing the source, and interpreting the sense of the poem.

There are no direct allusions to the dramatic situation in Shakespeare’s tragedy “Romeo and Juliet”, but only a parabolic evocation of Mercutio’s scepticism of death, an absence of humor in inevitability, but also a mockery of inevitability of our youthful (Romeo – Juliet) naivety. Present is that the face of which is invisible. Invisible, yet, powerful intertext. The reflection of paradoxality and antipodal figures and worldviews. One involute transformation of people by facing not only mortality, but our own delusions. In several poems there are discreet misenscenes, which play the role of theatrical intertext – without citations and replicas, but simply as an ambience parable, as well as metaphorical and visual-art contextualization of the poetic image.

Such is the case, for example, of the poem „Претстава“ / “Представление”¹³, which contains the description of “театралната смрт на есенските брези“ / “Тази театрална смърт на есенните брези“ (2016, p. 93)¹⁴. The title of the poem „Неромантична посета во куќата-музеј на Вилијам Вордсворт“ / “Неромантично посещение в къщата-музей на Уилям Уърдсворт“ (2016, p. 79, 1st edition in 1977)¹⁵ also indicates to Shurbanov’s intentional approach, marked by the yearning to terminate the romantic, idolatric relationship/attitude towards inherited values. His intertextual platform strives for the world to be seen from its banal side, with the goal to demystify myths, a mythomania and mythologization of reality, and in that context, to add a certain emotional dimension to expression, a personal and intimate stamp of the poem. At that, a sort of alchemy occurs, one of the transformations of identity, the act of inconspicuous identification – through scepticism, irony, and revision.

Then again, Shurbanov’s poetry also includes ekphrastic poems with *visual-art intertext* by Pieter Bruegel the Elder, or Vermeer (“А ако претпоставиме...” / “А ако предположим...” from 2009; “Млекарката на Вермер” / “Млекарката на Вермеер” from 2015)¹⁶, and mythical intertext (the myth of Icarus, Paris, and Noah), and *biblical intertext* („Синот човечки“ / “Плаж”, “Бог” / “Като бог”, “Богојавление” / “Богоявление”, “Преображение”)¹⁷. What he is represented by is the dose of scepticism, irony, and the intention to demystify. It is also visible in some poems that see the revision of inherited moral stereotypes, serving a function of cultural intertext (for example, the poem “Размена” / “Размяна”, 2016, p. 100).¹⁸

¹³ Translator’s note: “Performance”.

¹⁴ Translator’s note: “Ah, this theatrical death / of autumn birches” (2016, p. 93).

¹⁵ Translator’s note: “An Unromantic Visit to Wordsworth’s Cottage” (2016, p. 79, 1st edition in 1977).

¹⁶ Translator’s note: (“And What If We Suppose” from 2009, “Vermeer’s Milkmaid” from 2015).

¹⁷ Translator’s note: (“Beach”, “God”, “Epiphany”, and “Transfiguration”).

¹⁸ Translator’s note: “Exchange”, 2016, p. 100.

From intertextual conflict between two worlds and two types of poetics to intertextual manner

It is unusual that the poets that establish the Modern in Bulgarian poetry (Lyubomir Levchev, Valeri Petrov, Alexander Shurbanov, Dragomir Petrov, and others), on the one hand, show resistance to socialist-realistic poetics, and on the other hand, initiate the poetic strategies and acts of the Postmodern. They, in a relatively small amount, dedicate themselves to the historical topos, and it could also be said that they withhold from historical interpretations. It seems that they are abstinent towards the patriotic discourse, burdened, probably, by the shame and anxious attitude caused by communism's mortgage.

However, while modern poetry marginalizes the patriotic topos as a reflection of ideology, and the understanding that the interest for national history is the other face of the interest for the communist reality, postmodern poetry rids itself of such frustrations. Thus, postmodernist poetry actualizes the patriotic topos, in its own personal, ironic, even sarcastic way. There is even a sensation that postmodernist authors purposefully and intentionally parade with marginalized topics.

I will point out to one example only, namely it is the poetry book „Черешата на един народ“ (1996/2014)¹⁹ of Georgi Gospodinov (b. 1968). In it, freedom of expression is seen as a rude revision of taboo topics, as a ridicule of the serious approach to cult themes of the past, an infantile memory, and need to sensibelize poetry for banalized patriotic-historical subjects. He does that by evoking family stories that become an intimate replica of the dominant and collective mega Bulgarian narrative. He does that through non-pretentious memorial fragments. He does that easily, demystifying not only clichés, but promoting freedom of the perception of major histories through the prism of smaller ones. Thus, history is shown as an intimate interpretation, and not as an institutionalized and tabooed image of the past (“Не е Италия на Вазов, не е Величков”; “Край Босфора”, 2014, p. 10)²⁰.

It is safe to state that the Postmodern renews the interest in history, in a way that it breaks away from the fear of history. The overcoming of the fear from the influence is a condition to be original even when leading a dialogue with the other. Intertext is an inclusive discursive and poetic strategy. Postmodernist poetry also revises the imagological stereotypes of the idealized world – neither the Western world is what it has been anymore (“Зoo на географията”, 2014, p. 12; „Европа квартална”, p. 15; „Зелени-

¹⁹ Translator's note: “The Cherry-Tree of the Nation” (1996/2014).

²⁰ Translator's note: (“It's not Vazov's Italy, it's not Velichkov”, “By Bosphorus”, 2014, p. 10) – liberal translation from Bulgarian edition.

те поля на Венеция“, p. 16).²¹ Intertextual dialogue is primarily a conflict between two images of a world, two stereotypes, and two misperceptions.

G. Gospodinov consciously pushes the act of profanation of the poetic vision of the world. Holy is nothing, except for personal freedom. It is no longer a move to criticize the Bulgarian narratives. It is time to submit the global narratives and stereotypes to revision. Thus, he moves along the route of popular microtoponyms – Venice, Bosphorus, Istanbul, the Acropolis, the Eiffel Tower, etc. He freely combines and directs the subjective vision of objective reality. The very definitions of objectivity, history, and reality are being redefined. Gospodinov combines more liberally than he chooses (selects). What is important for him is to conquer freedom, that is, freedom itself, and freedom as such.

All is allowed, including a quote, vacant citation, motto, allusion, reinterpretation, as well as loud bar conversation („Балади и разпади“).²² The realization that nothing comes out of nothing is not traumatic. Ancestors are not only a necessity, but also a virtue („Из браното“, p. 44)²³. In that postmodernist euphoria, freedom of combination (the patchwork, pastiche) becomes a stylistic marker. This marker does not always lead to high quality, nevertheless it has played a significant cultural role. It is important that sensibility is not encaged. The poetic genre is hybridized – lyricism is combined with diary-like notes, essayist and prose fragments, family traditions, rituals, citations, etc. „Какво искаше да каже историята? Че за всичко е виновно обръкването на езиците?“²⁴

Gospodinov's manuscript-book „Писма до Гаустин“ (2003)²⁵ radicalizes the initiated variant of postmodernist intertextuality.²⁶ The intertextual dialogues are epistolary, photographic and associative, as if reflecting the rhythm of jazz, as if creating jazz poetry – from Adam and God to Madonna, from Babylon to the Balkans, from Charles Bukowski to Allen Ginsberg, from Melville to Kafka, from the minotaur to the third pole, from tweet-couplets to ballads, from “Hey, Jude, 7’09” to Slaveykov Square („Покриване с найлони на площад „Славейков““).²⁷ The concept is in that there is no strict genre and stylistic concept.

²¹ Translator's note: (“Zoo of Geography”, 2014, p. 12, “Europe Quartile”, p. 15, “The Green Fields of Venice”, p. 16) – liberal translation from Bulgarian edition.

²² Translator's note: “Ballads and Break-Downs” – liberal translation from Bulgarian edition.

²³ Translator's note: “The Chosen”, p. 44 – liberal translation from Bulgarian edition.

²⁴ GOSPODINOV, G. *Chereshata na edin narod*. Plovdiv: Zhanet 45, 2014, p. 64. Translator's note: “What did history intend to say? For the mix up of the languages is guilty for all?” – liberal translation from Bulgarian edition.

²⁵ Translator's note: “Letters to Gaustine” (2003) – liberal translation from Bulgarian edition.

²⁶ Gaustine of Arles, 12th century.

²⁷ Translator's note: (“Covering Up with Nylon at Slaveykov Square”) – liberal translation from Bulgarian edition.

Conceptualization of mystical intertext

Roman Kisiov (b. 1962) makes a particular intertextual experience (an experiment) in Bulgarian poetry, not because he mannerizes the strategy of dialogue, but because he conspires for a form of conceptual, total, and mystical *prototext* and *archetext*. Namely, dominant in his poetry is the idea of a universal ancient divine text, an archetypal text from which all other texts have come out, even those that constitute text within text, or “second-hand” citational text fragments (Antoine Compagnon). That mystical archetext is a divine “garden – birthplace” (motto of the book, 2016), one that all other texts remember.

Every text, not just intertext, is an incarnation of that archetextual garden, its reflected shadow.²⁸ Even our “I” is a shadow of the original “I”, second by its nature, thus poetry is only a quest for the original “I”, the original text, the genesis, it is an awakening from the dream („Поетът“, 2016, p. 30).²⁹

This type of conceptual, generic intertext promotes a general dialogue that is carried out not only between the new and old authors and images of a world, but vice versa as well – an active subject of the dialogue may also be the ancestors. The concept of universal archetext enables this circular approach, which sees the time of the future as time of the present, the present as past, etc. („За гения“, p. 28–29, „Заклучена врата“, p. 36).³⁰ The 90s saw the fall of some walls and creation of others, not as visible, but they still played a reversal part in the liberation of poetic expression in a way that they freed poetry from the stigma of religious prohibitions. This liberation also occurred in the shape of explicit poetics of the mystical and biblical, which became legitimate references.

Thus, the biblical intertext became a mark of postmodernist literary production. It is not easy to say that the dialogue with the biblical text is primarily critical, conflictious, and ironic. There are examples, as the one of Kisiov in Bulgarian poetry, or that of Eftim Kletnikov (1980) in Macedonian poetry, which show that biblical text is returning to its glory in poetry, only in one extended context, filled with liberal interpretations, associations, allusions, and paraphrases. Freedom on its own does not mean liberation from religious identity, on the contrary, in some cases, it fulfils itself through its fortification.

In this sense, the intertextual dialogue with a biblical canon leans more towards a worship of the mystical interlocutor – The Predecessor, The

²⁸ КИСЬОВ, Р. Към теорията за прераждането. – В: *Мистичната роза. Избрани стихотворения*. София: Ерго, 2016, p. 22, 1st edition in 1989.

Translator's note: (“Towards the Theory of Revival”, 2016, p. 22) – liberal translation from Bulgarian edition.

²⁹ Translator's note: (“The Poet”, 2016, p. 30) – liberal translation from Bulgarian edition.

³⁰ Translator's note: (“For the Genius”, p. 28–29; “Locked Door”, p. 36) – liberal translation from Bulgarian edition.

Holy Spirit, The Sabaoth, The Heavenly City, The Saint, Cosmic Soul, The Angel („Затвори след себе си вратата“, p. 79).³¹ Here, I will point out to the motto included in the poem „Дървото на живота“ (p. 136)³², in fact a double quote by Plato and Seferis – „И душа, ако желае да се опознае, във душа чужда, трябва да се види отразена“.³³ Intertextual dialogue is a performance of reflection, a ritual of dedication, and mutual mystical identification, because isn't God letter, and the letter God. The poem is, in that sense, a natural home of the sacral. The poetic intertext is a symbolic “blessing”.³⁴

Demythization of biblical narratives

In her collections, „Тамбос“ (2014), and „Живот без музика“ (2016),³⁵ Lyudmila Mindova (born 1974), a member of the newer generation, actualizes certain subtle topics of reading and translation, through reminiscences of works of South-Slavic writers (Danilo Kish, Igor Isakovski, Nikola Madzirov, Charles Simic, Josip Osti, Mak Dizdar, Tomaz Salamun, Ales Debeljak, Dubravka Ugresic, Elisaveta Bagryana), but also some other European authors (for example, on Zbigniew Herbert, in the poem „Както винаги“, 19–25.10.2016).³⁶ She includes metapoetic reflections and allusions in the poems themselves, hence, it can be stated that the innate poetics are amplified by an internal dialogue with the stylistic formations („Класическа нощ“, 2016, p. 46).³⁷ As a translator, she understands the intertextual dialogue as a translation of one language into another, and as a moving in of the other language in the first one.

She also demythicizes biblical narratives („Стълба към небето“, 2016, p. 27; „На тревата“, 2014, p. 69)³⁸, aided by dark humor, sarcasm, allusions, and games with words. She is sensitive to semantics and the etymology of words. Witty and analytical, her poem is founded upon paronomastic assemblies that

³¹ Translator's note: (“Close the Door After You”, p. 79) – liberal translation from Bulgarian edition.

³² Translator's note: (“The Tree of Life”, p. 136) – liberal translation from Bulgarian edition.

³³ Translator's note: “The soul too, if it wishes to be met, in a foreign soul, it needs to be seen reflected” – liberal translation from Bulgarian edition.

³⁴ See the author's foreword (the essay) of the book *За поезията / Или тайната йерархия на думите* [For Poetry/Or The Secret Hierarchy of Words – liberal translation from Bulgarian edition], Roman Kisyov, 2016, p. 437–442.

³⁵ Translator's note: “Tambos” (2014), and “Life Without Music” (2016) – liberal translation from Bulgarian edition.

³⁶ Translator's note: (“As Always”, 19–25.10.2016) – liberal translation from Bulgarian edition.

³⁷ Translator's note: (“Classical Night”, 2016, p. 46) – liberal translation from Bulgarian edition.

³⁸ Translator's note: (“Stairway to Heaven”, 2016, p. 27; “On the Grass”, 2014, p. 69) – liberal translation from Bulgarian edition.

are performative on their own („Без отговор“, 2016, p. 40; “Път и плът“, 2016, p. 75).³⁹ As a representative of postmodern-day poetics, it could be expected of her to radicalize intertextual dialogue, but she, in fact, internalizes it, she does not flirt with intertextuality as a postmodernist act of alteration of personal speech, and as fragmentation of the entirety of the worldview.

Judging by Lyudmila Mindova's trial, a revision of the postmodernist hierarchy of acts comes about, and a switch between dominant and marginalized deeds occurs. Thus, Bulgarian poetry avoids the trap of mannerization of quotism (precise or vacant), but it does not lose its sense (sensitivity) for the speech and poetics of others. There is an environment of generational communication and cooperation between the Balkan poets of the beginning of the 21st century. Perhaps this environment is a sign of departure from the strategy of fragmentation and Balkanization as its synonym. With that, a parting from the poetics of the Postmodern, and the beginning of a new type of poetics of intertextual dialogue between the poets themselves, and not only between their works, is heralded. As if the dialogue that is distanced from tradition is being replaced with an immediate personal contact, opening up a perspective for new literary translations, but also a new approach to related languages. An innate intercultural closeness is foreshadowed, as a motto of a new epoch and type of poetics.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ГОСПОДИНОВ, Г. *Писма до Гаустин*. Пловдив: Жанет 45, 2003: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=28&WorkID=6709&Level=1> [прегл. 20.09.2018].

ГОСПОДИНОВ, Г. *Черештата на един народ*. Пловдив: Жанет 45, 2014 (1 изд. 1996).

КИСЬОВ, Р. *Мистичната роза. Избрани стихотворения*. София: Ерго, 2016.

КЛЕТНИКОВ, Е. *Окото на темниот*. Скопје, Градска Библиотека „Браќа Миладиновци“, 1980: <https://digitalna.gbsk.mk/items/show/129> [прегл. 20.09.2018].

ЌУЛАВКОВА, К. *Демонот на толкувањето*. Скопје: МАНУ, 2009.

ЛЕВЧЕВ, Љ. *Одбрани песни*. Струга: СВП. Едиција Златен венец, 2010.

МИНДОВА, Л. *Живот без музика*. Пловдив: Жанет 45, 2016.

МИНДОВА, Л. Както винаги. – *Литературен вестник*, 25, 2016, бр. 34 (19–25.10.2016).

МИНДОВА, Л. *Тамбос*. Пловдив: Жанет 45, 2014.

СТЕФАНОВА, Н. (избор, предговор, белешки). *Современи бугарски поети*. Скопје: Култура, 1998.

ШУРБАНОВ, А. *Зимски пејзаж со врана. Одбрани песни*. Превод на македонски: Богомил Ѓузел. Струга: СВП, 2016.

³⁹ Translator's note: (“Without an Answer”, 2016, p. 40; “Road and Body”, 2016, p. 75) – liberal translation from Bulgarian edition.

REFERENCES

- BAHTIN, M. M. *Problemi poetike Dostojevskog*. [*Problems of Dostoevsky's Poetics*.] Beograd: Nolit [publ.], 1982.
- BORGES, J. L. *Sabrana djela 1923–1982*. [*Collected Works 1923–1982*.] Zagreb: Grafički zavod Hrvatske [publ.], 1985.
- ECO, U. *On Literature*. New York: Open Road Integrated Media, 2005.
- GOSPODINOV, G. *Chereshata na edin narod*. [*The Cherry-Tree of a Nation*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2014 (1st edition 1996).
- GOSPODINOV, G. *Pisma do Gaustin*. [*Letters to Gaustine*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2003. Retrieved: <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=28&WorkID=6709&Level=1> [seen 21.09.2018].
- KISIYOV, R. *Mistichnata roza. Izbrani stihotvorenija*. [*The Mystical Rose. Selected Poetry Works*.] Sofia: Ergo [publ.], 2016.
- KLETNIKOV, E. *Okoto na temniot*. [*Eye of the Dark One*.] Skopje: Gradska Biblioteka "Brakja Miladinovci" [publ.], 1980. Retrieved: <https://digitalna.gbsk.mk/items/show/129> [seen 21. 09.2018].
- KULAVKOVA, K. *Demonot na tolkuvanjeto*. [*The Demon of Interpretation*.] Skopje: MANU [publ.], 2009.
- LEVCHEV, L. *Odbrani pesni*. [*Selected Poems*.] Struga: SVP [publ.]. Edicija Zlaten venec, 2010.
- MINDOVA, L. *Tambos*. [*Tambos*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2014.
- MINDOVA, L. *Zhivot bez muzika*. [*Life Without Music*.] Plovdiv: Zhanet 45 [publ.], 2016.
- MINDOVA, L. Kakto vinagi. [*As Always*.] In: *Literaturen vestnik*, № 34 (19–25.10.2016).
- SHURBANOV, A. & B. GYUZEL (trans.) *Zimski pejzazh so vrana. Odbrani pesni*. [*Winter Landscape, With Rooks. Selected Poems*.] Struga: SVP [publ.], 2016.
- STEFANOVA, N. (Selection, foreword, notes). *Sovremeni bugarski poeti*. [*Contemporary Bulgarian Poets*.] Skopje: Kultura [publ.], 1998.

Katica Kulavkova, Prof., DSc

Macedonian Academy of Sciences and Arts (MANU)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4007-4402>

Web of Science Researcher ID: J-8669-201

E-mail: kulavkova@manu.edu.mk; kkulavkova@gmail.com

ЛИТЕРАТУРНА ЕКСПЕДИЦИЯ: ШВЕДСКИТЕ СТУДЕНТИ КАТО ОТКРИВАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Резюме. Българската литература в далечния европейски север е непозната както за шведските читатели, така и за литературоведите. „Истинските“ читатели на родната ни литература в Швеция са студентите, които участват в курсовете по български език в университета в Упсала. Разглеждайки изпити, реферати, дипломи, анализи и курсови работи, писани между 2014 и 2017 г., можем да разберем как и какво откриват те в българската литература. Тяхната литературна експедиция предполага, че възприемането на литературния текст е силно свързано с мястото и времето, в което се чете. В статията се твърди също, че интерпретацията на едно и също литературно произведение зависи от индивидуалната ситуация на читателите.

Ключови думи: литературна експедиция, шведски студенти, българска литература

Въпреки че чета много художествена литература, това е първата българска книга, която прочетох. За 61 години мисълта да прочета българска книга ми беше напълно чужда. Смятам, че книгата си заслужава да се прочете и се радвам, че предразсъдъците ми за българската литература са вече зад гърба ми. Сега наистина очаквам с нетърпение да прочета „Малка северна сага“ на Йордан Радичков.¹

Така завършва писмената си работа шведски студент, който открива българската литература чак или едва на 61 години и продължава литературната си експедиция в рамките на курсовете по български език в Упсалския университет. До този момент той нито е чел, нито пък му е хрумвало да прочете българска литературна творба, а още по-малко би могъл да назове дори и един наш автор. Неговото заключение обаче е валидно не само за всички студенти, които започват да изучават български език, но и в еднаква степен важи за широката читателска аудитория, а напоследък дори и за славистите в Швеция. Българската литература в далечния Север е непозната, тя се споменава

¹ Цитатът е от курсова работа, посветена на романа „Ангелски езици“ (DINEV, D. *Engelsungen*. München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, 2003).

изключително рядко и самото ѝ споменаване се превръща в „уникално събитие“, което неминуемо започва с вариации на тема: „Кога за последен път сте чели книга от български автор?“

Наред с очевидно тъжния факт за отсъствието на интерес към българската литература, заключението на шведския студент насочва и към по-обнадеждаващия извод, че „откриването“ на българската литература не приключва с първата прочетена книга. Напротив, ясно е заявено желанието за продължение на литературното пътешествие. Оттук следват и двата въпроса, на които ще се опитам да отговоря в настоящата статия: как и какво откриват шведските студенти в родната ни литература?

Отговорите се съдържат в анализи, резюмета и курсови работи на студенти в Упсалския университет, писани между 2014 и 2017 г. като различни изпитни форми в рамките на програмата по български език.² Техните разсъждения, оценки и интерпретации всъщност са единствените свидетелства за действителното възприемане на българската литература от шведския читател. Традиционно литературоведските рецензии и отзиви се разглеждат като меродавни за рецепцията на дадена литература в чуждо културно поле. Този тип рефлексии обаче по-скоро биха могли да предизвикат интерес към дадена книга или автор, отколкото действителен прочит на литературната творба. В крайна сметка взаимодействието между фикционалния текст и читателя е винаги индивидуално и ситуативно. Компетентният глас на критика може да предизвика интерес, но художественото остойностяване получава социално значение в процеса на четене. Този процес се осъществява в конкретна социокултурна среда и в определен момент. Освен това нито интерпретациите, нито възприемането на произведението са константни. Те са зависими от конкретния хронотоп. В определено време и на определено място литературният текст се чете и тълкува по един начин, но се променя в по-късна фаза. Например „Пипи дългото чорапче“ на Астрид Линдгрен четем по един начин като малки, с децата си я препрочитаме по друг начин и напълно различно я преоткриваме с внуците си. В България къщата на Пипи, „Вила Виликула“, е приказна, чудновата постройка, докато в Швеция тя напомня малко или повече на къщата на съседа.

Промяната в интерпретацията според Дейвид Дамрош не отразява „някаква вътрешна логика на произведението“³, а е резултат на

² В Швеция писмените изпити са документи, които всеки може да разгледа. За да спазва научната етика и да запазва самоличността на студентите, в статията цитатите от техните писмени работи са поставени в кавички без да се посочват имената им. Преводите от шведски на български език са мои.

³ Оригиналният текст на Дамрош на английски: „The shifts a work may undergo, [...], do not reflect the unfolding of some internal logic of the work in itself but come about through often complex dynamics of cultural change

комплексен културен феномен, в който мястото, времето и читателят определят значимостта на литературния текст. В този смисъл онова, което откриват студентите в Швеция, когато четат български литературни текстове, ни дава възможност да проверим доколко наистина възприемането и тълкуването е зависимо от мястото и времето. Как една и съща творба през погледа на различни читатели се възприема според хронотопа, в който се чете, ще илюстрирам с анализите, направени от моите шведски студенти, на следните произведения: „Улица без име“ (Касабова, 2008), „Ангелски езици“ (Динев, 2006), „Крадецът на праскови“ (Станев, 1948), разказът „Дамата с рентгеновите очи“ (Минков, 1934) и първия български роман „Под игото“ (Вазов, 1894). Преди това обаче е важно да се отговори на въпроса:

Как шведските студенти откриват българската литература?

Питането поражда необходимост от няколко думи за българистиката в Упсалския университет, както и за преводите на българска художествена литература на шведски език. По-точно казано, откъде започва литературната експедиция на шведските студенти.

От 2009 г. българистиката в Упсала е изцяло електронна. Всички курсове са структурирани в учебната платформа Ping Pong, а лекциите и семинарите се провеждат в реално време във „виртуалната класна стая“ на видеоконферентната програма Adobe Connect. Обучението по български език обхваща шест семестъра (със заетост на студентите 50 %) и три нива (начално, средно и високо). На всяко ниво курсовете са четири, специализирани като езикови и литературни. Литературните курсове в Упсалския университет са три: „История на българската литература“ и „Текст“ на средно ниво, и „Текст и история на литературата“ на последното ниво. Курсът „История на българската литература“ започва със старобългарската книжнина и завършва с периода на соцреализма. Лекциите и семинарите са на шведски език, а произведенията, които се обсъждат, са преводи на български творби. В другите два курса произведенията се четат на български. В тях освен анализи студентите правят и първите си опити в превод на литературни текстове от български на шведски език.

За студенти, които не са чували за българската литература и не са чели нито една българска книга, отделното представяне на историята и произведенията е абстрактно и безрезултатно. Затова още в първия литературен курс са включени и произведения на български език, които илюстрират основните характеристики на съответния период. Например при представяне на старобългарската литература студенти-

and contestation“. In: DAMROSCH, D. *What is World Literature?* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003, p. 6.

те четат „За буквите“ на Черноризец Храбър като образец за полемичен текст и „Азбучна молитва“ на Константин Преславски като образец на старобългарската поезия; за началния етап на възрожденската литература, в който доминират публицистиката и поезията, четат статията на Любен Каравелов „Науката не търпи ораторства“, неговото стихотворение „Хубава си, моя горо“, както и „Не пей ми се“ на Петко Славейков.

Освен начина на представяне на българската литература е важно да се отбележи какви са студентите в Упсалския университет. Изучаващите български език могат да бъдат разделени в три групи. В първата влизат онези, които не знаят езика и почти нищо за страната, както и тези, които след като са посетили България, искат да научат повече за нас и нашата култура. Втората група обхваща студенти, имащи някаква връзка с България (имигранти след 1990 г, второ поколение българи в Швеция, българска приятелка/приятел, съпруга/съпруг), а третата – студенти, които са изучавали друг славянски език.

Независимо от различните мотиви и предварителни знания се оказва, че и трите групи в еднаква степен не познават литературата ни, дори и преведената на шведски език. Оскъдният брой преводи ясно личи от библиографията на Ханс Окерстъом⁴, в която шведските преводи на българска художествена литература са описани по автори в азбучен ред. Библиографията обхваща всички печатни източници за публикуване на преводна литература, както самостоятелни издания, така и публикации на отделни произведения в периодични издания (вестници, специализирани списания и др.) и издания със смесено съдържание. За студентите е важно какво могат да намерят в библиотеките като отделни издания, затова ще разгледам само тях.

Произведенията, издадени като отделно книжно тяло, представени в Таблица 1, са (само) 28. Българската проза и поезия на шведски език се оказват почти еднакво разпределени. Любознателният шведски читател би могъл да намери в библиотеките 13 отделни книги с българска поезия и 15 с българска проза. Сред авторите откриваме както класиците на българската проза И. Вазов, Й. Йовков, Елин Пелин, така и писатели, активни през периода на соцреализма: Е. Станев, Й. Радичков, А. Дончев, Ст. Цанев. В първите преводи на шведски език очевидно доминира творчеството на Пенчо Славейков, а в последните – на Николай Кънчев. Все пак почти цялото творчество на Хр. Ботев и малка част от поезията на Е. Багряна също могат да бъдат прочетени. Сред заглавията и авторите, преведени на шведски език, не липсват и ку-

⁴ OKERSTRÖM, H. *Bibliografi över bulgarisk skönlitteratur översatt till svenska*. Göteborg: Institutionen för språk och litteraturer Göteborgs universitet, 2015. Условно можем да наречем Ханс Окерстъом шведският библиограф за славянски литератури. Първата библиография за българската литература е създадена през 2007 г. и периодично се допълва с новите издания.

риози. Изборът на криминалните романи на А. Гуляшки предизвиква учудване на фона на малкото книги, преведени на шведски език, но те попадат в поредицата „Социалистически криминални романи“, издавана през 70-те години на миналия век. Произведенията на писателя и поета Борис Иванов, неизвестен в България, също имат обяснение: неговото пребиваване в Швеция и сътрудничеството му в Упсалския университет безспорно са изиграли роля да бъде представен с три книги, толкова, колкото са книгите на Й. Радичков.

От Таблица 1 е видно, че на шведски език липсват произведения на съвременни български автори. В библиографията на Х. Окерстрьом не са включени преводите на четири произведения, публикувани през второто десетилетие на XXI век: *Änglatungor* (Dinev, 2011), *Öster om Väst* (Penkov, 2011), *Wunderkind* (Grozni, 2012) и *Gata utan namn: en barndom och andra missöden i Bulgarien* (Kasabova, 2013). Вероятно причината да не попаднат в библиографията е, че оригиналният им език не е български. Така или иначе това са единствените съвременни произведения на шведски език след превода на „Време разделно“, публикуван през 1978 г., които (както ще стане ясно) се оказват добро начало за литературната експедиция на шведските студенти.

Година	Автор	<i>Titel / Заглавие</i>
1891	Йенсен, А. Ботев, Хр.	<i>Kristo Botjov / Христo Ботев</i>
1894; 1977	Вазов, И.	<i>Under oket / Под игото</i>
1912	Славейков, П.	<i>Koledari / Коледа̀ри</i>
1912		<i>Skaldeöden / Съдби на поети</i>
1913		<i>Sången om blodet / Кървава песен</i>
1916		<i>Hymner vid övermänniskans död / Химни за смъртта на свръхчовека</i>
1949	Йовков, Й.	<i>Gården vid gränsen / Чифликът край границата</i>
1957	Сборник: Вазов, Елин Пелин, Йовков, М. Георгиев	<i>Den vita svalan och andra bulgariska berättelser / Бялата лястовица и други български разкази</i>
1958	Сборник: Ботев, Вазов, Дебелянов, Смирненски, Вапцаров	<i>En bulgarisk diktantologi / Българска поетична антология</i>
1970	Багряна, Е.	<i>Livet jag ville göra till dikt / Животът, който исках да бъде поема</i>

1972 (1973, 1979)	Радичков, Й.	<i>Bortom Ural / Неосветените дворове</i>
1975	Гуляшки, А.	<i>Avakoum Zachov möter 07 / Авакум Захов против 07; Ett fall för Zachov / Приключенията на Авакум Захов</i>
1976	Радичков, Й.	<i>Middagshetta / Горещо пладне</i>
1977	Сборник: Райчев, Константинов, Калчев, Вежинов, Хайтов, Радичков	<i>Åtta bulgariska berättelser / Осем български разказа</i>
1977	Станев, Е.	<i>Persikotjuven och andra berättelser / Крадецът на праскови и други разкази</i>
1978	Дончев, А.	<i>Elindenjadalen / Време разделно</i>
1978	Калчев, К.	<i>Vid livets källa / При извора на живота</i>
1981	Радичков, Й.	<i>Träskorna. En liten nordisk saga / Малка северна сага</i>
1982	Левчев, Л.	<i>Position / Позиция</i>
1986	Иванов, Б.	<i>Men jag fann dig, poesi! / Ала, намерих тебе, поезио!</i>
1990		<i>Nostalggi / Носталгия</i>
1990		<i>Underhållet / Поддръжка</i>
1991	Цанев, С.	<i>Sokrates sista natt / Последната нощ на Сократ</i>
2001	Дачева, С.	<i>Utsikt från ett fågelbo / Поглед от птиче гнездо</i>
2003	Кънчев, Н.	<i>Det finns någon i skogen / В гората има някой</i>
2005	Софроний Врачански	<i>Den syndige Sofronijs liv och lidande / Житие и страдание грешного Софрония</i>
2006	Кънчев, Н.	<i>Med en krage av sten, en kvarnsten / С яка от камък, воденичен камък</i>
2007	Кънчев, Н.	<i>Utvalda dikter / Избрани стихотворения. 1966–2006.</i>

Таблица 1. Български книги на шведски език

Какво откриват шведските студенти в българската литература?

Първият досег на шведските студенти с творба от български автор се осъществява в курса по „Странознание“ (на начално ниво), в който една от темите е българската литература. Наред с преводите на два разказа: „Албена“ на Й. Йовков и „Дърво без корен“ на Н. Хайтов, те четат и една книга по избор, за която в края на обучението пишат курсова работа (3–5 страници). В нея правят анализ на творбите от гледна точка на цялото съдържание на курса, в който са включени теми като език, общество, история, география, традиции, култура и т. н. Книгите, между които могат да избират, са две: „Engelszungen“ на Димитр Динев (2003) и „Street without a name“ на Капка Касабова (2008). И двете са преведени на шведски (съотв. 2013 г. и 2011 г.), както и на български език (съотв. 2006 и 2008 г.).

Ще призная, че при избора на тези произведения основните ми мотиви бяха на първо място съдържанието на курса „Странознание“, чиято цел е да създаде панорамна картина на България, а на второ – знанията на студентите, които току-що са научили българската азбука и за да прочетат произведение за съвременна България, няма как да го направят на български език. При избора на книгите през 2008 г. не подозирах, че съчиненията дават представа за това как възприемането на дадено литературно произведение е свързано с индивидуалната ситуация на възприемателите. Още по-малко си давах сметка, че техните заключения са съвсем различни от предполагаемата рецепция на двете книги в чужбина, която се среща в българските литературоведски рецензии.

К. Касабова и Д. Динев принадлежат към писателите, имигрирали след 1990 г., които публикуват своите книги в страните, в които са избрали да живеят, и на езика, на който са избрали да пишат; Касабова – английски, Динев – немски. В България произведения им са посрещнати от литературната критика с известен скептицизъм. В статията си „Комунизъм за продан. Тоталитарното (ни) минало в романи-те на български писатели-имигранти след 1989 година“ (2013) Милена Кирова ги назовава „чужди писатели“ от „български произход“, а появата на книги, писани на друг език и преведени на български, авторката определя като специфично „явление“ със следните характеристики:

Това са творби на писатели, които, макар и в различна степен – могат да бъдат наречени български, те не са политически емигранти, а са напуснали България след 1990 г. или са второ поколение в чужда страна; книгите им са написани на чужд език и са предназначени преди всичко за чужда публика; у нас се появяват в превод, направен от друг човек; темата е България по времето на комунизма през фокуса на личното преживяване.⁵

⁵ КИРОВА, М. Комунизъм за продан. Тоталитарното (ни) минало в романи-

В статията М. Кирова задава и въпроса: „Защо българската публика не успява да се разпознае в героите и сюжетите на книгите за България?“. Нейният отговор е: защото използват онова, което може да се продаде на Запад, и посочва:

(...) двете главни условия за успех на българската тематика в някоя чужда литература: авторът трябва да се прицели в повествователен жанр, който има здрави местни традиции, и да възпроизвежда *популярни стереотипи* (курс. мой, Д. А.) на представите за България, българи (балканци, източноевропейци) и тоталитаризъм.⁶

Шведските студенти влизат в явен диалог с предполагаемата рецепция в България. За тях Касабова е „българска писателка, която в момента живее в Шотландия“, „по произход българка, но с идентичност на имигрант“, или пък „човек без обособена родина“. Книгата определят жанрово като „нетрадиционен пътепис“ или „психологическо пътуване на човек, частично променен от живота си в чужбина“, или още по-точно: „пътепис в търсене на собствената си и националната си идентичност“. При определяне на произхода на автора и жанра на книгата шведските студенти са единни в преценката си. Техните определения присъединяват Касабова и книгата ѝ към т. н. *транснационална литература*, в която темата за езикова, национална и индивидуална идентичност е основна. Индивидуалността на читателския поглед обаче се откроява в това, което преценяват като най-съществено в книгата. Тук мненията на шведските студенти са различни, но отговарят на двете основни групи: студенти без връзка с България и тези, които по един или друг начин са свързани с България, или са имигранти. Първата група се идентифицира с пътуването на Касабова към себе си в България, нейното вътрешно развитие от детството през пубертета до преместването ѝ в чужбина:

На много места в книгата мога да се идентифицирам, независимо че сме израснали в различни светове.

Личните ѝ спомени се смесват с носталгията по отминалото детство. Читателят научава за първото ѝ влюбване, първата целувка и досадните години на пубертета, етапи в израстването на всеки от нас.

Едно от най-често споменаваните открития на първата група студенти като друго или чуждо за шведския читател е: „лекотата в общуването“ или „взаимоотношенията в семейството – като контраст на тези в Швеция“.

те на български писатели-имигранти след 1989 година. – *LiterNet*, 09.10.2013, № 10 (167), <https://litenet.bg/publish2/mkirova/komunizym.htm>

⁶ Пак там.

Втората група студенти се идентифицира със завръщането на К. Касабова в България след 17-годишно отсъствие. Ето какво пише студент от тази група:

Накрая бих искал да спомена, че книгата ме повлия в личен план, тъй като и аз съм имигрант и голяма част от семейството ми живее във Финландия. В този смисъл е трудно да не бъда повлиян от нейното усещане за безродност, когато възприема себе си като българка навсякъде по света, а в България често я възприемат като чужденка или поне като някой, който всъщност не е българин.

Друг студент от същата група:

Аз също съм българка, но и имигрант и затова ми беше интересно да разбера как други българи зад граница виждат днешна България, да сравня техните мисли и чувства с моите. Доскоро мислех, че само аз не се чувствам удобно нито в България, нито в Швеция, едно раздвоение, което ме съпровожда през годините и всъщност е доста уморително.

От двата типа разсъждения става ясно, че книгата на К. Касабова не отговаря на предполагаемата рецепция в България за популярните стереотипи, които определят успеха на книгата ѝ. Студентите в Швеция я преживяват според собствената си идентичност и ситуация и в плетеницата от авторовите лични преживявания, светоглед, радости и разочарования, семейни взаимоотношения, чувства и преживявания, свързани с българската история, география и култура, не само успяват да се идентифицират, но и откриват свят, който искат да опознаят повече:

След като прочетох книгата, ми стана любопитно да посетя България отново, което според мен е много висока оценка за един пътепис.

Семейната сага на Д. Динев „Ангелски езици“ „въпреки 560 страници е трудно да не се прочете на един дъх“, пише един студент, тъй като според него книгата е „изключително важна“. Голяма част от студентите сравняват романа със „Сто години самота“ на Г. Г. Маркес, защото:

действието се разпростира повече от 100 години и обхваща съществени промени в България – от Балканските войни и Първата световна през Втората световна и стабилизирането на социализма до неговото разпадане през 1990 г., както и появата на посткомунистическото общество с неясни структури – грандиозно експозе на общественото развитие и стойности през XX век за една държава в Европа, доста непозната за нас.

Втората група студенти, тези с някаква връзка с България, отново се фокусира върху имигрантската линия в романа:

Имигрантската проблематика постоянно присъства в романа. По вре-

ме на социализма като вътрешно бягство, а след 1990 г. като приспособяване и асимилиране в новата държава.

Освен това като проблем за идентичността студентите от същата група често споменават възродителния процес в средата на 80-те години:

Един от важните моменти в книгата е смяната на имената. Смятам, че е ужасно да накараш някого да си смени името. С името е дълбоко свързана голяма част от идентичността на всеки човек, смяната води до загуба на тази идентичност.

Без да пренебрегват основното действие в книгата, двете семейства, които живеят паралелен живот, в който партията и семейството са опорните точки в тяхното ежедневие, шведските студенти поставят следните въпроси: Как обществените промени преди всичко повлияват на обикновените хора, но и как различни групи в обществото живеят близко един до друг, пресичат границите си и взаимно се преобразяват. Друга общочовешка тема е „темата за това как се изживява отчуждението – една от най-важните характеристики на книгата“.

Общочовешкото, а не еднозначно българското е основният мотив в разсъжденията на шведските студенти за повестта „Крадецът на праскови“. В България основната тема на творбата често се свежда до безнадеждната, но преобразяваща любов по време на война. Този общочовешки конфликт има и много българско звучене: безнадеждността на любовта между Елисавета, съпруга на военния комендант във Велико Търново, и сръбския военнопленник Иво по време на Първата световна война. Шведските студенти, отново без да пренебрегват локалната връзка на книгата, обективират преживяното по различен начин:

Книгата „Крадецът на праскови“ е публикувана за първи път през 1948 г. и представлява историческо изображение на Първата световна война в България. В повестта Е. Станев, израснал във Велико Търново, вплита и спомените си от детството. Независимо от връзката с историята, все пак основната тема в повестта са психологическите промени в главната героиня Елисавета. Историческата връзка и спомените от детството са реалистично представени, а темата за забранената любов е изградена по класически начин и в еднаква степен е валидна, независимо от времето и мястото. Много лесно читателят може да се идентифицира с житейската ситуация на Елисавета, както и с тази на сръбския военнопленник. Водени от своята любов, те са готови да рискуват и живота си.

Мястото и времето в повестта очевидно се възприемат като второстепенни, по-важен се оказва психологическият конфликт, който всъщност е основна тема в творчеството на Е. Станев, било то между животните и човека, или между различни хора, конфликтът, който лесно прекрива границите на локалното и на времето. Още по-ясно

преодоляването на мястото и времето личи в заключението на друг шведски студент:

От една страна мъжете в повестта, комендантът и военнопленникът, са олицетворение на контрастна действителност и възможност, а от друга – на действително нещастие и действително щастие. Елисавета, от своя страна, олицетворява дилемата, в която всеки от нас би могъл да попадне: съпругът или любимият, сигурността или риска и вероятно най-трудната – лоялността и страстта.

Времето, в което се чете литературната творба, може да я актуализира или да я превърне в исторически артефакт. Подобен извод следва от анализите на шведските студенти за последните две български произведения, на които ще се спра.

Разказът на С. Минков „Дамата с рентгеновите очи“, както повечето произведения от фантастиката, с времето малко или повече се приближава до настоящето, в което живеем. Актуалната значимост на разказа сега един шведски студент формулира по следния начин:

Минков прониква в това, което превръща човека в човек, не материалното, а духовното. В „Дамата с рентгеновите очи“ той буквално смъква дрехите и кожата на своите герои. Основната идея за процедура, която дава рентгенов поглед, е гениална, особено като се има предвид времето, в което е публикуван разказът: 1934 г. Може би за днешния читател идеята на Минков не е толкова невероятна, но за времето на Минков, преди около 80 години, със сигурност е била нова. Разказът на Минков предизвиква и мисли, които са валидни и днес. Противопоставянето на материалните и духовните ценности се превръща в напомняне да не затънем в материалното. Това, което придава допълнително удоволствие, четейки разказа на Минков, е, че всъщност той има право: ние се намираме в свят, в който пластичната хирургия се е превърнала в идеал и е напълно приета в обществото, но слава Богу, още не сме се сблъскали по улиците с дами с рентгенов поглед.

Разказът на С. Минков очевидно и в настоящето не губи своята значимост, напротив, основната му тема се актуализира в общество, в което външната красота все повече и повече измества духовните ценности. Времето и мястото обаче засягат класическите произведения с историческа и национална значимост по съвсем различен начин. Първият български роман „Под игото“ шведските студенти възприемат преди всичко като образователен роман:

Романът „Под игото“ е интересен и красив, но точно както в реалността, завършва трагично. Най-важното от моя гледна точка е, освен литературната му стойност, че изпълнява основната си задача: той образова. Може би това не е основното за българския читател, който поради произхода си познава добре България и своята история, но за чуждес-

транния читател романът е разкрасен поглед на общество, време и събития, за които ние знаем толкова малко.

Без да пренебрегват литературната стойност на романа, поради отдалечеността на събитията и мястото на тяхното случване студентите от първата група откриват предимно образователната му стойност. Гласът на студентите от втората група също е осезаем. Ето какво пише един от тях, роден и израснал в Швеция, но с македонски корени:

Романът разказва за борбата за освобождение и потисничеството, което преживява народът по време на турското иго. Много чувства предизвика той у мен и докато го четях, на моменти ми беше особено тъжно, тъй като съм чувал лични истории за тиранията по време на турското робство, нещо което не бива никога да се забравя.

„Под игото“ е и единственото произведение, за което се чува и гласът на третата група студенти: със знания за други славянски лите- ратури. Те откриват паралели с руската литература:

Вазовият *magnum opus* е колективен роман в най-добрата традиция на руския стил от 18 в. Мислите ми, докато четях романа, се връщаха към Толстой, Гогол, Достоевски и Тургенев. Вярно е, че в „Под игото“ има много индивидуални герои, но без колектива въстанието не би могло да се осъществи. В заключение смятам, че романът дава много добра представа за България и българите в края на 19 в. Тъй като е написан скоро след фактическите събития, успява да запази духа на времето.

Вместо заключение

Много често, докато чета съчиненията на шведските студен- ти, се сещам за две сцени във филма „Обществото на мъртвите поети“. Първата е следната. Новоназначеният учител по английска литература нарежда на учениците да откъснат предговора на антологията, която ще изучават през учебната година. Предговорът на д-р фил. Дж. Еванс Причард съдържа следните указания за разбирането на поезията, кои- то в еднаква степен важат изобщо за литературата:

Разбирането на поезията изисква знания за метрика, рима и образен език. След това задайте следните въпроси: 1. Колко умело е построено стихотворението? 2. Колко важна е неговата тема? Първият отговор определя степента на съвършенство на стихотворението. Вторият – неговата значимост. Когато отговорите на двата въпроса вече е лесно да определите величието на стихотворението. Ако формата на стихо- творението се означаи върху абсидата на една координатна система, а неговата значимост разположим върху ординатата, то общата площ на стихотворението дава стойността на неговото величие.

Сцената във филма би могла да се разглежда като карикатура на литературнотеоретичните предпоставки за т. нар. „близко четене“, при което литературният текст се разглежда като автономен артефакт без връзка с времето, мястото, автора, читателя или социалните предпоставки, в които се създава и чете. Откъсването на предговора е акт, който има както конкретно, така и символично значение. Това, което изчезва, е не само написаното слово, но и традиционният начин на четене на литература, според който авторовият глас, времето и мястото на творбата са основни за нейната оценка.

Втората сцена. Учителят се качва на катедрата и пита учениците:

– Защо се качих тук? Някой да знае?

– За да се почувствате по-висок.

– Не! Благодаря за участието! Качих се на бюрото си, за да си припомня, че винаги трябва да гледаме на нещата от всички ъгли. Виждате, оттук горе светът изглежда много по-различен. Не ми ли вярвате? Елате да се убедите сами. Хайде де! Хайде! Винаги, когато си мислите, че познавате нещо добре, просто го погледнете от друг ъгъл. Дори и да ви се струва глупаво или грешно, трябва да опитате. Така че, когато четете, не обсъждайте само това, какво авторът е мислил. Обсъждайте това, какво Вие мислите.⁷

Смяната на мястото и позицията на читателя придава различно звучене на литературното произведение. В анализите на шведските студенти по-малко се забелязва авторовият глас, но техните гласове звучат многогласно и според личната им ситуация, времето и мястото, в което живеят. Колко различно се оказва тяхното откриване на българската литература може да се разбере от сравнението с изказването на първия преводач, изследовател и познавач на българската литература в Швеция: Алфред Йенсен. През 1913 г. в първата обзорна статия за българската литература на шведски език той прави следното заключение:

Изследването на новата българска литература е като да се стремиш нагоре по неравен хълм, по който непрекъснато се препъваш по камъни, но веднъж стигнал върха, усилията ти се увенчават с доста просторна панорама, на чийто фон непрекъснато се прокрадва Балканът.⁸

Просторната панорама, която открива Йенсен в началото на миналия век, през 21. век за шведските студенти е различна. Балканът не е основното откритие в тяхната литературна експедиция. Те търсят общочовешкото, в което откриват възможност да се потопят в зависимост от мястото, времето и ситуацията, в която се намират.

⁷ Преводите от английски на сцените от филма „Обществото на мъртвите поети“ са мои, Д. А.

⁸ JENSEN, A. *Ur Bulgariens nya litteratur, Ord och bild*, 22:a årg., 1913, p. 230.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

ДИНЕВ, Д. *Ангелски езици*. Прев. от нем. Гергана Фъркова. София: Рива, 2006.

КАСАБОВА, К. *Улица без име: Детство и други прежеждия в България*. Прев. от англ. Мариана Мелнишка. София: Сиела, 2008.

КИРОВА, М. Комунизм за продан. Тоталитарното (ни) минало в романите на български писатели-имигранти след 1989 година. – *LiterNet*, № 10 (167), 09.10.2013: <https://litenet.bg/publish2/mkirova/komunizym.htm> [прегл. 25.04.2018].

МИНКОВ, С. *Дамата с рентгеновите очи*. – В: МИНКОВ, С. *Дамата с рентгеновите очи*. София: Захарий Стоянов, 2004.

СТАНЕВ, Е. *Крадецът на праскови*. София: Народна култура, 1948.

REFERENCES

DAMROSCH, D. *What is World Literature?* Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2003.

DINEV, D. *Engelszungen*. München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft, 2003.

DINEV, D., G. FARKOVA (trans.) *Angelski ezitsi*. [*Angelic Languages*.] Sofia: Riva [publ.], 2006.

DINEV, D., *Änglatungor*, övers. fr. tys. Bo Lundgren, Lindome: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2011.

DONTJEV, A. *Elindenjadalen*, övers. Roger Gyllin. Stockholm: Forum, 1987.

GROZNI, N. *Wunderkind*, övers. fr eng. Niclas Hval. Stockholm, 2012.

JENSEN, A. *Ur Bulgariens nya litteratur. Ord och bild*, 22:a årg., 1913, pp. 227–236.

KASABOVA, K. *Street without a name: Childhood and Other Misadventures in Bulgaria*. London: Portobello, 2008.

KASABOVA, K. *Gata utan namn: en barndom och andra missöden i Bulgarien*, övers. fr. eng. Ylva Mörk. Stockholm: 2244, 2013.

KASABOVA, K., M. MELNISHKA (trans). *Ulitsa bez ime: Detstvo i drugi premezhdia v Balgariya*. [*A Street Without a Name: Childhood and Other Tribulations in Bulgaria*.] Sofia: Ciela [publ.], 2008.

KIROVA, M. Komunizam za prodan. Totalitarnoto (ni) minalo v romanite na balgarski pisатели-имигранти след 1989 godina. [Communism for Sale. (Our) Totalitarian Past in the Novels of Bulgarian Immigrant Writers after 1989.] In: *LiterNet*, № 10 (167), 09.10.2013: Retrieved: <https://litenet.bg/publish2/mkirova/komunizym.htm> [seen 25.04.2018].

MINKOV, S. *Damata s rentgenovite ochi*. [*The Lady with the X-ray Eyes*.] Sofia: Zahariy Stoyanov [publ.], 2004.

OKERSTRÖM, H. *Bibliografi över bulgarisk skönlitteratur översatt till svenska*. Göteborg: Institutionen för språk och litteraturer Göteborgs universitet, 2015: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/30632> [seen 25.04.2018].

PENKOV, M. *Öster om Väst*, övers. fr. eng. Ylva Mörk. Stockholm: 2244, 2011.

STANEV, E. *Kradetsat na praskovi*. [*The Peach Thief*.] Sofia: Narodna kultura [publ.], 1948.

STANEV, E. *Persikotjuven och andra berättelser*, övers. Arne Hult. Göteborg: Stegeland, 1977.

VAZOV, I. *Under Oket*, övers. fr eng. Emma Silfverstolpe. Stockholm: Hierta, 1984.

VAZOV, I. *Under Oket*, övers. Bo Lundgren. Stockholm: Tiden, 1977.

LITERARY EXPEDITION: SWEDISH STUDENTS AS DISCOVERERS OF BULGARIAN LITERATURE

Abstract. Bulgarian literature in the distant European North is unknown for both Swedish readers and literary scholars. The ‘real’ readers of our native literature in Sweden are the students, who participate in the courses in Bulgarian at Uppsala University. By analyzing exams, papers, abstracts, analyses, and coursework, written between 2014 and 2017, we can understand how and what they discover in the Bulgarian literature. Their literary expedition suggests that the perception of a literary text is strongly related to the place and time at which it is read. The article argues also that the interpretation of one and the same literary work depends on the readers’ individual situation.

Keywords: a literary expedition, swedish students, bulgarian literature

Daniela Assenova, PhD

Uppsala University, Disciplinary Domain of Humanities and Social Sciences

Faculty of Languages, Department of Modern Languages

E-mail: daniela.assenova@moderna.uu.se

Благовест Златанов, проф. д. н.
Университет Хайделберг

ПАРАГИГМАТА НА ДЕКОНЦЕПТУАЛИЗИРАНИТЕ ПАРОЛИ ЗА ДОПУСК В ЧАСТИ ОТ ЛИТЕРАТУРНОТЕОРЕТИЧЕСКИЯ ДИСКУРС НА ХХІ ВЕК

Резюме. Статията очертава и изследва деформирането и разрушаването на класически литературоведски понятия и подходи и замяната им в постколониалните изследвания и други сходни на тях парадигми с обозначения, които по същество представляват техни зле прикрити и изкривени реплики. Оттук нататък тези реплики биват използвани в служба на различни нелитературоведски и ненаучни цели. В статията се разглеждат три стратегии за камуфлажиране и изкривяване на класическите литературоведски понятия: „стратегията на политическата коректност“, „стратегията на концептуалното вампиризиране“, „стратегията на деформираната черупка“.

Ключови думи: литературна теория, постколониални изследвания, (де)формиране на понятия, деконцептуализация

В заглавието на моето изложение преднамерено е вписана аналогията със системите за охрана и сигурност. От охрана се нуждаят зони, в които са налични определени ценни ресурси – материални и символни. В епохата на бясната комерсиализация на науката се оказва, че цели зони от литературознанието и в частност литературната теория главоломно се опразниха от символен, за да се натъпчат с материално-паричен капитал. Допускът до този тъй драгоценен капитал се контролира все по-строго.

Нека не се заблуждаваме: днес, след неколкодесетилетно развитие на определени процеси, трябва да кажем, че при цялата му пъстрота и разнообразие в световен мащаб литературнотеоретическото поле е разделено на две глобални зони.

Едната е зоната, която се стреми да следва приемственост спрямо и надграждане над постигнатото в литературната теория от Античността насетне, и особено от романтизма насетне. Нейното най-голямо постижение е окончателното консолидиране на литературната теория като самостоятелно дисциплинарно поле. Тази зона, за щастие, е все още много обширна, много креативна, много динамична.

Втората зона, чиято мощна експанзия започна през 60-те годи-

ни на XX век, си постави за екзистенциална цел подмяната и отхвърлянето на централни позиции, подходи и понятия, които определят същността на първата зона. Тази атака срещу дисциплинарната същност на литературознанието бива постоянно и целенасочено прокламирана като необходимо средство за неговото задължително отваряне към социума и като единствен път за повишаването на значимостта на литературата не просто за индивида, а преди всичко за едрите социални формирания – класи, етнически групи, самоделиниращи се общности и т. н. Може и в началата на това движение да е имало социален утопизъм и политическа съпротива, но в края на краищата всичко приключи със слугинаж на политиката, с прокарване на групови интереси, с ограничаване на свободата на научната мисъл, с чиста алчност за академични позиции и със стремеж за контрол и потребление на паричните ресурси във висшите образователни институции. Тъкмо тези ресурси трябва да се охраняват чрез специфични механизми за достъп.

И тъй като в литературознанието все още, слава Богу, не се работи с чипове и разпознаване на ретината, контролираният допуск продължава да се осъществява с определени словесни пароли. По модела: „Днес славейт пее у Драганини!“ с отговор „Вчера беше у Дойкини!“.

Бих искал накратко да се спра на основната характеристика на втората зона на съвременното литературоведско поле, която определям като зона на „литературнотеоретическата деконцептуализация“. Последната се осъществява чрез съвкупност от техники, чиято цел в най-безобидния случай е да лишат от типичното им съдържание и научно-педагогическа приложимост разработените в първата зона изследователски подходи и понятийни констелации. В не толкова безобидните случаи целта е разработваните от Античността насетне, и особено от романтизма насетне, литературнотеоретически парадигми изцяло да бъдат прогонени от изучаването на литература.

Ще се спра на три стратегии, прилагани в зоната на „литературнотеоретическото деконцептуализиране“, с което се надявам да изясня какво разбирам под него.

Първа е стратегията на откритото, брутално изтласкване и прогонване на утвърдени парадигми на литературната теория от дискусията за литературата. В най-изчистения вариант, на който след малко ще се спра, това означава замяната на самите литературнотеоретическите подходи и понятия с безогледни етикети от сферата на „политическата коректност“.

Втората стратегия наричам „понятийна вампиризация“. Макар и по-завоалирана, тази форма е не по-малко брутална. Зъбите се впиват в едно класическо литературнотеоретическо понятие. Изсмуква се неговото концептуално съдържание и функция, след което те биват използвани за сътворяването на негово камуфлажирано копие-вампир, с което в типичния случай започват да се плашат и преследват „враговете“ на онеправданите.

Третата стратегия на литературнотеоретическото деконцептуализиране е стратегията на „деформираната черупка“. Под претекст, че ще бъдат разкрити негови неподозирани дълбини, понятие, което някога е имало своето относително ясно съдържание и конкретна функция, бива така тръскано и лашкано, така газено и мачкано, че накрая от него остават само късове неузнаваема и опразнена от смисъл, омазана и лепкава външна черупка.

Лъчезарна основа за наблюдения върху „стратегията на политическата коректност“ ни предлага относително пресният немскоезичен академичен „Наръчник. Постколониализъм и литература“ от 2017.¹ Актуален, обхвантен, готов дружелюбно да въведе в изучаването на литературата. За целта съставителите и авторите му предлагат списък от основни понятия, които незабавно би трябвало да извикат в съзнанието на литературоведския неопит ясната представа за нейната същност. Списъкът изглежда така (лексиката е интернационална, затова не превеждам):

Agency	Mimikry
Dekolonisierung	Multikulturalismus
Diaspora	Négritude
Empire/Imperialismus	Neokolonialismus
Essentialismus, strategischer	Nomadismus
Exotismus/Primitivismus	Orientalismus
Going native	Ozeanismus
Hegemonie	Postkolonialer Blick
Hybridität/Hybridisierung	Postkolonialer Ecocriticism
Interaktionsraum Indischer Ozean	Rasse/Rassismus
Koloniales Begehren	Rewriting
Kolonialismus als Kultur	Schwarzer Atlantik
Kolonialphantasien	Sklavenhandel
Kontaktzone (›contact zone‹)	Third Space
Kreolisierung	Übersetzung
Mehrsprachigkeit,	Whiteness
postkoloniale (literarische)	Writing Black

Първото и най-важното, което литературоведският неопит трябва да научи на основата на този списък, е, че литературата само периферно, сенчесто и твърде случайно има отношение към езика, творчеството и културата. Литература не е онова, което е език, тя е „многоезичие“, но не какво да е, а „постколониално“ многоезичие, за което само в скоби е необходимо да се упомене, че е и „литератур-

¹ GÖTTSCHE, D. *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.

но“ (Mehrsprachigkeit, postkoloniale (literarische)). Литературата не е творчество, а „пренаписване“ (Rewriting), и внимание, „черно писане“ (Writing Black). Литературата не е свързана с културата въобще, а само и единствено с „постколониалната култура“.

За старомодния литературовед, който е започнал с Платон и е свършил с Яус и Изер, този наръчник не оставя никаква надежда за съществуване. Литературоведските понятия и литературнотеоретическите подходи, създавани с гениалност и с неимоверна интелектуална посветеност през хилядолетията, са изметени с непоколебима решителност от този списък, очевидно поради ретроградната им непотребност. И са заменени с други, с етикетите на политическата коректност.

В тази връзка до съвсем коректна хуманистична замяна ме довежда фактът, че литературата например трябва да се мисли през чудната комбинация от три саморазбираемо литературоведски понятия като „черен Атлантис“, „търговия с роби“ и „трето пространство“ (Schwarzer Atlantik, Sklavenhandel, Third Space). Тъй като поради непростимото си литературоведско невежество пред другите две безпрекословно капитулирам, се чувствам интелектуално спасен и евристично просветлен от факта, че литературата е феномен, задължително свързан с търговията с роби. Това съм способен да го разбера.

Едно обаче трябва да призная. Вродената ми свенливост ме възпира да се впусна в усвояването на следната взаимовръзка: че литературата освен от всичко друго извира и от „koloniales Begehren“ – словосъчетание, за което по щастливо стечение на обстоятелствата българският език е подготвил чудното съответствие „колониален ищак“. Така де, литература без „колониален ищак“ не става.

Ще използвам същия наръчник, за да се впусна в рискована среща и с втората стратегия – стратегията на „понятийната вампиризация“. За целта съм хипнотизиран от прелестната евристична съблазън на „понятието“ „постколониален поглед“ (postkolonialer Blick). То е родено чрез просто обръщане на хромозомите на чудодейното литературоведско понятие „колониален поглед“², което от своя страна е изковано³ от известната изследователка и политическа активистка Мери Луис Прат в книгата ѝ „Очите на империята“⁴. „Имперски“ или „колониален поглед“ Прат нарича онази перспектива при създаването на текста, при която авторът представя фикционален или нефикционален свят от една олимпийска позиция и едновластно разполага, подрежда и оценява всичко в

² „colonial gaze“

³ Това твърдение във въпросния „Наръчник“ също е силно проблематично, тъй като темата е разработвана още през 50-те и 60-те години от Франц Фанон (вж.: FANON, F. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967).

⁴ PRATT, M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

него. В случая се практикува типичното за подобен род подходи „интелектуално вампирство“. В какво се състои то? Прат има претенцията, че благодарение единствено и само на собствената си проникновеност открива в перспективистиката на текстове на презрените от нея интелектуално-литературни колониалисти незабелязана досега наратологична особеност, за която също напълно спонтанно и еднолично въвежда съответното понятие. Нещата обаче не стоят така. Онова, което тя тъй иновативно открива като „колониален поглед“, в класическата наратология отдавна е известно и обстойно е проучено като влизащо в обсега на понятията „аукториален разказвач“ или „всезнаещ разказвач“.

В невинната литературоведска плът на вечно младото и жизнено понятие „всезнаещ разказвач“ се впила една човеколюбива, антиколониална захапка. Тя изсмуква неговото концептуално съдържание, произвежда от него копие-вампири, който след това бива пратен да преследва и унищожава недостойните автори на художествени и нехудожествени текстове. Оттук нататък те завинаги ще носят дамгата на „колониалния поглед“.

Вдъхновен от Прат, Паул Михаел Лютцелер (Paul Michael Lützeler) изковава „понятието“ „постколониален поглед“, което трябва да въплъти точно обратните характеристики спрямо стигматизираното понятие „колониален поглед“. За целта група писатели, сред които Гюнтер Грас, Мартин Валзер, Ханс Магнус Енценсбергер, Хуберт Фихте, Хуго Льочер, Уве Тим, всички до един заробени аборигени⁵, които не са допускани до благините на колониалната германско-швейцарска литературна сцена, са пратени с тлъсти хонорари и предварително подписани издателски договори на „литературно пътешествие“ (literarische Reise) в Третия свят, за да го огледат „постколониално“.⁶

Предполагам, че за да практикуват драгоценния постколониален поглед, въпросните антиколониалисти са прикляквали по канавките, за да избегнат високата олимпийска позиция, непрекъснато са примигвали, за да предотвратят възможността от създаването на тотали(тари) стична картина, предизвиквали са постоянно безпорядък около себе си в знак на отказ от постановяване на властнически ред и накрая всичко им е било все едно, за да не изглежда, че дават доминантни оценки.

Така прави понятийното вампирство. Първо паразитира върху класически литературнотеоретически понятия, за да създаде свои сурогати, а след това си поръчва литература, за да докаже мнимата жизненост на сурогатите.

⁵ За онези, на които тези имена са малко познати, ще отбележа, че това са едни от най-привилегированите автори, включително и политически, в немскоезичното пространство. Да пратиш точно тях да окайват и до днес ограбваните от западния капитализъм жители на Третия свят си е чист цинизъм.

⁶ LÜTZELER, P. M. *Der postkoloniale Blick: Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*. Frankfurt / M: Suhrkamp, 1997.

Стратегията на „деформираната черупка“ ще демонстрирам под формата на предписания.

И така, представете си, че искате да публикувате литературнотеоретическа монография в прочуто световно научно издателство, което да ѝ осигури глобално разпространение, а на Вас – безбройни цитирания и покани. Необходимо е следното.

Понеже става дума за „литературна теория“, добре е да разподобите атрибутивната конструкция в номинативна – просто „литература и теория“. Необходимо е задължително да прибавите „политика“. Само литература и теория не върви: някак далеч е от социалния нерв. Но ако оставите само политика, ще Ви сметат за лакей на властимащите, а Вие сте интелектуалец, т. е. по дефиниция поставящ под съмнение властта. Затова хем трябва да оставите политиката, хем да запрашите в алтернативна посока. Най-добре е тази посока да е свързана с нещо болезнено, болката привлича вниманието, но да не бъде нещо бабинско като ишиас или свиване под жлъчката. Трябва Ви болка, която да извисява. Точно така – „травма“ Ви трябва!

И така имате заглавието – „Литература, теория и политика на травмата“. И моля Ви, всичко на английски, никакъв немски, за български изобщо да не сте си помислили!

Literature, Theory, and the Politics of Trauma

Преминаваме към съдържанието. Задължително трябва да започнете с темата „идентичност на литературата“, но не с монолитната идентичност на консолидиращата нацията литература – звучи някак ретроградно и шовинистично. Затова е най-добре да вземете нещо от рода на „напуканата идентичност на литературата“ („Fissured Identity of Literature“). Бих предложил и варианти като „ожулена“ или „накълцана“ идентичност.

На следващо място в съдържанието трябва да си проличи Вашата силна, почти нелечима пристрастеност към оксиморони. Оксиморонът, както знаем, управлява всички базови мозъчни и познавателни процедури. Предлагам да започнете от крайно едри и максимално прегледни понятия, които за невежите простосмъртни са напълно несъвместими едно с друго, а после да съкрушите волята на тези понятия за взаимно оразличаване. Например започнете с евристичния хит „национален универсализъм“ („National Universalism“). След като с неподражаема постмодерна нервозност аргументирате абсолютна задължителност на този епистемологичен лъч светлина за всяко непросветено съзнание, можете да обработите и другото полукълбо на литературоведския невежа, като му демонстрирате и необходимостта от „космополитен национализъм“ („Cosmopolitan Nationalism“).

2 The Fissured Identity of Literature: National Universalism and/or Cosmopolitan Nationalism — 57

Ако невежата се инаги или просветлението му идва малко в повече, можете леко, но само за педагогически цели, да свалите нивото и да му обясните тези конститутивни мисловни модуси през малко по-традиционни понятия като „космополитен патриот“ („cosmopolitan patriot“) или още по-достъпното „демократичен тиранин“ („democratic tyrant“).

2.3 Cosmopolitan patriot and democratic tyrant:

Добре е да придадете на същите и фигурално-телесна конкретност. Стариат Жан-Жак⁷ би паснал чудесно – той е човеколюбец и сандист, еколог дивак и социолог прогресист, демократ и тиранин в едно.

Jean-Jacques Rousseau — 68

Ако Русо не достави достатъчна мисловна апоретичност, можете да прибегнете и до по-откровени въплъщения от най-актуалната модна колекция, като демонстрирате „овластяващата служба на безсилната жертва“ („the empowering service of the powerless victim“) у Еманюел Левинас или „лишаващото го от права упълномощаване на теоретика“ („the disabling enablement of the theorist“) при Бланшо и Фуко – все вариации на бланширан фасул с елементи на ритмо сплитане на неговите полюсни власинки.

10.3 At the empowering service of a powerless victim: Emmanuel Levinas — 266

10.4 The disabling enablement of the theorist: Maurice Michel Foucault — 272

При всички положения, на следващо място трябва да оголите похвата и да подскажете чрез какъв транс-ретро-хидрологически заваръчен метод се стига до производството на тези базови литературнотеоретически сплави. Методът за създаването на „демократичен тиранин“ например включва два основни работни хода: „идентификация чрез алиенация“ („Identification by alienation“) и „преплетени противоположности“ („Intertwined opposites“). Последното е особено важно.

2.5 Identification by alienation — 79

2.1 Intertwined opposites — 57

⁷ Имам предвид, разбира се, Русо.

Още в съдържанието, а след това и във вътрешността на монографията трябва упорито да настоявате на това, че нещата в литературата изначално и пагубно са усукани. Особено ако „усукването“ е отразено в „огледалото“ на литературата:

3.3 Mirroring and interweaving — 89

Както вече казах, допускането на чисти опозиции в литературната теория отдавна вече е пагубно. Затова, говорейки за опоненти, винаги трябва да се подчертава, че те са вплетени или, по-добре, омотани един в друг: „entangled opponents“.

7.2 The pattern of irritated overcoming: the entangled opponents — 198

И няма как да е иначе – европейското наследство е крайно омотано, а оттам и всичко останало:

7.5 The European entangled legacy — 206

Въобще оплетеността е естествена, всяка единичност и отграниченост е „непроницаема“ и в крайна сметка свързана с „жестокост“:

11.3 Cruelly attached to unfathomable singularity — 299

Ако след всичко това продължавате да имате чувството, че въпреки Вашата лъчезарно прегледна демонстрация на базови литературнотеоретически постановки литературоведският неопит все още се държи на краката си, е наложително да нанесете един финален удар. Прицелете се директно и безжалостно в най-големия враг на литературата и литературознанието – „self“-а („селфа“).

„Self“-ът, не субектът, както непосветените погрешно мислят. Селфът е плененото в собствените илюзии „себе си“, което трябва да се „самоосвободи“, да се „самоотвърже“, а най-добре и да се „саморазпаше“ („unleash“):

8.4 Unleashing the force of self-exemption — 227

Това се получава най-добре, когато съзнанието се скара, конфронтира се със „самопрокуждащия се / самолишаващия се от пространство живот“:

Освободил се от собствените си илюзии за цялостност и разумност и от опитващия се да го финтира самопрокуждащ се живот, селфът трябва да се справи с една последна преграда – „другия“. Най-добре като го погълне:

9.1 Confronting mind with self-displacing life — 235

9.3 The authorial operation: expanding the self by consummating the others — 242

Това е единствената възможност да бъдеш селф и автор, творец.

Съжалявам, че в самия финал стана доста канибалско, но така е – в истинската литературна теория, за да направи авторството възможно, селфът трябва да експандира, а това става единствено и само чрез похапване от другия.

Виждаме как тук понятия, които някога са имали евристична плътност и потенциал, биват така газени и мачкани, обръщани и търкаляни, че от тях остава само една чудовищно неузнаваема потрошена черупка.

Уважаеми читатели, тук не става дума нито за дракулки по стените на психиатрична клиника, нито за ново херметично литературно течение.

Както вече сте забелязали от графичното оформление, по-горе цитирах значителна част от съдържанието на публикуваното през 2016 г. литературнотеоретическо и какво ли не още съчинение на Владимир Бити „Очертавайки/Дирейки глобалната демокрация. Литература, теория и политика на травмата“⁸. Бити е професор по славянски литератури в люлката на славистиката, Славистичния институт във Виена, Австрия. Книгата му не е публикувана в самиздат, тя е публикувана от водещото в световен мащаб академично издателство „De Gruyter“. Бити довежда до неузнаваемост централни литературоведски понятия, опразва ги, усуква ги, троши ги, слепва ги с мазни белтъци, за да ги превърне в празни стрोшени черупки, които днес са онези ефективни пароли, които съобщават на останалите от неговата властваща гилдия: аз съм един от вас! И веднага бива възнаграден. С „De Gruyter“ влизаш във всяка университетска библиотека, в листи на цитирания и във всякакви възможни класации и индекси.

Твърдя, че към днешна дата чрез посочените от мен техники, а и чрез множество други, една част от литературознанието и литературната теория се е превърнала в охраняема зона, зона на значителен за рамките на хуманитаристиката символен и финансов капитал, зона за достъп до академични позиции, до финансиране, до мощни световни издателства, до библиотеки, до учебни програми и т. н. Влизането в тази зона е възможно само чрез определени пароли, които доказват вер-

⁸ BITI, V. *Tracing Global Democracy: Literature, Theory, and the Politics of Trauma (Culture & Conflict, Vol. 7)*. De Gruyter, 2016.

ността и пълната подчиненост на приносителите им към вътрешната езотерична религия на зоната. Обозначенията и подходите, за които писах досега, са част от тези пароли. И както повелява конспиративността, колкото по-абсурдна е една парола, толкова по-успешна е тя.

REFERENCES

- BITI, V. *Tracing Global Democracy: Literature, Theory, and the Politics of Trauma* (Culture & Conflict, Vol. 7). De Gruyter, 2016.
- FANON, F. *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press, 1967.
- GÖTTSCHE, D., A. DUNKER & G. DÜRBECK (eds.). *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.
- LÜTZELER, P. M. *Der postkoloniale Blick: Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*. Frankfurt / M: Suhrkamp, 1997.
- PRATT, M. L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

THE PARAGIDM OF DECONCEPTUALIZED CODE WORDS IN SOME AREAS OF LITERARY STUDIES IN THE 21 CENTURY

Abstract. The paper delineates and examines the distortion and demolishment of classical literary concepts and approaches and their replacement in the postcolonial studies and some other similar-sounding paradigms with designations, which are their badly camouflaged and distorted replicas. As a consequence, these replicas are used in the service of various non-literary and non-scientific purposes. Three strategies of camouflaging and distortion are under scrutiny in the paper: “the strategy of political correctness”, “the strategy of conceptual vampirization”, “the strategy of deformed shell”.

Keywords: literary theory, postcolonial studies, concept (de)formation, deconceptualization

Blagovest Zlatanov, Prof., DSc

Universität Heidelberg

Slavisches Institut

Schulgasse 6

D-69117 Heidelberg

E-mail: blagovest.zlatanov@slav.uni-heidelberg.de

Никита Нанков, д-р
независим учен

ХОЛИСТИЧНИЯТ БЛЯН: ТРИ ТЕМИ В КРИТИКАТА НА ОСИП МАНДЕЛЩАМ

Резюме. Критиката на Осип Манделщам е по-малко изследвана от поезията и живота му. Тази статия щрихира три комплексни идеи в критическия макротекст на писателя – синхронията и диахронията; словото и езика; и диалогичността. В единството си те определят културния и литературния холизъм на тази критика. Една основна идея в анализа ми е, че критиката на Манделщам е оцветена от имплицитна феноменология. Критическият изказ също е с подобни характеристики – той описва и разказва, а не дефинира. Затова моят опит за „превод“ на идеите на Манделщам на дисциплинарен език по необходимост използва дълги цитати. Заключениеето е, че холизмът на Манделщам е утопичен и идеалистичен, понеже като цяло мисли миналото на културата и литературата като нещо, което може и трябва да се повтори в настоящето. Днес, като цяло, този критически холизъм е архаичен, тъй като е начин, по който субективното съзнание се опитва да контролира всички значения. Отделни аспекти на холизма обаче като диалогичността, читателската активност и еkleктичното съвместяване на културни явления е близко до съвременния постмодернизъм. Изследването беше написано на английски през декември 1996 г. и беше преработено на български през октомври 2022 г.
Ключови думи: Осип Манделщам, руска литература, акмеизъм, литературна и културна критика, постмодернизъм

Одной этой статьи [„Пшеница человеческая“] было бы достаточно, чтобы навсегда опровергнуть миф о Мандельштаме как „птичке Божьей“, не способной связать двух мыслей по законам рационального мышления.

С. Аверинцев¹

Големият научен интерес към Осип Манделщам в последно време се съсредоточава предимно върху художествените му текстове и неговия живот. Критиката му обаче все още е в литературоведския за-

¹ АВЕРИНЦЕВ, С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. – В: МАНДЕЛЬШТАМ, О. *Сочинений в двух томах*. Москва: Художественая литература, 1990, с. 44.

ден двор. Манделщам определя критиката си като „ряд заметок, написанных в разное время [...] и связанных общностью мысли“ (СС 2:221). Моята задача е да щрихирам общата мисъл на Манделщам критика, чиято логика се развива в течение на около двацет години. Ще говоря за три кардинални теми, за три комплексни идеи в критическия макротекст на писателя – синхронията и диахронията; словото и езикът; и диалогичността. Дългите и непреведени цитати, с които работя и които създават чудата безпадежно-падежна синтактична плетка, се налагат поради неформалния език на Манделщам – език, непреводим с термини, език метафоричен и образен, тип мислене, осветяващо с неочаквани значения явления и личности, които ги правят подобни на героите във фолклора, вълшебните приказки и митовете, където камъните и облаците говорят, принцесите спят по сто години и боговете създават света с частите на тялото си. Една основна идея в анализа ми е, че критиката на Манделщам е оцветена от имплицитна феноменология. Критическият изказ също е с подобни характеристики – той описва и разказва, а не дефинира. Екзистенциалистът/феноменологът Сартр също философства с образни описания и примери, а литературните му творби са напоени с философия. Затова моят опит за „превод“ на идеите на Манделщам на дисциплиниран дисциплинарен език, от уважение към типа мислене и изразяване на този поет-прозаик-критик, по необходимост, ала и с радост се гмурва в неговата вълшебна словесна критическа река.

Всички цитати от Манделщам са от: О. Манделштам, „Собрание сочинений в четырех томах“ (по-нататък като СС). Статията „Пшеница человеческая“ се цитира по: О. Манделштам, „Сочинения в двух томах“ (по-нататък като СДТ), тъй като не се намира в СС.

Това изследване беше написано на английски през декември 1996 г. В частичен вид то беше представено като доклад на 112th Modern Language Association (MLA) Convention, Washington, D.C., 27–30 Dec. 1996. Статията беше преработена на български с незначителни промени през октомври 2022 г.

1. Холизъм, съществуване и континуитет на културата и литературата

За Манделщам културата и литературата, казано най-общо, са холистични. Те дават на човешката общност (нация, епоха, човечеството изобщо, историята изобщо) силите, които я държат като цялост. Енергиите, осигуряващи единението на културата и литературата, обединяват и човешкия колектив; културата и литературата са немислими без общността и обратно. Тези сплавящи сили са три: синхронията и диахронията; словото и езикът; и диалогичността.

Заедността, пораждаща социалния и културния холизъм, е как-

то синхронна, така и диахронна. В първия случай културата и литературата съществува в пространството. За Манделщам като руски поет и интелектуалец тази неделимост най-често се представя като отношението между руската и западната култура, както е в статията „Петр Чаадаев“. Но такава заедност е възможна и необходима и между всички нации и култури в Европа, както е в статията „Пшеница человеческая“. Във втория, диахронния случай културата/културите и литературата/литературите съществуват във времето като континуитет – така е в статиите „О природе слова“ и „Гуманизм и современность“.

1.1. Синхронност и съвместно съществуване

В „Петр Чаадаев“ Чаадаев е представен като първия руски интелектуалец, който открива културата на Запада за Русия. Чаадаев е героичен посредник между Русия и Запада, който осъзнава уникалната си роля на начинател в руската история. Необикновеността на Чаадаев, казано с по-съвременна херменевтична терминология, е, че разбира Аза посредством Другия и Другия чрез Аза в диалога помежду им (за диалогичността говоря в дял 3.). Чаадаев е инкарнация на диалогичността: „Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно“ (СС 2: 291). Той е роден, за да постигне „единства, высшего исторического синтеза“ (СС 2: 285). Онова, което липсва на Русия, е „преемственности, единства“, „она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории“ (СС 2: 286). Чаадаев донася всичко това в Русия от Запада: „На Западе есть единство!“ (СС 2: 286). От друга страна, Чаадаев дарява на Запада нова, по-богата „западност“: „Только русский человек мог открыть этот Запад, который гуще, конкретнее самого исторического Запада“ (СС 2: 290). Върху тази обогатена „западност“ Чаадаев присажда нещо типично руско: „У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западе она не осуществлялась в таком величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим“ (СС 2: 291).

Статията „Пшеница человеческая“ е може би най-категоричното изявление за европейско, тоест универсално единство. Зърното в притчата на Манделщам е разединените нации и индивиди, които воюват помежду си. Време е, мисли критикът, след уроците на Първата световна война, зърното да се смели и от брашното да се изпече хлябът на европейската задружност. Манделщам отхвърля всеки вид национален месианизъм, който всъщност е глух монологизъм (СДТ 2: 192), и заключава: „Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада, из состоя-

ния зерна в мешке к вселенскому единству, к интернационалу лежат для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности“ (СДТ 2: 194). Александър Херцен с „его европейскую домовитость, хозяйственность“ и Фьодор Тютчев са културни и политически посредници между Русия и Запада (СДТ 2: 194), и, бих добавил аз, в този смисъл те следват по стъпките на Чаадаев.

1.1.1. Архитектура

Повтарящ се образ на национална, културна и литературна общност при Манделщам е пространствената метафора на архитектурата, която многократно се представя в конкретните форми на готическия храм. Архитектурата е висшата човешка дейност, която, преодолявайки първичната материя, подрежда света по човешки правила и така превръща човека от роб на природата в неин господар, който се чувства в нея у дома си. Архитектурата е необходимото условие за човешката свобода. Такъв архетипен архитект е Чаадаев: „Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа. В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна. Россия, в глазах Чаадаева, принадлежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя, как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу“ (СС 2: 284–285).

Статията „Гуманизм и современность“ се строи на сложната метафора на „социална архитектура“ (СС 2: 352–354). Манделщам противопоставя „Ассирия и Вавилон“ (СС 2: 354) и Египет с тяхната „социална пирамида“ (СС 2: 353) на обществата на съвременния хуманизъм, които са построили „социална готика“ (СС 2: 353). По-конкретно противопоставянето е следното: социалната пирамида е построена „из човека“, докато социалната готика е построена „для человека“ (СС 2: 352). Манделщам пише оптимистично за бъдещето на хуманизма: „Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского“ (СС 2: 354). (За други примери, където социалната архитектура е локус на единство, вж. СДТ 2: 195 и СС 2: 323; за архитектурата като създаваща дом, изграден на сложни баланси, вж. СС 2: 285, 322). Всъщност този архитектурен образ е мястото в мисълта на Манделщам, където синхронността и диахронността на неговия холизъм се припокриват.

1.1.2. Домашност

Темата за домашността в точния смисъл е свързана с темата за архитектурата и готиката. Във „Франсуа Виллон“ четем: „Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил“ (СС 2: 308). Крайната цел на холизма на Манделщам е превръщането на целия свят в удобен човешки дом. Голямата културна фигура се чувства у дома си в света, защото го преобразява според човешката природа. Именно такъв е патосът в статията „Заметки о Шенье“: „Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого [литературного] канона [неоклассицизма], и он разрешил эту задачу. [...] Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой“ (СС 2: 296). По същата причина критикът хвали и Франсоа Вийон: „Виллон живописует обворожительный intérieur, в голландском вкусе, подглядывая в замочную скважину“ (СС 2: 306). Странното заглавие „Барсучья нора“ изразява същата идея: „Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени, подобно тому, как барсук роется в земле, устраивая свое жилище, прокладывая из него два выхода. Век – барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы“ (СС 2: 272). Сближаващото между Чаадаев, Херцен и Тютчев е способността им да се чувстват у дома си и в Русия, и на Запад.

Домашността е основанието, на което Манделщам сравнява акмеизма и символизма – акмеистите са добри архитекти, строители и, имплицитно, обичат домашността. И обратно – на символистите липсва щастие то да се чувстват у дома си: „Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант. [...] Вот почему архитектор [акмеисты] должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими“ (СС 2: 322–323).

1.2. Диахронност и континуитет

1.2.1. Три епохи

Континуитетът или диахронният холизъм се постига посредством съединяването на сегашното на Русия с три главни епохи, които според Манделщам символизируют времената на холизъм – елинизма, класицизма (древна Гърция и Рим) и Средновековието.

Елинизмът като автономна и самодостатъчна епоха най-пълно е обрисован в статията „О природе слова“. Ще кажа повече за елинизма, когато обсъждам идеите на Манделщам за словото в раздел 2.2.

Класическата античност е представена в статията „Слово и култура“. Според Манделщам тази епоха е част от неговото съвремие и култура. Тук ясно се провижда латентната идея на критика за херменевтичен диалог между културите, за „глубокая радость повторения“ (СС 2: 225): „Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл. [...] И так, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. [...] Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином“ (СС 2: 224–225).

Първата особеност на Средновековието е, че това е самодостатъчна епоха, както това е представено в акмеистичния манифест „Утро акмеизма“ и статията „Франсуа Виллон“. Ако елинизмът е хвален най-вече като времето на семиотичен холизъм и домашност, както ще покажа по-нататък, а класическата епоха като херменевтичен културен диалог, който може да бъде обяснен с понятия на Гадамер, то Средновековието е предимно времето на пространствен архитектурен холизъм и домашност. В някои пасажии сливането на епохите и противопоставянето им на други епохи, нещо, за което говоря по-надолу, е очевидно: „У средновековья была своя душа и было подлинное знание античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведению классического мира, оно оставляет далеко позади век Просвещения“ (СС 2: 294).

Втората основна черта на Средновековието е религиозната уравновесеност: „Средневековье дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством грани и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира, как живого равновесия, роднит нас с этой эпохой [...]“ (СС 2: 325). Сдържаността в религиозността е непряка полемика срещу символизма. Сергей Аверинцев посочва, че „для символизма в некоем смысле все – религия“², докато Анна Ахматова, Манделщам и в по-малка степен Николай Гумилов са единодушни в техния „протест против инфляции священных слов“³ Манделщам пише и на други места за сдържаността си към религията (СС 2: 278–279). Например XVIII век е високо ценен от критика, тъй като е „веком секуляризации“ (СС 2: 278; вж. и 283).

1.2.2. Прибавяне и отнемане

За Манделщам принципът на прибавянето е друго понятие, изразяващо социалната архитектура – при акумулирането се постига нов и по-сложен баланс в сегашното чрез сливане на настоящето и минало-

² АВЕРИНЦЕВ, С. Цит. съч., с. 25.

³ Пак там, с. 26. За анализ на тази тема в поезията на тримата поети вж. с. 26–29; за отношението на Манделщам към религията вж. с. 29–36.

то. Прибавянето е синтез, достигане на друго качество. И обратно – отнемането е разрушително и води към смърт. Изваждането е аналитично или, казано по-точно, атомистично, понеже разделя и раздробява и така разрушава синтеза. Взаимодействието между принципите на акумулирането и отнемането е както пространствено, така и темпорално.

Френската революция е възхвалявана, понеже е синтез: „Дух античного беснования с пиршественой роскошью и мрачным великолепием проявился во французской революции“ (СС 2: 280). Александър Блок като поет възпява мечтата на Манделщам за културен синтез, който напомня за синтезиращата мощ на Френската революция. Блок постига културен континуитет, като обогатява изкуството си посредством постепенно натрупване: „В литературном отношении Блок был просвещенный консерватор. [...] Это был какой-то не русский, скорее английский консерватизм. Литературная революция в рамках традиции и безупречной лояльности. Начиная с прямой, почти ученической зависимости от Владимира Соловьева и Фета, Блок до конца не разрывал ни с одним из принятых на себя обязательств, не выбросил ни одного пиетета, не растоптал ни одного канона. Он только усложнял свое поэтическое credo [...]“ (СС 2: 273–274). Живототворящият синтез на Блок е противопоставен на смъртоносният атомизъм на символистите: „Поэзия русских символистов была экстенсивной, хищнической: они, то есть Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, открывали новые области для себя, опустошали их и подобно конкистадорам стремились дальше. Поэзия Блока от начала до конца [...] была интенсивной, культурно-созидательной. Тематическое развитие поэзии Блока шло от культа к культу“ (СС 2: 274–275; ср. 225, 243). Именно на основата на принципите на акумулирането и изваждането Манделщам може да сравнява Френската революция, Блок и символистите. Във всички тези случаи изваждането е смъртоносно: „Французская революция кончилась, когда от нее отлетел дух античного беснования [...]“ (СС 2: 280).

1.2.3. Прогрес и рационализъм; картезианство и феноменология

Според Манделщам еволюцията в литературата, която е следствие от рационализма на науките през XIX век, е деструктивна, тъй като от една страна, литературата добива нови качества, но от друга, губи старите. Поради това еволюцията в културата и литературата не е акумулираща, а отнемаща: „Теория прогресса в литературе – самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей“ (СС 2: 243).

На трите епохи – елинизма, класицизма и Средновековието – характеризиращи се с холизъм, съществуване и блажена домашност, Манделщам противопоставя няколко други, които олицетворяват раз-

покъсаност, липса на културна памет, бездомност и насилие. Статията „Деятнадцатый век“ представя XIX век като време на праволинеен прогрес и еволюция, тоест на „торжество новейшей теософии, която не что иное, как буржуазная религия прогресса“ (СС 2: 281). Този век има две негативни характеристики. Първо, той е рационален в най-лошия смисъл на думата: „все науки превратились в собственные, отвлеченные и чудовищные, методологии“ (СС 2: 277). И второ, той е монологично нетолерантен: „наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров“ (СС 2: 283). По това XIX век прилича на „чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской“ (СС 2: 283).⁴

Манделщам критикува и крайния рационализъм на XVIII век заради враждебността му към поезията, която е праксис, практическо очовечаване на света и усещане в него у дома си: „Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя неохотно в этом сознавались. [...] Поэтический путь Шенье, это – уход, почти бегство от „великих принципов“ к живой воде поэзии [...]“ (СС 2: 294).

Рационализмът и прагматизмът имат своите естетически и художествени въплъщения: „Деятнадцатый век в самых крайних своих проявлениях должен был прийти к форме [японской] танки, к поэзии небытия и буддизму в искусстве“ (СС 2: 282). Манделщам критикува естетиката и изкуството на XIX век заради това, че им липсва холизъм, заради тяхната втрещеност в единичното: „Существует особый вид синтетической слепоты к индивидуальным явлениям“ (СС 2: 282). И още: „Танка излюбленная форма молекулярного искусства“ (СС 2: 281).

Неприемането на прогреса, рационализма и породената от тях монологична нетолерантност са част от латентната феноменологичност у Манделщам. Ако се перифразира във философски термини писаното от него, може да се каже, че той отхвърля картезианския рационализъм на основание на човешката практическа дейност или праксис, който може да се комуникира чрез диалог. Картезианството поставя идеите, теориите пред живата действителност, а феноменологията настоява, че от философско гледище практическият живот предшества рационализирането. В бележката „Поэт о себе“, изразяваща гледище за ролята на писателя след Октомврийската революция, Манделщам пише в духа на феноменологията: „Вопрос о том, каким должен быть писатель – для меня совершенно непонятен: ответить на него то же самое, что выдумать писателя, а это равносильно тому, чтобы написать за него его произведения. [...] современная наука не обладает ни-

⁴ За египетската, асирийската и вавилонската култури като потиснически вж. и статията „Гуманизм и современность“.

какими средствами, чтобы вызвать появление тех или иных желательных писателей“ (СС 2: 217). И още: „Бедная поэзия шарахается под множеством наведенных на нее револьверных дул неукоснительных требований. Какой должна быть поэзия? [...] Народ не выбирает своих поэтов, точно так же, как никто не выбирает своих родителей“ (СС 2: 228). Ако продължим философските аналогии между Манделщам и някои феноменологични мислители, както ще видим, че прави Аверинцев, можем да кажем, че в такива изказвания нашият критик поставя по свой начин същия въпрос, с който се занимава и Сартр около три десетилетия по-късно. Френският философ пише, че рационалистичният утопизъм на сталинския марксизъм се опитва да построи свят, следвайки теоретични планове, които не се съобразяват с действителността.⁵ С подобен аргумент, защитавайки индивидуалното, Киркегор се противопоставя на систематичната диалектика на Хегел.

Аверинцев пише за имплицитни връзки между Манделщам, от една страна и Хайдегер и Хусерл, от друга.⁶ Струва ми се, че феноменологичните импликации при Манделщам и акмеизма като цяло могат да бъдат допълнени. По отношение и на Манделщам, и на акмеизма заслужава да се направи сравнение с феноменологичния подход на Михаил Бахтин към естетиката и литературата.⁷

2. Слово и език

В този дял разглеждам два въпроса – първо, семиотичните и имплицитно феноменологичните разбирания на Манделщам за поетичното слово; и второ, поетичното слово като съединяваща културна и литературна енергия.

2.1. Поетичното слово: семиотичен и феноменологичен смисъл

Говорейки за феноменологичната обогрелост на критическите текстове на Манделщам, е възможно да се скицират някои теоретични тенденции в критиката му. Семиотичният потенциал при този автор може донякъде да се „преведе“ теоретично, ако се сравнят идеите му за харак-

⁵ SARTRE, J.-P. *Search for a Method*. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

⁶ АЕРИНЦЕВ, С. Цит. съч., с. 17–18, 22–23.

⁷ За феноменологията на Бахтин вж.: BERNARD-DONALS, M. F. *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge University Press, 1994. За херменевтичния диалектичен диалог у Гадамер и опозицията между картезианството и феноменологията вж.: LINGE, D. E. Editor's Introduction. – In: H.-G. GADAMER. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976, pp. xi–lviii, също: PALMER, R. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press, 1968, pp. 199–217; RICOEUR, P. *A Ricoeur Reader*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991, pp. 216–241.

тера на словото в поезията със семиотичната теория на неговите съвременници Чарлз Огдън и Айвъър Ричардс, които имат значително влияние върху семиотичното мислене през 1920-те години и подир това. Според тези съавтори знакът е триединство: означаващото се отнася към означаемия обект не пряко, а посредством идеята за този обект.⁸ При Манделщам този модел е загатнат – критикът се интересува най-вече от третата съставка, от идеята за обекта (вж. по-специално статиите „Слово и култура“, „Выпад“ и „О природе слова“). Например: „Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем. Самое удобное, и в научном смысле правильное, рассматривать слово, как образ; то есть словесное представление“ (СС 2: 255–256). Също така: „Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. [...] зачем отождествлять слово с вещью [...]? Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела“ (СС 2: 226). И още: „По существу нет никакой разницы между словом и образом“ (СС 2: 254). Според Аверинцев зад подобни описания на словото прозира интенционалността на Хусерл, преосмислена от Хайдегер⁹, и ученият дава илюстрация със следния цитат от Манделщам: „Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя – вот высшая заповедь акмеизма“ (СС 2: 324). В този случай философското определение на словото се прави на основата на семиотичното му определение. Интенционалността като база за определяне на словото се използва и от Бахтин, когато анализира словото у Достоевски.¹⁰

2.2. Поетичното слово: социален и исторически смисъл; елинизъм

Семиотичната и феноменологичната интерпретация на словото работи за идеята на Манделщам за домашност, доколкото домашността се разбира като личностен проект. Тя обаче не работи за холизма, понеже той не е индивидуален, а общностен, социален проект. Тук критикът добавя и втора характеристика на словото, която подкрепя холизма. Словото, езикът изобщо, предава култура през историята и е основата на културна хомогеност и идентичност. (Манделщам отново е близък до Бахтин, при когото феноменологията е основа за естетика, опираща

⁸ OGDEN, C. K., I. A. RICHARDS. *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul, 1923, pp. 7–9.

⁹ АВЕРИНЦЕВ, С. Цит. съч., с. 17, 22.

¹⁰ БАХТИН, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 242–362.

се върху когнитивно-етичната работа на индивида, а комуникационният потенциал на езика като естетически инструмент идва от някои марксистки идеи.¹¹) Холистичният потенциал на езика се получава от „эллинизм“, понятие, съдържащо потенциала на културен континуитет в историята. Това е същият елинизм, въведен в дял 1.2.1., чийто анализ отложих за по-късно. Елинизмът е най-ясно изложен в статиите „О природе слова“ и „Слово и культура“. Манделщам задава въпроса „едина ли русская литература, и если да, то каков принцип ее единства“ (СС 2: 244). Той отхвърля принципа на еволюция и прогрес, тъй като той се основава на причинност, а не на вътрешна връзка. Такава връзка е единствено „язык народа [...] [которые] в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, „константой“, остается внутренне единым“ (СС 2: 244). Този език е синтетичен както е и народът, който го говори: „Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний“ (СС 2: 245). Манделщам продължава: „Русский язык – язык эллинистический“ (СС 2: 245). Елинизмът е определен с понятия, близки до онова, с което феноменологията означава праксиса, практическата дейност, предшестваща рационализирането. Руският език като елинистичен е „звучащей и говорящей плотью“ (СС 2: 245; подчертано в оригинала). И по-нататък: „Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. [...] Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим“ (СС 2: 246). По сходен начин Манделщам говори за акмеизма и борбата му срещу символизма: „акмеизм мировоззрением не занимался; он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи [...]. Литературные школы живут не идеями, а вкусами [...]. Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма“ (СС 2: 257).¹²

Обикновено при Манделщам всяка негова основна идея се съпоставя с контрастна идея, взета по правило от практиката на литературните му противници, които най-често са символистите и футуристите. Ако се придържаме към феноменологичния речник, символистите разрушават елинистичния характер на руския език, като му налагат предварителни готови теории, когато теорията

¹¹ Вж.: BERNARD-DONALS, M. F. Цит. съч.

¹² За приоритета на праксиса над теорията при наратива вж.: RICOEUR, P. *Time and Narrative*. Vol. 2. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986, pp. 44–60; RICOEUR, P. *A Ricoeur Reader*, pp. 256–299; CERTEAU, M. de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988, pp. 115–130.

предшества практиката. Тази тенденция се олицетворява от Андрей Бели: „Основной грех писателей вроде Андрея Белого – неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей“ (СС 2: 247; вж. и 246–247). Футуризмът разрушава езика по същия начин. Манделщам обвинява този вид литература в „обывательской литературной психологии“, което значи „насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно и скороход, и черепаха“ (СС 2: 247). Критикът укорява за същото и имажинистите, които се опитват „приспособить язык к современности“ (СС 2: 247). Манделщам формулира идеята си за езика (в случая руския) като сила, създаваща културен холизъм чрез исторически континуитет: „Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история“ (СС 2: 247). И още: „Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории“ (СС 2: 248). Към диахронния характер на елинизма Манделщам прибавя и синхронен – елинизмът е дом, той притежава архитектурни качества, тъй като преобразява световния хаос в подреденост и домашност: „Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории“ (СС 2: 251). Поетът Иннокентий Анненски превръща духа на елинизма във „внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка [...] домашний эллинизм“ (СС 2: 253). Манделщам надълго пише за домашния характер на елинизма в езика и поезията (СС 2: 253–254).

Елинизмът има две характеристики, свързани чрез логическо напрежение. От една страна, той е автономна и самодостатъчна епоха. Но от друга, елинизмът може напълно да бъде транспортиран в настоящето, според формулата, използвана при Анненски – не елинизация, а вътрешен домашен елинизм. Манделщам разрешава напрежението с помощта на Бергсон – темпоралното и каузалното измерение на явленията се отслабват, а ударението се поставя на вътрешната им връзка (СС 2: 242). Дефиницията на тази епоха е следната: „Эллинизм, – это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, неподчиненных внутренней связи через человеческое я“ (СС 2: 254).

3. Холизъм и диалог

Диалогът е третата свързваща сила, която прави възможен културния и литературния холизъм. Диалогът е най-добре представен в статиите „Выпад“, „О собеседнике“ и „Слово и культура“. Ще обсъдя три особености на диалога. Първо, диалога между автора (поета) и читателя. В някакъв смисъл този диалог е парадоксален, оксиморонен, моно-

логичен и авторитарен диалог между активния модернистичен поет, който само говори, и пасивния читател, който само слуша. Второ, проблема как се чете поезия. И трето, което е и най-важното за моята тема, е онова, което Манделщам нарича „глоссолалия“ (СС 2: 227).

3.1. Монологичен диалог

В „О собеседнике“ Манделщам задава въпроса „С кем же говорит поэт?“ (СС 2: 234). Питането е направено от монологичния поет: „я говорю – значит меня слушают“ (СС 2: 234). Твърдението на критика „Нет лирики без диалога“ (СС 2: 239) – в контекста на тази статия – е реторичен жест, както е и заглавието, сиреч твърдение, което не е подкрепено от логиката на статията. Манделщам различава литературата от поезията според техния адресат: „литератор всегда обращается к конкретному слушателю“ (СС 2: 237), тоест литературът говори на добре познатите му съвременници. От друга страна обаче „[п]оэт связан только с провиденциальным собеседником“ (СС 2: 238), с „идеальным другом-собеседником“ (СС 2: 240), който е непознат, понеже се намира в далечното бъдеще. Както му е обичай, Манделщам илюстрира идеите си с примери, в които негативните характеристики са запазени за символизма: „Отказ от „собеседника“ красной чертой проходит через всю поэзию Бальмонта и сильно обесценивает ее“ (СС 2: 236). И обратно – Евгений Баратынский и Фьодор Сологуб дълбоко се интересуват и уважават своя адресат.

Тук е необходима поне бегла съпоставка с начина, по който Бахтин пише за диалога, за да се разбере по-добре защо при Манделщам се получава монологичен диалог. Анализът на Бахтин се основава на феноменологията, като той трансформира формалния език на тази философия в понятия на естетиката на културната и литературната теория. Примерът е жанровото определение на Сократовия диалог, който предполага отвореност, незавършеност и диалогичен характер на истината.¹³ Посочих, че феноменологията при Манделщам е интуитивна и пред-теоретична. Затова на Манделщам липсва философската последователност, която характеризира Бахтин. В разбирането на диалога у Манделщам модернистичният монологичен компонент надделява над феноменологичните изисквания за пълноценен диалог. В това отношение критикът е близо до недолюбваните от него символисти, за които той пише следното: „Великая заслуга символизма, его правильная позиция в отношении к русскому читательскому обществу была в его учительстве, в его врожденной авторитетности, в патриархальной вескости и законодательной тяжести, которой он воспитывал читателя“ (СС 2: 231). Авторитетността и авторитарността на символизма се повтаря при Манделщам като монологичен диалог между активно го-

¹³ БАХТИН, М. Цит. съч., с. 145–150.

ворещ поет и пасивно слушащ читател. Теоретичната недостатъчност при Манделщам, която се вижда в разбирането му за диалога, е една илюстрация за това, че неговата критика за културата и литературата е потенциално, но не последователно феноменологична.

И още няколко думи за „емпиричната генерализация“¹⁴, тоест за пред-теоретичния език на критиката в сравнение със съзнателно формализирания език на теорията. Аверинцев споменава *en passant*, че Манделщам, който наподобява интенционалността на Хусерл вероятно без да го е чел, „обходится, в отличие от Андрея Белого, без философского жаргона; в отличие от символистов вообще – от выведения философского плана на поверхность“.¹⁵ Казаното от Аверинцев и монологичният диалог насочват към проблема за това до каква степен може да се говори за феноменологични значения при Манделщам. А този въпрос се опира на друг, по-широк – важноста на професионален език като условие за херменевтични изследвания в случаи като този на критиката на Манделщам.

3.2. Четенето на поезия

Статията „Выпад“ е противотезест на статията „О собеседнике“. Неин предмет е читателят като адресат на поетичното послание. Тук Манделщам разсъждава за „[п]оэтическая грамотность“ (СС 2: 231) в общ и конкретен исторически смисъл. Общата теория на четенето в тази статия представя активен и креативен читател, който напомня за по-нови теории за естетическата рецепция, разработени от Роман Ингарден¹⁶ и Волфганг Изер¹⁷. Тези автори говорят за читател, който в естетическата си дейност допълва празнините в художествената или литературната творба. С други думи, тук отново се вижда феноменологичният потенциал у Манделщам, който пише: „В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста“ (СС 2: 230–231).

Конкретната историческа част на „Выпад“ се занимава с отно-

¹⁴ RICOEUR, P. *Main Trends in Philosophy*. New York and London: Holmes and Meier Publishers, Inc., 1979, p. 63.

¹⁵ АБЕРИНЦЕВ, С. Цит. съч., с. 22.

¹⁶ INGARDEN, R. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

¹⁷ ISER, W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

шението на символизма и това, което го наследява в поезията като тип четене. Според Манделщам символизмът е създал читател по патриархален и авторитарен начин, „читатель, воспитанный на родовой поэзии“ (СС 2: 230). След символизма „наступило время особи, личности“ (СС 2: 230) и читателят със старите си навици е безпомощен „в соприкосновение с индивидуалистической русской поэзией“ (СС 2: 232).

3.3. Глосолалия

Манделщам мисли, че холизмът на културата и литературата се постига и посредством трети вид диалог, който е следствие от континуитета във времето и съществуването в пространството на литературата и културата. Глосолалията, говоренето в транс на несъществуващ и непонятен език или езици, е диалогичен еквивалент на социалната архитектура, домашността и елинизма. Социалната архитектура, домашността и елинизмът са по-скоро статични особености на културата, докато глосолалията е предимно динамична. Всички тези понятия постигат една и съща цел, макар и по различни начини. Глосолалията е карнавалното и утопичното единство в културата и литературата. Паралелът с Бахтин отново се налага, понеже глосолалията, както и карнавалът у Бахтин, е домашност и свобода в световен мащаб, постигнатата холистична утопия. Глосолалията също е с феноменологичен аромат – тя не е рационална и теоретична, а практическа. Манделщам пише: „Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханьем всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем, и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции“ (СС 2: 227).

4. Заключение: литературо(не)знание; граници на безгра- ничния холизъм

Ще обобща казаното за критиката на Манделщам в две теми. Едната е кратка и методологическа, а другата е по-дълга, историческа, философска и културна. Най-напред, завръщайки се към началото на това изследване, трябва да се запита дали критиката на Манделщам дълго време не е попадала в аналитичния фокус на литературо(не)знанието, първо, поради нейния загатнат феноменологизъм и, второ, поради това, че този блуждаещ феноменологизъм е изказан с красивия

фантазен замах на приказката, фолклора и мита. Този въпрос е неотделим от проблема за тълкуването ѝ на съвременен теоретичен език.

Втората тема е многослойността на утопичните импликации на тази критика.

Аверинцев пише, че „умонастроение *утопии* в самых различных вариантах“ оцветява началото на XX век и следреволюционните години в Русия.¹⁸ Той продължава: „акмеизм [Мандельштам, Ахматова и Гумилев] действительно был вызовом духу времени как духу утопии“.¹⁹ Аверинцев развива тази централна идея върху материал от поезията и личния живот на поетите от онова време. Ученият говори и за един конкретен случай по темата утопия: „В споре между утопией и антиутопизмом вопрос был поставлен едва ли не в первую очередь о поэте [и его непрерывном горении]“.²⁰ Струва ми се, че казаното от Аверинцев може да се развие. Видяхме, че критиката на Манделщам може да се разбира като стремеж да се постигне интелектуално – с идеи и думи – мечтата за холистична културна и литературна утопия. Освен това образът на горенето в тази утопия е запазен в трансформиран вид – центърът на домашността е огнището: „эллинизм – это тепло очага, ощущаемое, как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку [...]. [...] Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу“ (СС 2: 253–254). Синонимията между топлината на огнището и вътрешната топлината в последното изречение заслужава специално внимание (вж. и СС 2: 354).

Но има ли граници безграничният холизъм на Манделщам? Пол Рикъор дава три парадигми, в които се мисли за реалността на миналото: а) миналото е Същото, то е идентично с настоящето; б) миналото е Другото, то е различно от настоящето; и в) миналото е Аналогичното, то е едновременно същото и различното от настоящето, то е диалектичното решение на първите две възможности.²¹

Първата възможност, миналото като Същото, дава ключ за разбирането на холизма на Манделщам изобщо и на някои негови отделни особености. Ако елинизмът е минало, преиграно в настоящето, то много от особеностите на домашността, свързани с елинизма, са в парадигмата на Същото. Средновековието и Френската революция като вид настояще, способно да поеме миналото, са в същата група. Акумулативният принцип на културата и литературата, показан с примера на Блок, е още един пример за Същото. Критиката на еволюционизма на XIX век е друга форма на миналото като настояще. На подобно мислене се строи и глосолалията.

¹⁸ АВЕРИНЦЕВ, С. Цит. съч., с. 23; подчертано в оригинала.

¹⁹ Пак там, с. 24.

²⁰ Пак там, с. 24; за утопията и антиутопията вж. с. 23–25.

²¹ RICOEUR, P. *Time and Narrative*, vol. 3, 1988, pp. 142–156.

Уязвимостта на идеалистичната парадигма на Същото е „невъзможността за преминаване от мисълта за миналото като моя мисъл към мисълта за миналото като различна от моята мисъл“.²² Холизмът на Манделщам, постиган предимно с повторението на различни нива на културна минаlost в различни нива на културната сегашност споделя тази слабост – културата на миналото се повтаря в културата на настоящето единствено в мисълта на Манделщам за това повторение.

Глосолалията не е единствено върховна проява на холизма и домашността в критиката на Манделщам, но същевременно е и границата на диалогичността, пределът, където диалогът преминава отвъд себе си. Причината за това е, че Азът и Другият (като настояще и минало), които създават диалогичната ситуация, се сливат, при повторението на културната история Другият става Аз. На тази граница холизмът на Манделщам постига абсолютната си пълнота. Но постигайки себе си, той напълно разкрива идеалистичния си утопичен характер. По този начин холизмът на Манделщам се превръща в холистичен блян.

В наше време холизмът на Манделщам като цяло изглежда утопичен и архаичен, но компонентите му живеят в постмодерността. Главното несъгласие с този холизъм днес е, че в целостта си той е опит на създаващия го субект да контролира всички значения. Във времето на Големия сталински наратив, който владее официалните смисли с помощта на грубата сила, холизмът на Манделщам, който се заражда преди Сталин, но се оформя окончателно под сянката на болшевишкия диктатор, е прекрасен артистичен и свободен, ала обречен жест. И все пак жест, надживяващ не само създателя си, но и всеки тиран – и с това винаги съвременен.

От друга страна обаче, елементите на холизма, особено различните форми на диалог, творческото активно съавторство на читателя на поезия, както и прибавността и културната глосолалия (с идеалистичните си черти, наследени от постмодернизма), са част от днешното постмодерно литературно и културно мислене и практики.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

АВЕРИНЦЕВ, С. Судьба и весть Осипа Манделъщама. – В: О. МАНДЕЛЬШТАМ. *Сочинений в двух томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1990, с. 5–64.

БАХТИН, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Издание второе. Москва: Советский писатель, 1963.

МАНДЕЛЬШТАМ, О. *Собрание сочинений в четырех томах*. Ред. Г. П. Струве, Б. А. Филиппов. Москва: Терра-Тегга, 1991.

МАНДЕЛЬШТАМ, О. *Сочинения в двух томах*. Москва: Художественная литература, 1990.

²² Пак там, с. 147.

REFERENCES

- AVERINTSEV, S. Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama. In: O. MANDEL'SHTAM. *Sochineniy v dvuh tomah*. [Works in two volumes.] Vol. 1, pp. 5–64.
- BAKHTIN, M. *Problemy poetiki Dostoevskogo*. [Problems of Dostoevsky's Poetics.] Moscow: Sovetskiy pisatel' [publ.], 1963.
- BERNARDS-DONALS, M. F. *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*. Cambridge University Press, 1994.
- CERTEAU, M. de & S. RENDALL (trans.). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.
- INGARDEN, R. & R. A. CROWLY, K. R. OLSON (trans.). *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- ISER, W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- LINGE, D. E. Editor's Introduction. In: H.-G. GADAMER & D. E. LINGE (trans. and ed.). *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976, pp. xi–lviii.
- MANDEL'SHTAM, O. & G. P. STRUVE, B. A. FILIPPOV (eds.). *Sobranie sochineniy v chetyreh tomah*. [Collected works in four volumes.] Moscow: Terra [publ.], 1991.
- MANDEL'SHTAM, O. *Sochineniy v dvuh tomah*. [Works in two volumes.] Moscow: Hudozhestvennaya literatura [publ.], 1990.
- OGDEN, C. K., I. A. RICHARDS. *The Meaning of Meaning*. London: Routledge and Kegan Paul, 1923.
- PALMER, R. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- RICOEUR, P. *Main Trends in Philosophy*. New York and London: Holmes and Meier Publishers, Inc., 1979.
- RICOEUR, P. & M. J. VALDÉS (ed.). *A Ricoeur Reader*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991.
- RICOEUR, P. & K. McLAUGHLIN, D. PELLAUER (trans. vols. 1–2), K. BLAMEY, D. PELLAUER (trans. vol. 3). *Time and Narrative*. 3 vols. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1984–1988.
- SARTRE, J.-P. & H. E. BARNES (trans.). *Search for a Method*. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

THE HOLISTIC DREAM:

THREE MAJOR TOPICS IN OSIP MANDELSTAM'S CRITICISM

Abstract. Osip Mandelstam's criticism has been studied much less than his poetry and life. This article sheds some light on three complex ideas in Mandelstam's critical texts viewed as a whole: synchrony and diachrony, word and language, and dialogicity. Taken together, these three areas form what I term Mandelstam's cultural and literary holism. One of my leading ideas is that this criticism is imbued with implicit phenomenology. This type of philosophizing also influences Mandelstam's critical style — it does not de-

fine but describes and narrates. This explains why my effort to “translate” Mandelstam’s critical ideas into a stricter scholarly idiom by necessity uses long quotes. The study concludes that Mandelstam’s holism is utopian and idealistic because it thinks the cultural past can be reenacted in the cultural present. Today, in its totality, Mandelstam’s holism is somewhat archaic because it is an apparatus by which a subjective mind attempts to control all meanings. Yet, many aspects of this holism, such as dialogicity, reader’s activity, and the eclectic accumulation of various cultural strata, are still viable in our contemporary postmodern thinking and practices. Initially, the study was written in English in December 1996 and was reworked in Bulgarian in October 2022.

Keywords: Osip Mandelstam, Russian literature, acmeism, literary and cultural criticism, postmodernism

Nikita Nankov, PhD

Independent scholar

E-mail: nnnankov@gmail.com

Мари Врина-Николов, проф. д-р
INALCO/CREE, Париж

ЗА ЕДНА „ЩАСТЛИВА“¹ КРИТИКА НА ПРЕВОДИТЕ: ДА ПОСТАВИМ РАЗЛИЧИЯТА В ДИАЛОГ, ЗА ДА ИЗПИТАМЕ ТЯХНОТО СЪ-ОТВЕТСТВИЕ²

Резюме. В тази статия се опитваме да очертаем контурите на една критика на преводите, която да не се фокусира върху „загубите“, не-точностите спрямо оригинала в преводите, а да изпита съ-отвестие-то между първоначалния текст (т. нар. оригинал) и продължения чрез превода в друг език текст (превода), начина, по който преводачът – като пишещ читател, т. е. единственият читател, който превръща прочита си в писане – отговаря на призива на текста.

Ключови думи: преводи, критика на превода, оригинален текст, първоначален текст, преводач, другост, еквивалент, съ-отвестие

Traduire met à mal, en son activité de forge, ce qui, dans le texte initial, tendait à se figer, à se graver, à susciter le clone plus que la variation. En ce sens, traduire peut revivifier l'acte d'écrire, mettre en lumière son irréductible fragilité, les bonheurs paradoxaux qui en viennent.

Bernard Simeone³

Mieux vaut une bonne copie que l'original. [...] Autour de la notion d'original

se cristallise le besoin d'authenticité, de confirmation culturelle.

Вярно копие, Аббас Киаростами

Моите разсъждения относно критиката на преводите на литературни текстове намират началото си преди всичко в едно двойно наблюдение,

¹ Това заглавие препраща към труд на Арно Ренкен: RENKEN, A. *Babel heureuse*. Paris: Van Dieren, 2012.

² Френският термин „co-respondance“ съдържа и идеята за взаимно отговаряне. Струва ми се, че я намираме и в корена на съ-отвестие.

³ SIMEON, B. *En métamorphose (écrire, traduire)*. Retrieved: <http://remue.net/cont/simeone1.html>.

което може да се сведе до едно-единствено: почти пълното отсъствие на критика на превода като *практика* в областта на печата (от това следва, че ние не четем преводи...) и почти пълното отсъствие на *теоретизация*.

След 1995 г. и публикуването на пионерския труд на Антоан Берман „За една критика на преводите: Джон Дън“ [*Pour une critique des traductions: John Donne*⁴] твърде малко трудове продължават разсъжденията му върху критиката на превода, за който все още често се мисли предимно от лингвистична и/или семиотична гледна точка (откъдето произтича върховенството на значението, което трябва да бъде съобщено) и с презумпцията, че преводът е само копие на оригинал, на който трябва да се стреми да бъде най-точен еквивалент.

Сред тях са „Въведение към анализа на преведените творби“ [*Introduction à l'analyse des œuvres traduites*⁵] от Даниел Ристерюси-Рудники (2008), сборник, който има педагогическа цел и всъщност не носи никакви нови размисли; „Един подход към критиката на превода“ [*An Approach to Translation Criticism*⁶] от Ленс Хюсън (2011), в който намирам някои отгласи на собствените си размисли; „Щастлив Бабел“ [*Babel heureuse. Pour lire la traduction*⁷] от Арно Ренкен (2012), книга, която поради своята плътност и ерудиция се оказва много стимулираща; и „Поетика на четенето на преводи: Джойс, Набоков, Гимараш Роса“ [*Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*⁸] от Матьо Дос, който преплита теориите за превода и теориите за рецепцията.

На второ място, признавам, че ми е омръзнало да чета и да слушам за преводите най-често с категориите на загуба, компенсация, вярност, провал на превода и в крайна сметка на непреводимост. Оттук идва и моето недоумение: след като сме издирили грешки и загуби, незапазени нюанси, какво сме установили? Какво сме разкрили за превода? Нищо. Ние просто сме долели малко вода в голямата мелница на обвиненията, заключили сме с тежки доказателства, че преводът е добър (рядко) или лош (най-често) и съжаляваме оригиналния текст (и неговия автор) за това, че е толкова зле представен.

Такова е и наблюдението, изразено не без хумор от Арно Ренкен, който си представя позадрямалата аудитория на конференция. Но когато лекторът чете преведен от него откъс,

⁴ BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.

⁵ RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand-Colin, 2008.

⁶ HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.

⁷ RENKEN, A. L. c.

⁸ DOSSE, M. *Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*. Paris: Classiques Garnier, 2016.

тогава се случва нещо удивително: хората се споглеждат, усмихват се и са удивени от това, което преводачът е създал. Съжаляваме за разминаването между текстовете, свиваме рамене, поклащаме глава. Единодушно установяваме следния факт: преводът се различава от оригинала. И стигаме до заключението: всъщност превеждаме както можем, и в крайна сметка не можем да превеждаме. Тогава преводът извършва прекрасното чудо да помири около своя програмиран провал една общност от съгласни – поне по това тъжно отношение – читатели.⁹

Такива са и предпоставките в книгата на Ленс Хюсън за английските преводи на „Мадам Бовари“, на чиято основа той предлага теоретична рамка:

Силно негативните коментари не са прерогатив само на рецензентите. Учените, които разглеждат въпроса за превода от най-различни гледни точки, също са склонни да порицават работата на преводача, ако публикуваният превод не съответства на собствената им поетика. [...] В случая се наблюдава една нагласа, която стои в основата на много подходи: преводите са по същество дефектни и с тях трябва да се постъпва като с „непълноценни текстове“. Оттук идва и интересът към измерването на „качеството“ и към изработването на определения за това какво представлява един „добър“ превод или какво е еквивалентност.¹⁰

Мисля, че днес сме съгласни с Анри Мешонник относно „поетика за поетика“ – „създаване на творба в съответствие с преведената творба“ – и ми се струва, че благодарение на Антоан Берман знаем по-добре какво критикуваме, когато критикуваме, знаем също така по-добре защо и как да правим (или да не правим) тази критика. За него критиката на превода – чиято цел е да подготви почвата за нови бъдещи преводи – трябва да предложи строг анализ на превода, на неговите основни характеристики, на проекта, от който е произлязъл, на хоризонта, в който е възникнал, на позицията на преводача, за да може в крайна сметка да доведе до „разкриване на истината за превода“.

Освен това тя трябва да предприеме недогматична и неидеологическа оценка на превода и да обясни причините за неуспешния превод, за да подготви условията за следващ превод. Затова критиката следва да бъде просветляваща и неразрушителна, толерантна, като Берман предлага основните етапи: първо да прочетем и препрочитаме превода с „възприемащ поглед“, като оставим настрана оригинала и се опитаме

⁹ RENKEN, A. Traduction et étrangeté. In: *Prix Raymond Aron pour les traductions franco-allemandes en sciences humaines et sociales*. Stuttgart: DVA-Stiftung, 2010, pp. 45–46.

¹⁰ HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 2–3.

да възприемем това, което той нарича „проблематични текстови зони“ и тези, които са „чудни“; после да прочетем оригинала, като установим „всички стилистични особености, каквито и да са, които отличават писането и езика на оригинала и го превръщат в мрежа от систематични съотношения“, като подкрепим „преводаческия акт с критически прочити“ и изберем значими откъси¹¹; да потърсим преводача, неговата „преводаческа позиция“, неговия „преводачески проект“, „хоризонт“; накрая да предприемем „обосновано противопоставяне [...] на оригинала и неговия превод“. Преводът ще бъде оценяван според два критерия, които Берман определя като поетични и етични: да бъде творба в съответствие с текстуалността на оригинала, да спазва оригинала.¹²

Бих искала да се опитам да продължа разсъжденията на Антоан Берман, като предложа една малко различна гледна точка, а това не е лесно, тъй като сме свикнали да сравняваме (или да противопоставяме) така наречения „оригинален“ текст и преводния текст от гледна точка на „повече“ или „по-малко“ и да преследваме една химера: да търсим една „еквивалентност“, която не може да съществува. В един брой на сп. „Палимпсести“ [*Palimpsestes*], посветен именно на „четенето на преводния текст“ (1995), Мишел Морел завършва предговора си със следните думи: „Общото между всички тези изследвания е, че те показват с изключителна острота явления при четенето, които са станали ясни поради изкривяващото посредничество на целевия текст“.¹³

„Изкривяващо“ внушава, че се търси същото, еквивалентност: следователно преведеният текст е според това широко разпространено разбиране, оригиналният текст от който е премахната формата, за да му се придаде друга, оказваща се незадоволителна. Текст, който иска да бъде същият, еквивалентен, но който не може да избегне различието, мислено като изкривяване на същото. Накратко, текст, създаден от шизофреничен преводач. Докато търсим еквивалентност – еквивалентност между „изходен текст“ и „целеви текст“, еквивалентност между ефекта, предизвикан у „изходния читател“ и „целевия читател“ – сме обречени на апоретична дихотомия. И на неизбежни „загуби“, евентуално компенсирани от „печалби“, на програмирация провал на всеки превод и следователно на непреводимост.

Какво губим и какво печелим и спрямо какво? То може да бъде само спрямо едно значение, което е било разкрито. Това е много опростена представа, тъй като литературният текст по същество е множествен (Барт), полифоничен (Бахтин), неопределен (Изер) и „обещава да

¹¹ BERMAN, A. L. c., p. 67–68.

¹² Ibid., p. 97.

¹³ MOREL, M. Présentation. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 11.

бъде постоянно обновяван“ (Бенямин). Всяко четене е индивидуално усвояване на текста от читателя, преосмисляне в съответствие с това, което наричаме, следвайки Яус и Берман, негов или неин културен хоризонт (социална среда, образование, натрупани прочити, житейски опит и т. н.). И това се отнася не само за пишещия читател, тоест преводача, за читателя на оригиналния текст, читателя на преведения текст, но и, както често забравяме, за „мета-пишещия“ читател, тоест критика. Как при това положение можем да говорим за въздействие върху *читателя*, освен ако не предположим, както правим твърде често, някакъв хиперчитател, който не съществува.

Това посочва и Ленс Хюсън:

Би било погрешно да се смята, че [...] читателят на изходния текст и читателят на целевия текст могат да бъдат директно сравнени. Тази представа всъщност отразява една разбираема, но фундаментално погрешна позиция по отношение на еквивалентността. Да се твърди, че въздействието на един текст върху двама читатели от различни култури трябва да бъде еднакво или почти еднакво, означава да се придържаме към един ограничителен възглед за четенето; сякаш в самите предели на една и съща култура един текст може да бъде ограничен до едно окончателно тълкуване; сякаш един текст се чете, но читателят не чете, не е активен и мотивиран участник в произвеждането на смисъл [и на въображение, бих добавила аз]. Но би било погрешно да вярваме, че можем да имаме пряк контрол върху този читател, върху неговото четене, защото образите, които можем да си изградим за него, зависят преди всичко от собственото ни социокултурно позициониране, от собствената ни принадлежност. [...] И накрая, фактът, че се подчертава „неизбежната загуба“, свързана с преводната дейност, означава присъда, понякога етноцентрична, за двама читатели и два езика: текстът, предназначен за другия, автоматично е по-малко красив и неговият читател е по някакъв начин наказан от невъзможността да има достъп до оригиналната красота.¹⁴

До такъв извод стига и Сара Грийвс за „Изчезването“ на Перек и английския му превод “Vanish’d!” от Джон Лий: за нея читателят на преведения текст не е „точен аналог на читателя на изходния текст. Четенето на този превод трябва да се разглежда не само като необходимост заради езика, но и като ново литературно преживяване“.¹⁵

Ще започна със следния очевиден постулат: както оригиналният текст, така и неговият (неговите) превод(и) са текстове. Като тек-

¹⁴ HEWSON, L. Images du lecteur. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 152–153.

¹⁵ GREAVES, S. De la disparition de Georges Perec à Vanish’d ! de John Lee. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 11.

стове те призовават всеки читател да осъществи цял потенциал от актуализации. Като текстове и двата имат право, а не само оригиналният текст, на критика, към каквото призовава Антоан Берман:

Критиката на преводите не само не се е развивала много, но и когато се е развила, тя е била насочена предимно в отрицателна посока: често натрапчиво посочване на „недостатъците“ дори на успешните преводи. Положителната критика до неотдавна се срещаше много рядко, особено в чист вид (без отрицателни елементи). Но във всеки случай и двете форми на критика се движат през повечето време – се движеха доскоро (с изключение на научните изследвания на стари преводи) – в едно и също пространство, това на съждението, докато критиката на произведенията, макар и да запазва тази възможност (например в печата), се разгръща в множество измерения и дискурси, които съставляват цялата ѝ сила и богатство.¹⁶

Наистина, можем ли да си представим критик от академичен или есеистичен тип, който да заключи, че еди-кой си роман на Дюрас, Ешнот или Мишон е „добър“ или „лош“? Това, което се очаква от него, или по-точно от неговия прочит, е да хвърли светлина върху все още игнориран, пренебрегван, премълчаван, недостатъчно или по друг начин развиван аспект, да освободи потенциални идеи, без да прави ценностни оценки в категории като „добро“ или „лошо“. Когато критиците, познавачи на английската литература, са порицавали преводите на „Вълни“ от Вирджиния Улф, те дали са се произнасяли за „добрия“ или „лошия“ характер на тази творба, на нейното писане?

Изхождайки от този очевиден факт, имаме работа с текстове, които, по изказа на Волфганг Изер, започват да оживяват едва когато бъдат прочетени – бих искала да разгледаме какво се случва в самата разлика – която трябва спокойно да приемем за присъща – между *първоначалния текст* (т. нар. оригинал) и *обновения текст* (превода), за да разберем какъв прочит са направили *пишещият читател* (преводачът) на първоначалния текст, читателите на преведения текст (които може би също са прочели първоначалния текст) и читателят критик. Това предполага по-широк анализ от този на простия „ефект“, предизвикан върху читателя.

Струва ми се, че тази промяна на гледната точка предполага да променим и критическия си речник. На първо място, термина „сравнение“. Още през 1980 г. в „Понятието за културни трансфери“ Мишел Еспан показва неговата проблематичност (а неговият анализ след това бе възприеман, разширяван и разработван от самите компаративисти):

Разсъждаването с понятието за културни трансфери по този начин караше да релативизираме релевантността на сравнението, склонно да противопоставя единици, за да изчислява техните прилики и разлики,

¹⁶ BERMAN, A. L. c., p. 41.

но почти без да вземе предвид наблюдателя, който сравнява, противопоставя, за да събира, проектира собствената си система от категории, създава противопоставянията, които ограничава, и обикновено принадлежи към един от двата термина на сравнението. [...] Беше необходимо също така да се откажем от понятията за автентичност при предаването или за превъзходство на оригинала над копието.¹⁷

Наистина, от етимологична гледна точка, на френски глаголът *comparer* – „сравнявам“, се основава на латинското прилагателно *par* – „същият“, „равен“, „еднакъв“, „еквивалентен“, както и в българския глагол има „равен“. Да сравняваш означава да установиш дали и доколко две неща, в случая оригиналът и неговият (неговите) превод(и), са равни, еднакви. Берман говори за *confrontation* – „съпоставяне“, което е много сходно: става въпрос за „сравняване на хора, неща, за да схванем тяхното съответствие или различие. Да се противопоставят две писания, копието и оригиналът“.¹⁸

Следователно сравнявайки, ние всъщност търсим същото, еквивалентното. Ето защо етапът „конфронтация/сравнение“ се оказва проблематичен, защото, независимо дали го осъзнаваме, или не, той се основава на схващането, че преводът трябва да бъде същото нещо на друг език.

Понятието „оригинал“ също създава проблем: сакрализацията на оригинала като затворен текст, завършен, защото е бил замислен като такъв от автор, сакрализиран именно като автор (независимо от всички разсъждения от последните десетилетия) – т. е. създател на произведение, което му принадлежи – води до възприемането на превода като вторичен, ако не и спомагателен, като копие; което от своя страна води до представата за превода като „еквивалентен“ на оригинала; което накрая води до разбирането за неизбежна загуба и т. н. Анри Мешоник говори за „започнат текст“ (за оригинала) / „продължен текст“ (за превода). А Арно Ренкен подчертава в „Щастлив Бабел“, че „при Бенямин преводът може да се разглежда като импулс, като писане, което се развива, продължава и не позволява да се утвърди между строгите полюси на начало и край, на източник и цел“¹⁹.

Нека се върнем именно към Валтер Бенямин и към „Отказването от преводача“ (*L'abandon*²⁰ *du traducteur*, според превода на Лоран Лами и Алекси Нус на германската дума *Ausgabe*, обикновено превеж-

¹⁷ ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. In: *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 1/2013. Retrieved: <http://rsl.revues.org/219>.

¹⁸ LITTRÉ, É. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1863, p. 732.

¹⁹ RENKEN, A. *Babel heureuse*, p. 190.

²⁰ Алекси Нус обяснява това преводаческо решение, като френската дума позволява две тълкувания: преводачът се *отказва* именно от търсенето на същото в друг език, но и се *отдава* на превода.

дана като *tâche* – „задача“): преводите, казва Бенямин, „не са толкова в услуга на него [произведението], както лошите преводачи са склонни да заявяват за своята работа, колкото са му задължени за своето съществуване. В тях животът на оригинала преживява най-широкия си и последен разцвет, което му обещава постоянно обновление“.²¹

Ако преводите „не са в услуга на произведението“, а „дължат на него своето съществуване“, би било по-подходящо, когато се разглежда връзката между тях, да се говори не за оригинал, а за *първоначален*²² текст. Това означава изместване на фокуса от това, което „носи своя произход в себе си, няма известен модел“²³ (което е нелепост: всеки литературен текст влиза в диалог с други, носи в себе си част от изрична или скрита интертекстуалност, преднамерена или не), към „това, което е в основата на, кара нещо да се появи“.²⁴ И ако именно на този първоначален текст чрез преводите се обещава „постоянно обновление“, тогава можем да твърдим, че отношението между тях е от първоначален до обновен текст. Ако първоначалният текст е първоначален, доколкото предлага на превода възможността да съществува, да се появи, то преводът, като обновен текст, е това, което предлага в замяна на първоначалния текст неговото обновяване и оцеляване. Взаимен дар.

Тази промяна в перспективата ни позволява да излезем от апорията, в която се намираме, когато разглеждаме връзката между оригинала и превода като вторичност, копиране, и следователно търсене на „подобно“, „същото“, „еквивалентно“, а такова търсене е обречено на провал. Арно Ренкен също го подчертава:

В теориите на превода престижът на „оригинала“ и парадигмата на родството се смятат за толкова очевидни, че четенето изглежда възможно само в една посока. [...] Преводът може да постави началото на едно предстоящо писане, да открие едно „още“, той също така създава своята темпоралност.²⁵

Ще спомена например филмовата адаптация на „Крал Юбу“ [*Ubu krol*] от полския режисьор Пьотр Шулкин (2004), основана не на първоначалния текст на Алфред Жари, а на превода на Тадеуш Бой-Желенски от 1936 г., който, според френската полонистка Кинга Калба, „се превръща в истински културен феномен, вдъхновяващ редица

²¹ LAMY, L., A. NOUSS. L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2, 1997, p. 16. Retrieved: <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar>.

²² Това е тънката разлика на френски между *original* и *originel*.

²³ По определението на TLF. Retrieved: <http://www.cnrtl.fr>.

²⁴ Ibid.

²⁵ RENKEN, A. *Babel heureuse*, p. 18–19.

адаптации (театър, опера, кино, комикси и др.)²⁶. Нека помислим и за всички странстващи текстове, чийто превод е довел до възникването, раждането, създаването на други текстове: книги, филми или комикси. Историята на превода ни предоставя много примери, като „Романът за Александър“, „Хиляда и една нощ“, „Калила и Димна“ („Стефанит и Ихнилат“), „Приключенията на Телемах“ и други, които, мигрирайки и роейки се из културите, прераждайки се благодарение на техните малко еднакви и винаги други преводи, са позволявали на културите, станали тяхна „странноприемница за далечното“²⁷ и приели „другия в мен“, да разкрият себе си и в крайна сметка не само да заемат своето неоспоримо място в литературното поле на културата домакин, но и да действат върху други текстове, да се трансформират и преустроят и на свой ред да генерират текстове – накратко, да създадат своята собствена интертекстуалност. Пътуването на арабската легенда „Маджнун и Лейла“ из Близкия и Средния изток, в Магреба и Централна Азия, централното място, което заема този разказ в персийската литература от първата ѝ написана в стихове версия през XII в. („Лейли о Маджнун“ от Незами Ганджави), е много показателно.

Разглеждането на превода като *обновен* текст означава да се подчертае потенциалът за трансформация, за метаморфоза в буквалния смисъл, а не в смисъла на „деформация“: да „обновявяш“ означава да „върнеш нещо към живот, да го накараш да се появи отново, да се прояви наново в цялата си сила, свежест“; това означава да приемеш разликата на превода, който е друг в ответ на призива на първоначалния текст, който го е породил. Или, както основателно се изразява Ламбер Бартелими в „Езикът ми в неговата уста. За латинския език при Клод Симон“:

Преводът трябва да бъде текст, един текст. Който не се слива с оригинала, а предлага трансформация, ставане. Става друг от самия текст. Превеждането на един текст означава да го приведеш в безкрайно движение във времето, да го отвориш за неограниченото му разрояване; това е безкраен процес, защото той постоянно се преустройва.²⁸

Своеобразна илюстрация на това може да се намери в „Нобелиста“ от българската писателка Елена Алексиева, в който Ванда Беловска, инспек-

²⁶ „В Полша, тоест някъде. Културното функциониране на един превод“ – доклад, произнесен в рамките на конференция: CALLEBAT, K. En Pologne c'est-à-dire quelque part. Le fonctionnement culturel d'une traduction. – *Tadeusz Boy-Żeleński*. Aujourd'hui, INALCO, Société historique et littéraire polonaise, Centre de Civilisation Polonaise de Paris-Sorbonne, 12–13 Dec. 2014.

²⁷ БЕРМАН, А. *Преводът и буквата или странноприемница за далечното*. Прев. от фр. Румяна М. Станчева. София: Панорама плюс, 2007.

²⁸ BARTHÉLÉMY, L. „Ma langue dans sa bouche“. À partir du latin chez Claude Simon. In: *Loxias* 29. Retrieved: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6127>.

торът, разследващ отвличането в София на чилийски писател, носител на Нобелова награда, и убийството на български писател, открива и наистина усвоява романа на последния едва когато го чете в превод на английски език:

Книгата на Войнов ѝ отвори очите за много неща. Сега, когато я препрочиташе през филтъра на чуждия език, тя се припознаваше ту в единия герой, ту в друг и това припознаване я изпълваше с неспокойна радост, сякаш книгата беше написана за нея, сякаш авторът ѝ я беше писал с тайната надежда, че все някой ден тя ще попадне именно в нейните ръце. За пръв път изпаднаше в подобно състояние. Един непознат глас, който ѝ говореше с много гласове, я караше да се чувства избрана, давайки ѝ много повече, отколкото някой друг някога ѝ беше дал.²⁹

Така е, защото литературният текст безспорно е написан с графеми, подрежда думи, но от този материал той има силата да произвежда въображаеми образи – да пренася читателите си в познати или непознати светове, да създава образи, да дава да се чуват музики, да се усещат миризми и т. н. А въображението по същество е уникално, различно за двама читатели и дори различно за два прочита от един и същ читател. То се подхранва от преживявания, спомени и прочити, които са както индивидуални, така и колективни, чрез асоцииране на думи и образи: „Ако един настоящ образ не кара човек да мисли за отсъстващ образ, ако един случаен образ не поражда разточителство от необичайни образи, експлозия от образи, няма въображение“, казва Гастон Башлар.³⁰ Това въображение именно трябва да превеждаме... И ако има отказване – в смисъла на Едуар Глисан, който говори за превода като за „изкуство на фугата“ и „толкова красиво отказване“³¹ – а не загуба, то това е отказване от опита да се създаде еквивалентност на едно въображение, която вече е невъзможна на същия език. Моят читател няма същия хоризонт като мен, а аз нямам същия хоризонт като автора, чийто текст превеждам, и все пак споделям части от въображението на двамата...

Критиката като представяне и диалогизиране на различията, за да се изпита тяхното съ-ответствие: така е премахната йерархията между „оригинал“ и „копие“, премахнато е търсенето на еквивалентност и следователно на „загуби“ и „печалби“, издирването на грешки и погрешни интерпретации, идеята за „границите“ на езика, които непрекъснато се изтласкват назад, за неговите „предели“, за „насилието“, на което бил подложен. Преводът не като търсена еквивалентност на оригинал, а като спокойно приемане на различието, както великолепно припомня Морис Бланшо в своя прочит на Бенямин:

²⁹ АЛЕКСИЕВА, Е. *Нобелистът*. София: Сиела, 2011, с. 383–384.

³⁰ Дължа този цитат на Mathieu Dosse. L. c., p. 97.

³¹ GLISSANT, É. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996, p. 46.

Всеки преводач живее от разликата между езиците, всеки превод се основава на тази разлика, като очевидно преследва извратената цел да я премахне. [...] Всъщност преводът по никакъв начин не е предназначен да премахва разликата, която, напротив, разиграва [...] той е самият живот на тази разлика. Преводачът е писател с особена оригиналност точно там, където изглежда, че не претендира за такава. Той е тайният владетел на разликата между езиците, но не за да я премахва, а за да я използва, за да събуди в собствения си език, чрез насилствените или фини промени, които внася в него, присъствието на онова, което е различно поначало в оригинала. Бенямин с право отбелязва, че тук не става дума за прилика: ако искаме преведеното произведение да прилича на произведението, което трябва да бъде преведено, никакъв литературен превод не е възможен. Това е по-скоро идентичност, създадена от другост: една и съща творба на два чужди езика поради тяхната чуждост, като стане видимо това, което прави тази творба винаги друга.³²

Подобно е мнението на Арно Ренкен, който коментира Оскар Пастър: „Das, kurz und bündig, ist auch die Übersetzung. [...] Ein Text und ein Text“ („И това, накратко, е преводът. [...] Текст и текст“). „Преводът като неделимо съчетание. [...] Като съчетание на текстове, той е тяхното утвърждаване: има изместване, а не заместване“, пише Нус за превода. Може би това „и“ ни отвежда по пътя на Беняминовия „чист език“? Във всеки случай, по пътя на този метисаж, за който ни говори Алексис Нус: „И-то – което е съчетанието на метисажа – не затваря в рамките на една цялостностна структура, а бележи отваряне и възможно взаимодействие между двата термина или повече“.³³

Тази представа за основно, неотстранимо различие или другост със сигурност не е нова, тя е развита в теорията на превода, но не вярвам да е била използвана като основа на критиката на превода, а това според мен е належащо.

Защото да се поставят в диалог първоначалният текст и обновеният текст означава да се провери дали, по какъв начин и как, чрез какъв заложен или изричен проект, преводът обновява първоначалния текст, влиза в хармония с него като „съгласуваност, приспособяване, съгласие на звуци помежду им“.³⁴ Дали ни позволява да видим и да чуем какво текстът казва за света във и чрез своя език, във и чрез цялата му сложност, неговите пластове, които имат толкова малко общо само с лексикалните или дори с ритмичните и прозодичните белези, ако не се разглеждат като едно цяло, като едно единство. Дали се движи в без-

³² BLANCHOT, M. *Traduire, L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971, pp. 71–72.

³³ NOUSS, A. „Traduction et métissage“, Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche TRADUCTION & PARATRADUCTION (T&P): <http://www.paratraduccion.com/> 2005.

³⁴ TLF L. c.

крайното пространство на езика и на произведените въображения, както прави първоначалният текст, дали си дава същите свободи, същите възможности, така че техните различия вместо да се сблъскват, да влизат в съ-ответствие. Защото преводът отговаря на оригиналния текст. Той отговаря на неговия призив, тъй като всеки текст призовава да бъде преведен, подновен чрез превода, той призовава към освобождаване на своите потенциали. Това е едно от възможните значения, които могат да се дадат на „порива за превод“, за който говори Антоан Берман: преводачът усеща този призив на текста и му отговаря. Преводът отговаря и на въпросите, които първоначалният текст задава на своя преводач.

И накрая, трябва да се преосмисли понятието „непреводимост“ и съответно самото понятие за „превод“. Ако да превеждаш означава да превеждаш текстове, тоест един език, който всеки път е различен, уникален и произвежда уникални въображения, в неговата същностна другост, без да се опитваш да го сведеш до същото, до идентичност, без да искаш да превърнеш превода в търсене на еквиваленти, и ако преводът се схваща в по-широката динамика на транслация, включваща в частност това, което обикновено наричаме паратекст (предговор или послеслов, бележки на преводача и други), тогава няма непревременно. И то по две причини: първо, защото благодарение на това – превод + паратекст – ние успяваме да осъществим тази транслация и по този начин да преведем един текст. Второ, защото да се говори за непревременно, означава да се забрави неразбираемостта, нечетимостта на текста на същия език. Преводът винаги е четене–писане. Ние превеждаме това, което четем в даден момент. Никога обаче не четем всичко от един текст и всеки прочит е уникален, дори и на собствения си език. Сред потенциалите на даден текст от какво се възползва всеки от нас? Какъв е нашият прочит? Различен, както знаем от опит. Точно както знаем от опит, че с разлика от Х години нашият прочит на даден текст е различен. Затова е нужен нов превод. Не превеждаме отново според телеологичния възглед, че всеки превод е по-добър от предишните³⁵, а защото нашият прочит на първоначалния текст се променя. И така, чрез нашия превод ние го подновяваме по различен начин.

В крайна сметка всяка критика не може да бъде критика, ако не задава въпроса кой критикува? И от коя позиция? Критикът е невидим *par excellence*. Дори повече от преводача, ако е възможно... Защо този въпрос не се задава? Това води до познатите въпроси, които Берман поставя спрямо преводача: какъв е проектът на критика? Неговата

³⁵ Колкото и да е странно, Антоан Берман споделя подобна телеологична гледна точка. BERMAN, A. *L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, coll. „Intempestives“, 2008.

критична позиция? Мястото му в критичното поле? Неговият културен хоризонт? Кои книги е прочел?

Нека направим опит... с два откъса от книгата на писателя Йордан Радичков „Неосветените дворове“ и техния превод.

Първи откъс:

ПРЕВЕДЕНИЯТ ТЕКСТ: Yordan Raditchkov, *Les Cours obscures*, trad. du bulgare par Raymond Albeck, Charles Boinay et Lilyana Pétrova-Boinay, Gallimard, 1980, p. 54.

Sémion m'a confirmé que l'aube se levait, et j'ai pensé que, sous peu, la taïga allait enlever son vêtement de nuit pour s'habiller de lumière.

Elle le fit avec l'art que met une femme à se déshabiller. Après avoir laissé glisser en douceur sa chemise sombre, laquelle, tombant à ses pieds, chassa les ombres fuyant, apeurées devant le jour, la taïga se redressa, démystifiée et radieuse, pour accueillir sans vergogne la caresse du soleil levant. J'ai assisté à cette nativité, interdit comme dans un temple, surpris qu'un monde pût se libérer des ténèbres d'une manière aussi silencieuse. Aucun cri, aucun mouvement, aucun oiseau ne s'était manifesté.

Какъв е моят прочит на този текст? Започва с гласа на един разказвач, който споделя мислите си, преди да опише как изгрява зората над тайгата. Започва с едно сравнение, което ще бъде разгърнато в целия текст и цели еротичен регистър, който ми се струва неиздържан: защо „démystifiée“ (демистифицирана)? Защо това морализаторско „безсрамно“? Звучи странно тази еротика на фона на подчертана религиозност, отново без никаква последователност: „рождество“ се отнася до християнството (изненадващо в контекста на шаманския Сибир), „храм“ е по-общ и се използва и в езически контекст. Поразителна е и играта или контрастът между затвора на мрака и освобождаващата в пълна тишина светлина. Като цяло имам чувството за изкуствено търсена „криворазбрана литературност“ в този текст.

ПЪРВОНАЧАЛНИЯТ ТЕКСТ: Йордан Радичков, „Неосветените дворове“, *Избрани творби, Пътеписи*, т. 4. София: Анубис, 2004, с. 48.

Кое време е, питам Семьон. Съмва се, казва ми той.

Ей сега тайгата ще започне да разсъблича мрака от себе си и ще се облече в светлина.

Тайгата отърсваше мрака от себе си постепенно, тя се повдигаше бавно, за да остави в нозете си тичащи сенки, изплашени от развиделяването, и излезе разкрепостена и светла срещу надигащото се слънце; стоях като в храм пред нейното раждане, учуден, че тъй безшумно един свят може да се освободи от тъмнината. Никакви птици, никакво движение.

Първоначалният текст включва два гласа, разказвачът и неговият събеседник с руско име (сибиряк вероятно), които разменят кратки реплики, неотбелязани според стандартната типография (тире или кавички, както на френски впрочем). Именно този събеседник привлича вниманието на разказвача за картината, която ще последва. Контрастът между мрака затвор и освобождаващата светлина е силно подчертан и присъства в целия текст, както и контрастът между забавеността, с която се появява зората, и скоростта, с която се оттеглят сенките. Именно това придава много живописен характер на описанието на един застинал за миг свят, ясно подчертан от последното безглаголно изречение. В този текст не са налице двете противоречия, споменати по-рано: няма изкуствена еротизация, нито елемент на християнство. Присъстваме на раждане, а не на рождество, става дума за противопоставяне между дрехите на мрака и дрехите на светлината, а не за „безсрамно“ събличане.

Втори откъс:

ПРЕВЕДЕНИЙТ ТЕКСТ: Yordan Raditchkov, *Les Cours obscures*, trad. du bulgare par Raymond Albeck, Charles Boinay et Lilyana Pétrouva-Boinay, Gallimard, 1980, p. 32.

Les flammes montent haut, mi-rouges, mi-noires à cause de la résine, tout crépite et s'écroule comme si c'était la fin du monde, et une épaisse fumée envahit l'espace, si loin que les bateaux s'immobilisent en jetant l'ancre et que les avions s'arrêtent de voler.

Този откъс е толкова кратък, че ме лишава от въображение. Това е кратко описание на пожар (едва три реда и половина), което регистрира срыв, апокалипсис, край на всичко. Текстът отбелязва, регистрира с дистанция, без емоции.

ПЪРВОНАЧАЛНИЯТ ТЕКСТ: Йордан Радичков, „Неосветените дворове“, *Избрани творби, Пътеписи*, т. 4. София: Анупис, 2004, с. 28.

По пътя якутите говориха известно време на своя якутски език и после човекът с ведрото и гумената лодка разказа как гори тайгата, гори и се сгромолясва, гори и се сгромолясва (ако сте виждали как се сгромолясва убитият лос) и всичко потъва в дим, небето потъва в дим, слънцето никакво не се вижда, реките потъват в дим и корабоплаването спира, а корабите стоят на котва там, дето са сварени, летищата потъват в дим и самолетите спират да летят. А тайгата гори и се сгромолясва сред пламъци, наполовина червени, наполовина черни от смолата.

Първа изненада: този текст се шири върху седем реда и половина, от които само едно изречение е дълго шест реда, като второто изре-

чение се връща към написаното в началото на първото (пожара в тайгата) след дългата картина на последиците от този пожар извън тайгата. Започва с похват, който се среща често в творчеството на Радичков: погледът на (мнимия) наивник или на обикновения човек към света. Якутите естествено говорят на своя якутски език – така се набляга не без хумор върху неразбираемостта на езика им, върху тяхната странност, дори „простота“, която се потвърждава от начина, по който един от тях разказва за пожара: зрелището е толкова ужасяващо, че той може само да повтаря откъслечни изречения („тайгата гори“, „потъва в дим“, „сгромолясва се“, „спира“). Небето и реките, потъващи в дим, изчезването на слънцето: това може да предизвика страх от края на света, разбира се, но не е казано, просто внушено. Повторенията, дългото изречение, съставено от кратки съпоставени фрази, придават на текста силен ритъм и не бива да забравяме, че в цялото си творчество Радичков си играе с устни разкази, предавани от уста на уста в кръчмите.

Имената на тримата преводачи подсказват, че става дума за доста „класическа“ тройка: Лиляна Петрова-Боане, чийто език е български, Шарл Боане, вероятно съпругът ѝ, с френски (едва ли владее български), които са присъединили (като по-вероятно това е било желанието на Галимар) преводач от английски, немски, испански и датски език. Очевидно спазват нормите, които все още доминират теорията на превода, и не само във Франция: да се избягват повторения, дълги изречения, тъй като френският език „не ги харесвал“. Искам първо да питам как един език може да хареса или да не хареса нещо, второ да припомня, че френският език в случая сме ние, които го говорим, пишем, творим. Нима няма повторения в творбите на Пруст? Юго? Нима Пруст не е известен именно със своите дълги и предълги изречения? Това не прави ли от него голям стилист? Той, който е смятал, че писателят трябва да *прави* своя език, тъй като музикантът прави своя звук.

Как да завършим критиката на тези два текста? С оценка или не? Оценка на какво? Както Берман, така и Хюсън превръщат оценката в неразделна част от критиката на превода.

В този случай бих заключила, че в първия текст нищо не призовава към такова обновяване (чрез еротиката) и съответно става дума за адаптация поради липсата на съответствие, на хармония между първоначалния текст и превода. Що се отнася до втория текст, можем да твърдим, че той е синтезиран на друг език, а не е преведен.

Но също така можем да спрем дотук и да не даваме собствена оценка: това е, което предпочитам. Литературната критика не оценява достоинства на даден текст, а се ограничава до анализ на възможностите, потенциалите, които този текст предлага. Бих предложила критикът на превода да направи същото и за критиката на преведените текстове. Той да даде на читателя своя прочит на първоначалния

текст и на обновления (или не) чрез превода текст – прочит, подкрепен от познанията, които е събрал за автора, за цялото му творчество, за литературното поле, в което той се намира, и за литературното поле, в което се вписва обновленият текст – накратко, както чрез позицията си в едно литературно-критическо поле (или две), така и чрез критическия си и въображаем хоризонт – за да може този читател на свой ред да упражнява критическата си преценка и да дава оценка според прочита, който прави на цялото.

REFERENCES

- ALEXIEVA, E. *Nobelstat*. [The Nobel laureate.] Sofia: Ciela [publ.], 2011.
- BARTHÉLÉMY, L. “Ma langue dans sa bouche”. À partir du latin chez Claude Simon. In: *Loxias* 29. Retrieved: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6127> [seen 22.12.2022].
- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard 1995.
- BERMAN, A. & R. M. STANCHEVA (trans.). *Prevodat i bukвата ili stranno-priemnitsa za dalechnoto*. [La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain.] Sofia: Panorama plus [publ.], 2007.
- CALLEBAT, K. En Pologne c'est-à-dire quelque part. Le fonctionnement culturel d'une traduction. In: *Tadeusz Boy-Żeleński. Aujourd'hui*, INALCO, Société historique et littéraire polonaise, Centre de Civilisation Polonaise de Paris-Sorbonne, 12–13 Dec. 2014.
- DOSSE, M. *Poétique de la lecture des traductions: Joyce, Nabokov, Guimarães Rosa*. Paris: Classiques Garnier 2016.
- ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. In: *Revue Sciences/Lettres [En ligne]*, 1/2013. Retrieved: <http://rsl.revues.org/219> [seen 22.12.2022].
- GLISSANT, É. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard 1996.
- GREAVES, S. De La disparition de Georges Perec à Vanish'd! de John Lee. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 105–115.
- HEWSON, L. *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- HEWSON, L. Images du lecteur. In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 152–153.
- LAMY, L. Antoine Berman. L'Âge de la traduction. “La tâche du traducteur” de Walter Benjamin, un commentaire. Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella. Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. “Intempestives”, 2008. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 23, n° 2, 2010, pp. 227–290. Retrieved: <https://doi.org/10.7202/1009168ar> [seen 22.12.2022].
- LAMY, L., A. NOUSS. L'abandon du traducteur: prolégomènes à la traduction des “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2, 1997, pp. 13–69. Retrieved: <http://id.erudit.org/iderudit/037299ar> [seen 22.12.2022].

MOREL, M. "Présentation". In: *La lecture du texte traduit. Palimpsestes*, N° 9. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

NOUSS, A. Traduction et métissage, Sixième conférence du premier séminaire organisé par le Groupe de Recherche TRADUCTION & PARATRADUCTION (T&P): <http://www.paratraduccion.com/> 2005.

RADICHKOV, Y. Neosvetenite dvorove. Izbrani tvorbi: Patepisi. Vol. 4. [Unsanctified Courts. Selected works: Travelogues. Vol. 4.] Sofia: Anubis [publ.], 2004.

RADICHKOV, Y. & R. ALBECK, Ch. BOINAY, L. PÉTROVA-BOINAY (trans.) *Les Cours obscures*, Gallimard 1980.

RENKEN, A. *Babel heureuse*. Paris: Van Dieren 2012.

RENKEN, A. Traduction et étrangeté. In: *Prix Raymond Aron pour les traductions franco-allemandes en sciences humaines et sociales*. Stuttgart: DVA-Stiftung, 2010, pp. 45–46.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand-Colin 2008.

SIMEON, B. En métamorphose (écrire, traduire). Retrieved: <http://remue.net/cont/simeone1.html> [seen 22.12.2022].

TOWARDS A "HAPPY" CRITIQUE OF TRANSLATION: LET'S PUT DIFFERENCES IN DIALOGUE IN ORDER TO TEST THEIR CO-RRESPONDENCE

Abstract. This article attempts to outline the contours of a critique of translation that does not focus on the "losses", the inaccuracies of translations in relation to the original, but rather investigates the co-rrespondence between the *originel* text (the so-called original) and the text continued through translation into another language (the translation), the way the translator – as a writing reader, i.e. the only reader who turns his reading into writing – responds to the call of the text.

Keywords: translations, translation criticism, original text, originel text, translator, otherness, equivalent, correspondence

Marie Vrinat-Nikolov, Professeur des universités

Orcid Id : 0000-0001-6815-5015

INALCO

65 rue des Grands Moulins

75013 Paris, France

E-mail: me@marievrinat-nikolov.eu

АВТОРИ

Александра Антонова е литературовед, специалист по нова българска литература, доцент в Института за литература при БАН. През 2009 защитава докторска дисертация на тема „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“. Автор на монографиите „Чавдар Мутафов – в търсене на художествения лик“ (2011) и „Константин Константинов: възможности на разпознаването и себепознаването“ (2015), както и на отделни изследвания върху творчеството на Чавдар Мутафов, Димитър Димов, Никола Вапцаров, Светослав Минков, Боян Дановски, Борис Христов, Кирил Кръстев, Борис Шивачев, Златомир Златанов, Михалаки Георгиев и др., на рецензии и научно-приложни статии. Редактор и съставител на научните сборници „Постранствата на словото. Сборник в чест на Светлозар Игов“ в два тома (2012), „Пенчо Славейков. 150 години от рождението му“ (2017), „Книга за Иван Методиев“ (2018), „Отидоха си моите пристанища. Нови изследвания върху творчеството на Иван Пейчев от конференциите по случай 100-годишнината от рождението на поета, проведени в Шумен и София“ (2018), „Димитър Талев – кодът на историята и лабиринтите на настоящето в литературата“ (2019), „Българската литературна критика – позиции и контексти“ (2020) и „Българската литературна критика – позиции и контексти. Втора част“ (2022). Ръководител на проект „Актуални прочити на новата и съвременната българска литература“ към секция „Нова и съвременна българска литература“ на Института за литература – БАН (2015), както и на проектите „Дигитална библиотека „Българска литературна критика“ (2018) и „Българската литература за деца и юноши XX–XXI в.“ (2021), финансирани от Фонд „Научни изследвания“.

Андреана Спасова е главен асистент в Института за литература при БАН. „Антични реминисценции във възрожденската книжнина“ (2020) е първата ѝ научна книга, защитена като докторска теза. Изследователските ѝ интереси са в областта на българската възрожденска литература, първите рецепции на античните жанрове и образци, проблемите на националната идентичност и културната памет.

Благовест Златанов е професор по българистика и литературна теория в Славистичния институт на Хайделбергския университет, Германия. Автор е на книгите „Сборникът *The Shade of the Balkans*. Участници и контексти на възникването“ (2020), „Софийският лъв в клетка“, „Модели, мистификации и рецепция на сборника *The Shade of the Balkans* (2020), „Интенция и смисъл на стиховия текст“ (2002), както и на многобройни студии и статии. Неговите научни интереси са в областта на българския литературен модернизъм, на рецепцията на българската литература и фолклор в немскоезичните и англоезичните страни и присъствието на българистиката в международната славистика.

Боряна Владимирова е главен асистент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“ през 2012 и магистърска програма „Литературознание“ през 2013.

През периода 2014–2017 е редовен докторант в секция „Нова и съвременна българска литература“ в Института за литература. През 2019 защитава дисертационен труд на тема „Образът на женските коси в българската лирика на XX век“. Научните ѝ интереси са в областта на българския символизъм, диаболизма и съвременната българска литература. Автор на монографията „Образът на женските коси в българската лирика на XX век“ (2021) и на сборника с разкази „Епизоди от нарцистичната градина“ (2016). Автор на поредица от литературни анкети – с Ани Илков, Едвин Сугарев, Владимир Левчев и др.

Вера Радева е редовен докторант в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в СУ „Св. Климент Охридски“. Научните ѝ интереси са в областта на българската литература между двете световни войни, автор е на дисертационния труд „Аспекти на чуждостта в разказите на Георги Порфириев Стаматов“.

Георги Цанков е доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Завършва българска и френска филология в Софийски университет „Свети Климент Охридски“. Автор на книгите „В мига на избора“ (отличена с наградата „Южна пролет“ за 1987), „Д-р Кръстьо Кръстев“ (1989), „Рицарят на родовата памет“ (за писателя Здравко Дафинов; 2001, 2004), „Сеячът на златни зърна“ (за издателя Славчо Атанасов; 2004), „Диамантни от короната на Франция“ (2013), „Година от книжни четвъртъци по време на пандемия“ (2022). Превел е от френски език повече от 40 книги, сред които „Черната книга на комунизма“, „Ръкопис, намерен в Сарагоса“ от Ян Потоцки, трилогията „Консуело“ от Жорж Санд, четири тома от съчиненията на Мирча Елиаде и др. Носител на Националната награда „Хр. Г. Данов“ за представяне на българска литература (2001).

Дана (Дануше) Хронкова (1930–2022) е сред най-изявените чешки българи. Завършва българистика и бохемистика във Философския факултет на Карловия университет (Прага, 1953). Работи в Славянския институт към Чехословашката академия на науките (1953–1963), след закриването му (в началото на 1964 г.) се премества в новосъздадения Институт за езици и литератури, а след неговото закриване (поетапно през годините 1970–1972) се установява окончателно в Института за чешка и световна литература. Пенсионира се през 1988 г.

Професионалният си интерес тя съсредоточава върху по-новата българска литература и рецепцията ѝ в чешка среда (напр. синтезираното уводно изследване към библиографията „*Bulharská krásná literatura v českých překladech 1825–1980*“ [Българската художествена литература в чешките преводи 1825–1980 г.] (1983) и върху чешко-българските литературни връзки (няколко от статиите ѝ са посветени на съвместната работа на Дора Габе и Витезслав Незвал). Публикува двутомната анотирана антология „*Kapitoly z minulosti česko-bulharských kulturních vztahů*“ [Глави от миналото на чешко-българските културни отношения] (2005, 2007). Участва с речникови статии за българската литература в чешки и чуждестранни енциклопедии и речници; съавтор е на „*Slovník spisovatelů Bulharsko*“ [Речник на българските писатели] (1978), „*Slovník balkánských literatur*“ [Речник на балканските литератури] (2001) и електронната база данни „*Překladatelé a překlady z bulharské literatury 1945–2000*“ [Преводачи и преводи от българската литература 1945–2000] (2002).

Като самостоятелен преводач дебютира с детската публикация „Kolo bulharských pohádek“ [Цикъл български приказки] (1960) от творчеството на Ран Босилек. Следват преводи от Рачо Стоянов – драмата „Mistři“ [Майстори] (1972), избрани творби на Гео Милев „Den hněvu“ [Ден на гнева] (1973), сатиричната комедия на Иван Вазов „Přimluvte se u ministra – Honička za službou“ [Службогонци] (1977), романът на Вера Мутафчиева „Pasiáns pro dva“ [Белот за две ръце] (1980), избрани творби на Вътьо Раковски „Jak plachá voda“ [Като плахата вода] (1984) и др. Същевременно българската литература става достъпна за чешката читателска аудитория благодарение на предговорите и послесловите, които тя пише към преводите на Христо Ботев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Георги Стаматов, Николай Лилив, Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Дора Габе, Атанас Далчев, Блага Димитрова, Вера Мутафчиева и др., на многобройните ѝ преводи в печатните медии и радиото, сценариите ѝ за телевизията, изложбите, лекциите. Съставител е на антологията „Jižní vítr: Deset bulharských básníků“ [Южен вятър. Десет български поети] (1974), както и на томчето с изключително модерно подбрани стихове от Никола Вапацаров – „Zpěv“ [Песен] (1983). Превежда поезия и самостоятелно, но преди всичко в сътрудничество с чешки поети: с Лудвик Кундера, Вилем Завада, Ярмила Урбанкова, като подготвя дословни преводи на текстовете. Последният ѝ публикуван превод е на избрана лирика от Константин Павлов („Do příští trávy... Antologie moderní bulharské poezie od A. Dalčeva do 90. let 20. století“ [До другата трева... Антология на модерната българска поезия от Ат. Далчев до 90-те години на XX век]) (2019). Статията „Прахката версия на драмата „Майстор и дявол“ Няколко бележки върху чешкия период на Кирил Христов (1929-1938)“ е последният ѝ завършен текст, писан в съавторството с М. Черни.

Даниела Асенова е преподавател по български език и литература в Университета в Упсала и отговаря за българистиката в рамките на дисциплината „Славянски езици“ в Катедрата по съвременни езици на Упсалския университет в Швеция. Научните ѝ интереси са насочени към изследване на шведския/скандинавския поглед към българската литература, включително и по отношение на селекцията на лауреати за Нобелова награда, към анализа на говоримия и писмен български език, уеб базираната педагогика, към разпространяването на образователни ресурси чрез интернет и преподаването на български език като чужд.

Елена Борисова е доктор по филология, главен асистент в Института за литература при БАН. Интересите ѝ са в областта на българската научна фантастика, психологията и съвременната българска литература. Завършва българска филология в Нов български университет. Автор е на монографията „Фантастика и познание“ (2019), ръководител на проекта „Прагматизъм и въображение: футуристични посоки в българската научна фантастика в периода XX – XXI в.“, съставител на сборниците „Фантастика и бъдеще“ (2021), „Познание и трансхуманитарна р/еволуция“ (2021), „Българската литературна критика: позиции и контексти. Втора част“ (2022).

Елка Трайкова е доцент доктор в Института за литература при БАН. Научните ѝ интереси са насочени към изследване на литературните полемики, на българския литературен авангард, на творчеството на П. К. Яворов,

Александър Балабанов, Боян Пенев, д-р Кръстьо Кръстев, на в. „Развигор“, сп. „Мисъл“ и на други теми и видни фигури от българската културна история. Автор е на книгите „Българските литературни полемики“ (2001), „Списание „Златорог“ и неговият редактор Владимир Василев“ (2020, съвместно с проф. М. Неделчев) и „Литературноисторически и критически сюжети“ (2021), както и на над 90 студии, статии и рецензии, публикувани в научни сборници и периодични издания у нас и в чужбина. Ръководител е на престижни международни и национални научни проекти. В периода 2012–2020 е директор на Института за литература, а от 2021 г. е научен секретар на направление „Културно-историческо наследство и национална идентичност“ на БАН.

Емилия Алексиева е главен асистент в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в СУ (1978). Специализира „Руско-български литературни отношения“ също в Софийския университет (1980). Работила е в ЦБ на БАН и в Академично издателство „Проф. Марин Дринов“. Защищава докторска дисертация на тема „Проблеми на поетиката на А. И. Куприн“ (1994); асистент (1995), гл. ас. (1998). Научните ѝ области са руска литература на XX в., българска литература на 20-те и 30-те г. на XX в., сравнително литературознание. Ръководи научния проект „Есеистика и литература (сп. „Философски преглед“ (1929–1943)“ финансиран от Фонд „Научни изследвания“.

Йоана Спасова-Дикова е професор в Института за изследване на изкуствата при БАН. Основни области на научните ѝ интереси и изследвания са история и теория на театъра, театрална антропология, перформативни изкуства и нови технологии, сравнителни културологични изследвания. Защищава докторска дисертация в Санкт-Петербургския държавен институт за театър, музика и кинематография (1992), а по-късно специализира в Оксфорд, Великобритания, и в Холандския институт за академични изследвания. Работи в ИИИЗк от 1993 г., където става доцент през 2006 г. Професор е от 2017 г. От 2013 г. до 2021 г. заема длъжността научен секретар на БАН – хуманитарни и социални науки. Автор на книгите „За две актьорски съзвездия“ (2004), „Българският театър между двете световни войни през XX век“ (в съавторство, 2011), „Мелпомена зад желязната завеса“ (2015), „Българският XX век в изкуствата и културата“ (в съавторство, 2019), „Актьорът и паметта“ (в съавторство, 2020). Публикациите ѝ включват и множество студии и статии в специализирани енциклопедии и периодични издания у нас и в чужбина. Два пъти е носител на наградата „Икар“ на Съюза на артистите в България за най-добър критически текст. Преподава в няколко български и чуждестранни университета. Ръководител и координатор е на научни проекти в страната и чужбина.

Йонка Найденова е професор, доктор на науките в Института за литература при БАН. Завършва унгарска филология в Будапеща. Чете лекции в Софийски университет „Св. Климент Охридски“ върху унгарска литература, странознание и превод. Директор на Българския културен институт в Будапеща (1995–1998). Автор е на книги и учебни помагала като: „Унгарската художествена литература и възприемането ѝ в България (1878–1944)“ (1990), „Унгария в духовния живот на банатските българи“ (1995), „Унгарско-български разговорник“ (съавтор, 1994), „A legnépszerűbb külföldi költő“ [„Най-популярен

ният чуждестранен поет“] (1998), „Панорама на унгарската литература“ – 1 и 2 ч. (1995, 2002), „Унгаристични пространства“ (2008), „Унгарските реалии в контекста на културния трансфер“ (2012), „Преводът като рецепция: Унгарската литература в България (краят на XIX–XX в.)“ (2015), „Унгарски имена на български. Транскрипция. Съответствия“ (2018) и др. Съставител и редактор на антологии, посветени на Шандор Петьофи, Янош Аран, Атила Йожеф и др.

Катица Кюлявкова е редовен член на Македонската академия на науките и изкуствата (МАНУ) от 2003 г., секретар на Департамента по езикознание и литературознание и член на президентството на МАНУ, главен редактор на сп. „Приноси към литературознанието и лингвистиката“ на МАНУ. Член е и на Европейската академия на науките и изкуствата. Има докторска степен от Загребския университет, била е професор по теория на литературата. Кюлявкова е вицепрезидент на Международния ПЕН-клуб. Публикувала е двадесет книги с есета, рецензии, литературно-теоретични изследвания и монографии, съставила е няколко антологии (на световни и на македонски разкази) и критически издания. Редактор е на Речник по теория на литературата и на колективна История на Македония и македонската култура. Като поетеса е публикувала над 30 книги на македонски и в превод на няколко езика (английски, български, френски, италиански, турски, румънски, руски, сръбски, словенски и португалски). Научните ѝ интереси са в областите теория на интертекстуалността, методи на интерпретация и литературна херменевтика, южнославянски литератури и културология.

Любка Липчева-Пранджева е професор, доктор на филологическите науки, преподавател по история на българската литература в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“. Специализира в Мюнхен, Виена и Берлин, а през периодите 2003–2006 и 2011–2016 преподава българска литература и култура в Института по славистика на Виенския университет. Ръководител е на международни изследователски проекти, свързани с проблематиката на превода като културен трансфер. Автор на монографиите: „Бързият сън на митовите“ (1999), „Левски: Букви от името“ (2001), „Битие в превода. Българска литература на немски език XIX–XX век“ (2010), „Класици, изгнаници, емигранти: литературни идентичности и превод“ (2020).

Мари Врина-Николов е бивш възпитаник на Екол нормал сюрперюр, където е завършила класическа филология, професор по български език и литература и по теория на литературния превод в INALCO, Париж, където ръководи магистърска програма по литературен превод, както и секцията по българска филология. Автор е на учебници по български език и на множество публикации в областта на историята на българската литература, историята на превода в България и теорията на литературен превод като „Histoire de la traduction en Europe médiane“ (в съавт., 2019), „Miroir de l'altérité : la traduction“ (2006), „Shakespeare a mal aux dents“ (в съавт., 2017). Съставител е и на научни трудове, напр. „Comment penser l'histoire littéraire au XX^e siècle dans l'espace euro-asiatique?“ (2019) и „Générations de la rupture dans les Balkans et en Turquie (XX^e siècle)“ (Slavica occitania, n° 52, 2021). Превела е на френски около 50 български писатели (от Иван Вазов до Георги Господинов); посвещава уебсайт на съвременната българска литература на френски (<http://litbg.eu>).

Мария Огойска е доктор по филология, доцент в департамент „Нова българистика“ на Нов български университет. Научните и изследователските ѝ интереси са в областите християнска култура и литература, възрожденска история и култура, съвременна есеистика и др. Автор е на книгите: „Прочити върху християнския дух на българската литература“ (2017), „Словото в светогорската живопис на Захарий Зограф“ (2014), „Междуписания. Захарий Зограф – о. Неофит Рилски“ (2010). Съставител, автор и редактор е на списание „Демократически преглед“, на Годишника на департамент „Нова българистика“, на еднократни литературни листове и др.

Марцел Черни е чешки българист и славист литературовед, научен сътрудник в Секцията по история на славистиката и по славянски литератури на Славянския институт към Академията на науките на Чешката република (Прага), главен асистент в Катедрата по южнославистични и балканистични изследвания при Философския факултет на Карловия университет (Прага). Съавтор е на няколко книги, сред които „Úloha české inteligence ve společenském životě Bulharska po jeho osvobození“ [Ролята на чешката интелигенция в обществения живот на следосвободенска България] (2008), „Slovanské bájesloví Karla Jaromíra Erbena“ [Славянската митология на Карел Яромир Ербен] (2009), „Počátky novodobých literatur a metamorfózy romantismu u jižních Slovanů, Rumunů a Albánců“ [Начала на съвременните литератури и метаморфози на романтизма при южните славяни, румънците и албанците] (2015), „Slovník jazyka staroslověnského – historie, osobnosti a perspektivy“ [Речник на старославянския език – история, личности и перспективи] (2016) и „Sounáležitostí a soudržností v vzájemnému pozná(vá)ní. Sondy z kulturních vztahů mezi Čechy a Bulhary do vzniku ČSR“ [Чрез съпринадлежност и съпричастност към взаимно (о)познаване. Проучвания в областта на чешко-българските културни отношения до създаването на Чехословакия] (2021). Той е и преводач на български автори, напр. на Димитър Кенаров („Апокрифни животни“, 2012), на диабolistите Св. Минков и Вл. Полянов („Půlnoční historky. Antologie bulharského diabolismu“ [Полунощни истории. Антология на българския диаболизъм]) (2014), на пражката поетеса Лидия Гълъбова („Andělé Zlatého města“ [Ангелите на града]) (2018), на поетите Н. Кънчев, Б. Ламбовски и А. Илков („Do příští trávy... Antologie moderní bulharské poezie od A. Dalčeva do 90. let 20. století“ [До другата трева... Антология на модерната българска поезия от А. Далчев до 90-те години на XX век]) (2019), на Гео Милев („Krutý prsten duše“ [Жестокият пръстен на душата] (2022) и др.

Миглена Дикова-Миланова завършва българска филология в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, а през 2008 г. в Католическия университет в Льовен, Белгия, защитава докторат по философия на тема „Културалната политика на възвишеното“. От 2014 г. преподава български език и култура в Университета в Гент, Белгия. Интересите ѝ са в областта на теорията и историята на литературата, сравнителното литературознание и естетиката. Публикувала е статии върху проблеми, свързани с естетиката, както и с българската и руската литератури – на български, английски и нидерландски. Автор е на стихосбирките „Будна вода“ (1992) и „4(four)2(two)на“ (2021).

Милена Кирова е професор, доктор на филологическите науки в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, където преподава българска литература от Освобождението до Първата световна война и антропология на библейския свят. Ръководител на Катедра „Българска литература“ в продължение на дванайсет години. Автор е на петнадесет книги, сред които са монографиите „Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература“ (1995), „Йордан Йовков. Митове и митология“ (2001), „Проблематичният реализъм“ (2002), „Библейската жена. Механизми на конструиране, политики на изобразяване в Стария Завет“ (2005), „Литературният канон. Предизвикателства“ (2009), изследването в две части „Давид, Великия. История и мъжественост в Еврейската Библия“ (2011) и „Геройното тяло“ (2017), на „Performing Masculinity in the Hebrew Bible“ (2020) на същата тематика. Съставител и редактор на два тома „Неслученият канон“, първата история на българската литература, създадена от жени (2009 и 2013). Милена Кирова е автор и на тритомна „История на българската литература от Освобождението до Първата световна война“ (2016, 2018, 2020), преведена на немски език и публикувана в Германия. Носителка на различни награди, между които са Отличие Йордан Йовков (2020), Наградата за литература на Столична община (2020), Националната награда за литературна критика на името на Иван Радославов и Иван Мешеков (2011), Националната награда за хуманитаристика „Христо Г. Данов“ за 2006 и за 2011, Наградата за литературна история и критика на Софийския университет (2003), Наградата за постижения в областта на литературната история на Великотърновския университет (2002) и др. В продължение на 25 години (1995–2019) е наблюдател за нови книги на вестник „Култура“, автор на повече от 700 рецензии, публикувани там и на други места в българската и чуждестранната периодика.

Михаил Неделчев е професор, преподавател по теория на литературата и литературна история в Нов български университет, дългогодишен ръководител на департамент „Нова българистика“. В момента ръководи Литературноисторическа школа „Д-р Кръстьо Кръстев“ в Нов български университет. Завършва славянска филология и философия в Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Между 1974 и 1989 г. работи като редактор, изследовател, текстолог и литературен историк в отдел „Литературно наследство“ на изд. „Български писател“. Участва в създаването на СДС и възстановяването на РДП като един от нейните ръководители; депутат във Великото народно събрание и в 36-то Народно събрание. Работи върху проблематиката на литературния персонализъм. Автор на повече от 30 книги върху проблеми на литературната история и теория, както и върху феномени на политическата култура. Най-важните му изследвания са за писателите от кръга „Мисъл“, и по-специално за Яворов. Последните издадени негови книги са първите два тома от тритомната поредица „Как работи литературната история?“. „Обзорни литературноисторически сюжети“, том първи и „Персоналистически литературноисторически сюжети“, том втори, книга първа и втора. В продължение на повече от 10 години е главен редактор на възстановеното списание „Демократически преглед“. Участва в реализирането на редица международни академически проекти. Носител на десетки литературни награди и на държавни отличия.

Надия Мискив е завършила специалност „Преподавател по украински език и литература. Български език и литература. Преводач“ в Катедра по славянски филологии – Филологически факултет на Лвовски национален университет „Иван Франко“ през 2005. През 2008–2015 работи като библиотекар I категория в Институт за изследване на изкуствоведски и библиотечни ресурси при Лвовска национална научна библиотека „Васил Стефаник“ 2008–2015. През 2015–2016 води курсове по български език за украинци при Почетно консулство на България в Украйна (Лвов). Има няколко научни публикации, участва в различни конференции и семинари, където с докладите и публикациите си споделя своя опит, наблюдения и добри практики. Занимава се основно с преводаческа дейност. Превела е книгата на българския писател Емил Андреев „Стъклената река“ (2015) на украински език.

Недка Капралова е доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН, специалист по литература на Българското възраждане. Автор на монографията „И ще господарува мъжът ти над теб (още за жените в културата). Архив на семейство Елисавета и Христо Караминкови“ (2013). Съставител и редактор на сборниците „Безсмъртната вселена. В чест на 90-годишнината на Клод Леви-Строс“ (огледално издание на български и френски език, 1998), „В търсене на митичната тъкан“ (огледално издание на български и френски език, 2002), „Сред текстовете и емоциите на Българското възраждане. В чест на проф. Румяна Дамянова“ (2009), както и на отделни изследвания върху литературни и социокултурни проблеми. Съставител на книгата „Екатерина Василева. Спомени. Стихотворения. Дописки“ (2022).

Никита Нанков е американски компаративист с докторат по американска и българска литература и сравнително литературознание (Институт за литература, БАН, 1989/1993) и PhD по руска литература и сравнително литературознание (двоен PhD, Indiana University, Bloomington, САЩ, 2006). Научните му интереси са интердисциплинарни: литература, философия и изобразителни изкуства. Негови статии и книги са публикувани в България, САЩ, Канада, Обединеното кралство, Италия, Холандия, Русия и Хърватия. Той е и дизайнер на художествените си книги. Публикува рисунки и карикатури, участва в карикатурни изложби в България и другаде. Научните му книги са „В огледалната стая. Седем образа на българския литературен селоград“ (2001) и „Postmodernizam i kulturni izazovi [Постмодернизъм и културни предизвикателства]“ (Загреб, Хърватия, 2004). Художествените му книги (проза, поезия, книги за деца) са „Празни приказки“ (2000), „Триднев“ (2002), „Ето така“ (2004), „Обреченост на думите. Три и половина кратки поеми за любовта“ (2007), „Най-понякога. Малки приказки и за големи, големи приказки и за малки“ (2007), „Аметисти & Ахати“ (2018).

Николета Пътова е литературовед, специалист по българска литература и драматургия от периода на Българското възраждане. Главен асистент в Института за литература при БАН. Професионалното ѝ внимание е насочено към проблемите в социокултурните взаимоотношения и идентичността в национален и личностен план; към българската драматургия и театър от XIX в. и началото на XX в.; към театралната критика. Автор е на книгата „Драматур-

гия на българското: националната идентичност във възрожденската драма“ (2012) и на множество публикации в научния печат. Води семинарни занятия по Възрожденска литература в Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (1999–2015) и лекции в Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“ (2012–2015). Член е на Академичен кръг по сравнително литературознание и на Българско общество за проучване на XVIII в.

Николай Аретов е доктор на филологическите науки, професор в Института за литература при БАН, главен редактор на списание „Литературна мисъл“, преподавател в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Научните му интереси са в областта на литературната история, сравнителното литературознание, историята на културата. Автор е на книгите „Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията“ (1990), „Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления“ (1994, 2007), „Българското възраждане и Европа“ (2001), „Национална митология и национална литература. Сюжети, изграждащи българската национална идентичност в словесността от XVIII и XIX век“ (2006), „Българската литература от епохата на националното възраждане“ (2009), „Асен Христофоров: От Лондон до Мацакурци през Белене“ (2011), „Софроний Врачански. Живот и дело“ (2017), „Иван Найденов: За право и напредък. Мемоари. Писма“ (2019), „Семейни истории“ (2020). Председател на Академичния кръг по сравнително литературознание.

Николай Чернокожев е доктор на филологическите науки, професор в Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Преподава литература на Българското възраждане и българска литература след Освобождението в бакалавърска и магистърска степен. Изследователските му интереси са концентрирани в сферите на българската литература, разглеждана и в съпоставителен план, проблемите на „другия“ и неговите образи, културната антропология, визуалната култура. Автор е на книгите: „Българската литература – диалогични прочити“ (в съавторство, 1994), „Любен Каравелов и българското възрожденско време“ (1995), „От Възраждане към прераждане“ (2003), „Българска литература XVIII – XIX век. Един опит за история“ (в съавт. Н. Аретов, 2006), „България: стереотипи и екзотика. Техники на сглобяване на български образ в немскоезичната книжнина от XIX век“ (2012), „Видяна България. Визуални образи на страната/земята и хората в немскоезичната книжнина до 1879“ (2016), „Страници по Възраждането“ (2022).

Остап Сливински е литературовед, специалист по история на славянските литератури, доцент в катедра „Полска филология“ на Лвовския национален университет „Иван Франко“, Украйна. Изследва литературната антропология, теорията на художествения превод, изучава комуникативните аспекти на художествения текст. Специализирал е славянско литературознание във Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ и във Варшавския университет, лектор по украински език и украинска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и Университета в Грайфсвалд, Германия. Автор на публикации върху съвременната българска, украинска, чешка, полска и словашка литература.

Пламен Антов е литературен теоретик и историк, професор в Института за литература при БАН. Завършил е българска филология в Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Автор на повече от 200 научни публикации и на монографиите „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (2009), „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно“ (2010), „Българският постмодернизъм XXI–XIX в. Към философията на българската литература“ (2016), както и на литературно-философското сравнително изследване „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми“ (1 том, 2019) и „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2 том, 2021). Най-новите му книги са монографичното изследване „До Чикаго и назад“ отвъд пътеписа. Към генеалогията на Бай Ганю“ (2021) и „Фрагментът, фрагментарно 2020“ (2022). Съставител на научни сборници. Автор на 13 книги с поезия, есеистика, разкази и пиеси.

Пламен Дойнов е поет, драматург и литературовед. Доктор на науки и професор в Нов български университет, където преподава история и теория на литературата, академично и творческо писане. Редактор в седмичника „Литературен вестник“. Директор на научната програма „Литературата на НРБ (1946–1990)“, реализирана от департамент „Нова българистика“ на НБУ. Автор на 10 книги с поезия, на 4 поставени пиеси и на 15 тома с литературна история и критика. Сред литературноисторическите му трудове са „Българският соцреализъм: 1956, 1968, 1989“, „Алтернативният канон: Поетите“, „Литература, размразяване, разлом: 1962“, „Литература на случаите. От „Тютюн“ до „Хайка за вълци“, „Краят на литературната автономия: 1946“, „Българската поезия в края на XX век“ (в два тома) и др.

Радостин Русев е доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Завършва Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“ (първа специалност „Руска филология“, втора специалност „История“) през 1986 г., като част от следването му (1983–1984) е в Държавния институт за руски език „А. С. Пушкин“ в Москва, Русия. От 1989 работи в Института за литература, където е последователно редовен докторант (1989–1992), филолог-проучвател (1992–1994), научен сътрудник II ст. (1994–1998), научен сътрудник I ст. (1998–2003). От 1993 е доктор с дисертационен труд на тема „Валентин Распутин и „селската проза“ в съвременната руска литература“. От 2003 е доцент с хабилитационен труд на тема „Метафорите на постмодернизма в руската литература“. Научният му интерес е в областите руска художествена литература (XX и XXI век); българо-руски литературни диалози през XX век; култура и литература на руската емиграция в България (20-те и 30-те г. на XX век); постмодернизъм в литературата; литература и интернет; театър и литература. Автор на монографията „С маска и няколко лица. Валентин Распутин и руската „селска проза“ (60-те–80-те години на XX век) (2000). Отговорен редактор на енциклопедичния справочник „Периодика на руската емиграция в България 1920–1943“ (2012) и на редица научни сборници, ръководител на научноизследователски проекти, проучващи литературата на руската емиграция в България и руската литература в мрежата.

Росица Чернокожева е асистент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Магистър към магистърска програма „Артистични психосоциални практики и психодрама“ – НБУ и Червената къща, психодрама-асистент към Фондация „Психотерапия 2000“. Работи в интердисциплинарното поле литература, психоанализа и психодрама. Автор на книгите „Павел не е сам на света“ (2002), „Драги ми Смехурко. Антология на хумор за деца“ (2002), „Българската литература за деца – психоаналитични и психодраматични прочити“ (2019). Заедно с Вихрен Чернокожев е съставител на „Антология на българския смях“ (1995) и „Българска литературна критика. Т. 1“ (2000).

Румен Шивачев (1958–2022) – доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Защищава докторска дисертация на тема „Бай Ганьо – мит и образ“. Публикува стихове, рецензии, статии, студии в ежедневници, литературна периодика и сборници. Съставител е на книгите: „Другият доктор Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003), „Алеко Константинов – вечният съвременник“ (2006, в екип), „Доктор Кръстев в писмата си“ (2007), „Неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев“ (2007), „Доктор Кръстьо Кръстев. Съчинения. Том трети“ (2007, в екип), „Енциклопедия: герои на световната литература“ (2008, в екип). Автор на монографиите „Суб-литературният мит „Бай Ганьо“ (2016) и „Ракурси към ранната модерност. Психологизъм и символизъм“ (2022).

Румяна Л. Станчева е професор в Софийски университет „Св Климент Охридски“, доктор на филологическите науки, Доктор хонорис кауза на Университета на Артоа, Кавалер на Ордена на Академичните палми (Франция). Основател и главен редактор на списание *Colloquia Comparativa Litterarum*. Член е на Съюза на преводачите в България и е носител на Наградата за превод на СПБ. Има над 150 научни публикации, като сред по-известните ѝ монографии са „Среща в прочита. Сравнително литературознание и балканистика“ (2011) и „Художникът Жорж Папазов като писател. Вербализация на сюрреалното“ (2014). Съставител е на 11 научни сборника от международни проекти, издадени в България и в чужбина (някои в съавторство). Преводач на поезия и проза от френски и румънски език, с 20 книги от автори като Виктор Юго, Жак Превер, Ана Бландиана, Норман Маня, Габриела Адамещяну и др.

Сава Сивриев е филолог и богослов, доктор на филологическите науки, професор. Преподавал е в Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“, Великотърновски университет, „Св. св. Кирил и Методий“, Будапещенски университет „Йотвьош Лоранд“. Автор на книгите: „Чудесното раждане (Работи по литературна история)“ (1995), „Μύθος и τέχνη. Опит върху българската литература от миналия век“ (1999), „Книга Псалтир и българската поезия“ (2004), „Литературна археология“ (2006), „Екзегези (Из историята на българската литература)“ (2012), „Индивидуализмът в българската лирика от края на XIX и началото на XX век“ (2017). Автор на над сто научни публикации у нас и в чужбина.

Цветанка Атанасова (1950–2019) – доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (1974). Защищава дисертация на тема

„Кръгът „Мисъл“ и българският символизъм“ (1983). Автор на книгите „Кръгът „Мисъл“ (1991) и „Българският модернизъм“ (2017), както и на десетки публикации върху проблемите на българската литература след Освобождението, българския модернизъм и авангард, върху творческото дело на Иван Радославов, Светослав Минков, Чавдар Мутафов, Николай Лилиев, Боян Пенев, Емануил Попдимитров, върху периодични издания от първите десетилетия на XX в.

Юлия Николова е доцент, доктор по филология, дългогодишен преподавател в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ по история на българската възрожденска литература и български фолклор с културна антропология. Чела е лекции в Софийския университет „Св. Климент Охридски“, в Бургаския свободен университет, в АМТИИ, Пловдив и др. Водила е часове в магистърски курсове по литературна антропология в Пловдивския и в Софийския университет. Автор е на книгите „Сава Радулов“ (1989), „Възрожденски уроци“ (1993, 1996, 2003), „Записки по българска възрожденска литература“ (2004), „Достойно естъ. Свищов през деветнадесетия век и първото десетилетие на XX век“ (2006, 2008, 2018), „Бащи и синове. Една клонка от свищовския Шишманов род (Димитър Ем. Шишманов, Иван Д. Шишманов, Димитър И. Шишманов)“ (2022). Съставител и съавтор е и в редица университетски издания. Има над 150 публикации в научната периодика.

Studia Litteraria Serdicensia, кн. 3

Литературознанието: диалогичност и предизвикателства

Съставители и редактори Александра Антонова, Андриана Спасова,
Мария Пилева

Корица и оформление Александра Антонова

Предпечат Михаил Новак

формат 16/70/100

печатни коли 31.25

тираж 55

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – Българска академия на науките

Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД