

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

---

# ЮБИЛЕЙНИ ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

УНИВЕРСИТЕТЪТ –  
АКАДЕМИЧНА КАРТА НА СВЕТА

*Пловдив*  
*3 – 4 ноември 2011 г.*

---

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ**  
*том 49, кн. 1, сб. В, 2011*  
**Филология**

**PAISIY HILENDARSKY UNIVERSITY OF PLOVDIV – BULGARIA  
RESEARCH PAPERS – LANGUAGES AND LITERATURE  
VOL. 49, BOOK 1, PART C, 2011**

**Международна редакционна колегия**

проф. д.ф.н. Александър Владимирович Бондарко  
проф. д.ф.н. Сергей Иванович Николаев  
проф. д-р Богуслав Желински  
проф. д-р Малгожата Коритковска  
проф. д-р Михаела Солейман-пур-Хашеми  
проф. д.ф.н. Иван Куцаров

**Отговорни редактори**

доц. д-р Жоржета Чолакова  
доц. д-р Елена Гетова

**Редакционен екип**

проф. дфн Диана Иванова  
доц. д-р Любка Липчева  
доц. д-р Красимира Чакърова  
доц. д-р Татяна Ичевска  
гл. ас. д-р Юлиана Чакърова  
гл. ас. д-р Борян Янев  
гл. ас. д-р Борислав Борисов  
гл. ас. д-р Яна Роуланд  
гл. ас. Фани Бойкова

**Технически редактор**

гл. ас. Райна Петрова

**Коректор**

гл. ас. Гергана Иванова

ISSN 0861–0029

## СЪДЪРЖАНИЕ

### ПАМЕТ И БЕЗПАМЕТНОСТ

#### **Иван Русков**

*Фокусът на символите: Оборище като Иерусалим  
(Образи на националната памет)..... 9*

#### **Запрян Козлуджов**

*Културното ни минало между двете световни войни  
и мемоарните рефлексивни механизми  
в спомените на Кирил Кръстев ..... 24*

#### **Татяна Ичевска**

*Дневникът на туберкулозния..... 29*

#### **Сунчица Денић**

*Косово као тематско пространство  
у делима српских писаца Косова и Метохије с краја 19. века..... 42*

#### **Шинка Дичева-Христовова**

*Събитията на 11 септември (1894 г.) –  
(ре)конструирани на паметта ..... 53*

#### **Галина Димитрова**

*Мотивът за спомена в стихотворенията  
за деца на Ран Босилек и Дора Габе ..... 64*

#### **Петя Клинкова**

*Паметта и забравата и ролята им  
в съвременния културен и социален живот на перушеници..... 72*

#### **Вера Бонева**

*Моят слог е моята крепост: словесните послания  
на българските музейни експозиции ..... 81*

## **ТВОРЧЕСТВОТО НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ – ИНТЕРПРЕТАТИВНИ СТРАТЕГИИ**

- Христо Манолакев**  
*(Не)познатият Степан Трофимович Верховенски* ..... 99
- Людмил Димитров**  
*Един юноша чете „Идиот“,  
или Чехов на големия път към драмата* ..... 115
- Николай Нейчев**  
*Църковните минеи и иконографията  
в „Юноша“ на Ф. М. Достоевски* ..... 125
- Владислава Казълова**  
*За творческия диалог между Достоевски и Тургенев* ..... 139
- Наталья Кузнецова**  
*„Записки из подполья“ Ф. М. Достоевского:  
„ценностные кругозоры“ произведения* ..... 147
- Луиза Байрамова**  
*Фразеологический фонд романа Ф. М. Достоевского  
„Преступление и наказание“ в аспекте  
эквивалентности перевода на английский язык* ..... 160
- Румяна Евтимова**  
*Ф. М. Достоевски в рефлексите на Сребърния век*..... 168
- Йордан Люцканов**  
*Дмитрий Мережковски – етигон, ученик  
и популяризатор на Достоевски*..... 176
- Татяна Снигирева, Алексей Подчиненов**  
*Сюжет „возвращения отца“  
в русской литературе советской эпохи*..... 187
- Алисия Бауэр**  
*„Серебряный голубь“ Андрея Белого –  
система персонажей и особенности их соотношений* ..... 204



**Марианна Леонова**  
*Нарративная структура произведений Бабеля  
на примере „Конармии“ и „Одесских рассказов“* ..... 214

**Наталия Христова**  
*Сатирические элементы в художественном тексте  
как пример межъязыковой асимметрии  
в паре русский-болгарский язык и проблемы перевода*..... 226

**Мария Кръстева**  
*Милосърдие и любов в ранната руска агиография*..... 236

### **ПОЛИТИКА И ЛИТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦИЯ**

**Клео Протохристова**  
*Литературата на Италианския ренесанс  
в България – конспекти и аксиологии* ..... 249

**Vittore Collina**  
*Aesthetic and Politics in Gabriele d'Annunzio*..... 259

**Амелия Личева**  
*Италия, преведена за чужденци  
(Бене Севернини, „В главата на италианците“)* ..... 269

**Дария Карапеткова**  
*Книжовното пребиваване на Мусолини в България: два полюса* ..... 276

**Светла Черпокова**  
*Е. Т. А. Хофман в България: рецепция и политика* ..... 286

**Младен Влашки**  
*Критикът като пътешественик „Руско пътешествие“  
на Херман Бар – инициационна творба* ..... 301

**Maaya Timénova**  
*La rencontre des réalités dans les romans Mausolee  
de Rouja Lazarova et Prague d'Etienne Barilier* ..... 315

**Йоана Сиракова**

*Съдбата на знанията за античността през погледа на един научноизследователски проект: „Документиране и изследване на рецепцията на античната драма в България“ ..... 328*

**Наталия Христова**

*Сицилия през призмата на времето в романите „Сицилианският Дон Жуан“ на В. Бранкати, „Разговор в Сицилия“ на Е. Виторини и „Книжарят от Селинунт“ на Р. Векиони..... 337*

**ПРЕВОДНИ ПРОЕКЦИИ  
НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА**

**Христина Марку**

*Българската литература в Гърция – преодоляване на граници или разрушаване на стереотипи..... 357*

**Дарина Дончева**

*Приносът на списание „Българска сбирка“ (1894 – 1915) за рецепцията на сръбската литература в България..... 369*

**Недрет Яшар**

*Антон Митов: пионер българското изобразителното изкуство на страницатах турского журнала „Шехбаль“ ..... 379*

**Славка Михайлова**

*Български преводи на старогръцки автори в христоматиите по литература от Освобождението до 1944 година..... 389*

**Мария Добрикова**

*Прагматично-семантична идентификация на онимичните компоненти във фразеологията..... 400*

***ПАМЕТ И БЕЗПАМЕТНОСТ***





## **ФОКУСЪТ НА СИМВОЛИТЕ: ОБОРИЩЕ КАТО ИЕРУСАЛИМ (ОБРАЗИ НА НАЦИОНАЛНАТА ПАМЕТ)**

*Иван Русков*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

## **THE FOCUS OF SYMBOLS: OBORISHTE AS JERUSALEM (IMAGES OF NATIONAL MEMORY)**

*Ivan Ruskov*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The place Oborishte plays a key role in the 1876 April Uprising. Later, it becomes a memorial place, a symbol of self-sacrifice. In a series of speculative articles it has been called Jerusalem (Gethsemane). Thus the symbol is a focus for observing the Bulgarian national history through the Biblical prism.

**Key words:** symbol, Bulgarian history, 1876 April Uprising, Oborishte, Jerusalem (Gethsemane)

Панагюрският печат от 20-те и 30-те години на ХХ век осмисля Оборище чрез символната топка на свещеното писание. В културно-исторически план подходът е принципно познат: дадено име се превръща в храм на национални идеологии. То е аксиологичен оператор за съпоставки, идеалният център, откъм който се вижда и тачи паметното и величаво някога, а настоящето, съзирано като духовен и социален хаос, се нуждае от назидание, за да се възроди по образ и подобие на императиви от храма. Усещането за хаос и провалени водачи се оглежда например в думите „Когато слепец слепци води, и двамата падат в ямата“, приписани на отдавна забравена личност от миналото. Така още в първия брой<sup>1</sup> на в. „Панагюрско ехо“ Ст. К-в [Ст. Карапетров] скрито цитира Христос (вж. Матей 15: 14), за да открие безпътното време. Средищен идеологически екран за себенамиране откъм храма става петдесетгодишният юбилей на Априлско-

---

<sup>1</sup> „Обществени водачи“ – *Панагюрско ехо*, г. I, бр. 1, пон., 21 ян. 1924, с. 1 – 2; съкратено – ПЕ.

то въстание, чието официално честване е планирано за 1928 г., но и в подготовката за реалното му отбелязване през 1926 г. (вж. ПЕ, г. III, бр. 120, 1 май 1926) личи конструирането на обединителен център: телеграма до царя, военна музика, сбор на колоездачните дружества от страната, представяне на сцена от „Кървава песен“... Но друга сцена с друг водач скрепва минало и настояще в единен театър (вж. подр. ПЕ, III, бр. 121, 8 май 1926, с. 1 – 2): министър-председателят Андрей Ляпчев държи реч след молебна на площад „Долната чаршия“ (пл. „Бенковски“), говори и на Оборище, пред каменния кръст, изтъквайки, че е „натоварен“ от Н. В. Царя да поздрави множеството и заедно да извикат „да живее България“. Несъмнено хаосът се е свил в ъглите на вселената, уплашен от гръмогласното „ура“, трите залпа на ловците и вдигнатия на ръце Ляпчев... Картината с възнесения леп водач е още по-символична, защото се извършва в самото сърце на символичния храм, конструиран телеграфически свише. На изпратената от *Комитет 20 април* покана царят отговоря (ПЕ, III, бр. 122, 14 май 1926, с. 1), че макар и далеч от мястото, сърцето му тупти „с благочестивите трепети“ на участниците в тържествата:

Днес цялата Българска земя се е превърнала в храм, дето се славослови онова паметно безстрашие [...]. От тоя храм се прекланям и аз пред светлата памет на упокоените поборници от онова велико време и молиствам Всевишния здраве и леки старини на щастливо доживелите да пожънат всенародното признание и поклонение пред техния подвиг...

Нека с благослова за жътвата прекъснем царственото молитстване и за момент да си представим какво би било, ако молитстващият бе на мястото на Ляпчев. До самозвания цар Бенковски, яхнал своя кон и със сабя в ръка изискващ пълномощно или „сбогом“, е понесеният на ръце Борис III. Спектакълът е трансисторичен и „свързва“ сабята на Бенковски с меча на Борис I, писали с кърви историята на бъденето ни... Не сме далеч от очите, с които се възсъздават образи и видения из недоразбраното ни минало и все ненаучените уроци на историята. Но да останем в рамките на храма и „молитстването“. В „телеграфичното слово“ е видно, че „днес“ не България, „Днес цялата Българска земя“ е храм. И то тъкмо защото „днес“ България и българската земя са различни неща.

Оборище „днес“ не само е символичният център в Храма, то е олтарът на възделената, но непостигната цялост на България. Пътят за символните припознавания на мястото е вписан в повече или по-малко сходни моделности. Той е и предзададен, и предзадаващ. Разбира се, перспективата *Оборище – обор – ясла* е само имплицирана в текстовете, обговарящи името на местността (Оборища – Оборище –

място за укриване, езически капища и пр.). Предпочита се новозаветната символика на саможертвеното. В невъзможния за фиксиране фокус на символични и буквални проекти единосьщието в троичността Панагюрище – Оборище – България се вижда като център, като столица на възделената териториална цялост, знаменателно изразена с *триединния* юбилей, на(с)рочен за 1928-а: 50 години от Априлското въстание, 50 години от Освобождението и 1000 години от Симеоновия век. Десетки страници и на местната преса в продължение на няколко години се занимават с подготовката за достойна среща с Триединния. Ведно с непредвидените отлагания на Деня, трепетното очакване-планиране-преживяване-представяне на българския Триумвират, за което се пише от брой в брой – а и от година на година и след този юбилей, – разкрива десетки измерения на културноисторическия живот в тогавашното „днес“ и свързаността му с историко-социалните сюжети на нацията от далечното минало до нашето „днес“ „тук и сега“. А в „тук и сега“ на своето вписване в тогавашния хоризонт ще обърнем внимание само на няколко пункта, част от символ(ич)ните траектории на историческото биване.

В тях видът и името на паметното място трябва да са универсални конектори. Дългогодишни спорове оглеждат този стремеж: какъв паметник да се построи в града, с какъв да се замени каменният кръст на Оборище, как да се промени обликът на самото място и се изгради път до него, как да се набавят средства. Инициативите и идеите са многобройни, резултатите – малко и незадоволителни, а укорът, персонифицирането или споделянето на вината не сменя усещането за неадекватност на замисъл и действие в опита за намиране на подобаващ монументален израз на почитта към героите и делото на Април 1876. Изключително дълга и интересна е биографията на паметника в града, по една или друга причина останал незавършен повече от десетилетие, виждан от едни в *триединството* паметник-театър-музей, а от други – паметник-читалище-музей. Препъникамъкът не е само в неочакваната срещуположност театър : читалище, а и в кризата – социална, икономическа, духовна, която, без да е единствената причина, дава простор и на съотнасяния, търсещи баланс в даванията: какво Панагюрище е дало на България и какво тя на Панагюрище, кой какво и кому дължи... Изкусителната одисея по съграждане ложето и въдворяването на вярната и признателна памет в града заслужава да ѝ се отдадем изцяло, но в изложението си тук ще разгледаме най-вече случващото се с името *Оборище*, като започнем с текста на Г. Байректаров „Сторени грешки, но нека са простени“ (в. Панагюрски глас, г. II, бр. 100, 4 апр. 1929 г., с.

1): „Ползата от паметника тепърва ще се види. Той не само ще напомня дълбоката признателност от поколенията към герои и дейци от априлската епопея, но ще краси градеца и за него ще идват от далече на поклонение в българския Ерусалим и „Синай“ – Оборището, за да се чудят на великата доблест и саможертвеност.“

Няма да се питаме дали Иерусалим се отнася до града Панагюрище, а Синай – до Оборище, дали и двете са предложени като имена за Оборище, или образуват неразривна слятост. Впрочем Синай не ще срещнем повече, но това едва ли е търсене на „съобразност“ в срещите ни с Бога. Главното е в замечтаването: мястото „тепърва“ ще разкрие ползите си като средище за националната памет. То (ще) е разпознаваемо в светлината на библейската топка, неслучайно подбрана и въздействаща със свободата да се припознава сноп от възлови сюжети и персонажи от Стария и Новия завет, осъществили Божия промисъл. Атрибути като „българския“ подчертават риторическата архитектура, въз/раждаща своето в провиденциалния модус на библейското. Според пригодното за даден повод акцентът в прочита може да се окаже ту избраността на народа (ни), ту избраността на водача (ни), ту саможертвата (ни) и т. н.

През май 1929 година отложеното (заради земетресението от 1928-а) официално срещане на Триединния се случва, но не според очакванията. В статията „Грешка на правителството“ се дава израз на разочарованието: „Правителството стори грешка, за гдето не включи между другите тържества и Априлското въстание. То също стори грешка, за гдето не изпрати свой представител да открие тържествата в Панагюрище. При все това тържествата бяха големи“ (в. Панагюрско ехо, г. VI, бр. 279, 21 май 1929, с. 1).

Ехото в Панагюрище не скрива огорчението си – „при все това“ е акцент, оголващ разрива: ако мястото „тук“ е средище на националноисторическата памет, как така е „изключено“ (правителството „не включи“) от хилядолетната сцена... Не е имало посрещане, нито изпращане на височайшите особи и „провождане на делегати от Панагюрище за общите тържества в София“. Ехото не проклина себелюбците, напротив, настоява, че с изключение на присъствието на Н. В. Царя и правителствени лица оповестената програма почти изцяло е изпълнена. И да добавим – ритуализирано се компенсира незачитането и се достига до отсъстващите: Триумвиратът трибунно триумфира...

Още на 11 май вечерта на площад *Бенковски* при провеждането на тържествена заря реч произнася полковник Иван Дипчев, председател на Панагюрското благотворително дружество „Оборище“ в Со-



фия, син на Райна Княгиня. Синът на легендарната знаменоска описва причиненото ни от другите разорение, мотивиращо ни за сплотяване и възправяне: гробовете са в треви, правдата ни е потъпкана в Ньой, покойниците отново са в борбата... Речта завършва с призива да изви-кат „ура“: „Нека нашето ура достигне до нашия дворец. Да живее Н. В. Царя, да живее България!“ Мощното ура на войниците е съпрово-дено с „Шуми Марица“, после камбаните „бият мертвило“, а два три-метрови жертвеника, поставени пред сградата на недовършения теа-тър-музей, „се поддържат“ с огън и тамян. Десетки са любопитните моменти в тържествата, описани в 12 последователни броя: от бр. 279 до бр. 290 включително. Основното в тях е реториката на прославата и разгръщането на символната топка. На 12 май историкът Димитър Страшимиров, пратеник на правителството, обяснява, че то не дошло заради тържествата в Преслав, „дето се празнува хиляда годишнина-та от царуването на Симеона и дето нашия Цар трябва да е обкръжен от всички министри“. Страшимиров неволно потвърждава впечатле-нието, че някой е изключил Панагюрище от Триумвирата на колесни-цата на историята... Виновна е кризата: тържествата били „наредени“ по план да започнат от Панагюрище, но поради тежките обстоятелст-ва на живот са съкратени разноски и време. Така икономиката стро-шава зъба на реториката, но само за кратко: на сцената – площад *Бен-ковски*, пред недотворената сграда на паметник-театър-музея, отново е полковник Дипчев, който твори устоите на родното:

... тук, на това свято място, което с пълно право трябва да наречем Български Иерусалим, да се поклоним, отдадем нуждната почит и признателност на падналите през 1876 година за свободата и независимостта на българското племе.

Взаимообратът е забележителен: чрез словото и образа на сина на Княгинята *Българският Иерусалим* е „въдворен-и-въдворяващ“, „включен-и-включващ“: „споена“ е нишката на историята, прогово-рила е кръвта на митологизираното родно, майчино, саможертвено, знаменателно...; пред паметник-театър-музея е по/казана нашата ис-тория и тя е (като) свещената история и мисия на Сина на Девата. Тънка е границата между тържествено и помпозно, между патетично и бутафорно. Достатъчно е да се дистанцираме от иманентни за риту-алната конвенция особености, съобразени с дадено място и време, за да се преобърне смисълът и ефектът от казаното, което би следвало да е сякаш с/видно за всекиго от приобщените: съучастно биване, впис-ване „в хода“ на тържеството, впрегнало мъките на словото... Работа-та на символа и работата със символа и неговите подобия са неизмен-ни за формирането и разгръщането на идеи въобще, включително на

сцената на идеологическите изкушения и изкусности, проявима в десетки употреби на слово и образ. Приликите и разликите между една и друга история, мит, личност, работа и употреба са принципно ясни или доловими даже и при толкова трудния жанр на тържествената публична реч при чествания, но – очаквано – тези разлики са основата, предпоставката, стимул за съучастни традиционни или нови решения, предлагащи определени визии за себе си и другите, за действителни и символични връзки между нещата. Връзки, които разкриваме, но и които, бидейки вече разкрити, предначертани, подсказани някога от някого, ни притеглят, привързват, притежават, правят ни част от ритуализираното пресъздаване на истории, участии, проекти, тъй че в акта на тържественото говорене не само полковник Дипчев изглежда пристегнат в мундира на етнокултурния блян. При него обаче, бидейки син на Княгинята и в същото време офицер на Н. В. Царя, много по-отчетлива и многостранна е и връзката с миналото (бремето на рода, на племето), и повелята на дълга... Той е овластен да разгръща възделени хоризонти, но е и подвластен на отработени представи, на общностната нагласа, която очаква да преоткрие у него вътъка на славното начало от митологизирания образ на родната му майка и героите на 1876. Във фокуса на тези интегративи и императиви сякаш по необходимост в словото му се поражда българският Иерусалим – мястото, от което се вижда всичко и което е видно отвсякъде. В с/видността на словото си поклонникът офицер реди картини, плетенишката на само/жертвеното от Април 1876 насетне: въстание, потушаване, освободена, но необединена България, война през 1912 г. и съкрушаване на турците при Одрин и Люлебургас. „През 1915 година България тоже води война за националното ни обединение, но накрай културни европейски народи ни наложиха непоносимия мирен договор, подписан в Ньой, като откъснаха живи части от народа ни.“ Но нещастията каляват, да почерпим поуки как да мрем за родината, завършва полковник Дипчев, който бездруго е внушил, че мистичното тяло на България, мистичното тяло на народа е наранено, разкъсано от копията на културните народи... Речта е очертала облика на народа мъченик. Иерусалим е идеологическата топка в драматургията на биването му. Място за инициация на синовете.

През 30-те години триумвиратният поход се сдобива с нови лица за разгръщане на величави хоризонти посредством същата символна топка, но триединният модел се проявява през фигурата на единия, ницшеанският аспект в която, както ще видим по-нататък, невинаги е

отчетлив. Стоян Костурков<sup>2</sup> е в тривиалното русло: още в самото начало на словото си той нарежда 20 април сред най-бележитите дати в историята ни и формулира изречението: „Народният ни Иерусалим е **ОБОРИЩЕ**“. С определянето му като „народен“ сякаш се редуцира обхватът на символа Иерусалим. Това впечатление се уплътнява с твърдението, че делото на въстаниците не е достатъчно *оценено* от държавата. Към делото обаче не е достатъчно *приобщен* и народът ни. Бидейки тривиален риторически жест, изразът „не е достатъчно“ обхваща всички българи и макар привидно да диференцира естеството на „недостатъчността“, е стъпил върху нея като опорен камък: обратното е просто невъзможно да се каже. Ето защо недооценката на държавата и недоприобщеността на народа са, от една страна, единосъщие в полето на не/признателността, а от друга, неизбежният риторико-идеологически модус, топиката на поклонниците, чието биване завинаги ще си остане в дълг към покойниците. А в израза „народният ни Иерусалим“ пък ще остане непрокудена, но и неприобщена, ще остане митарстваща мисълта за привидно „изключване“ на институционалното от народното, а заедно с нея е отворена и вратата за не/прокудеността на фарисеи и търговци от...

Но да не прибързваме, защото времето за жътвата не е дошло.

А „сега“ сме очи в очи с кулминацията на 30-те години, формирана с колоните на в. *Оборище* (Информационен седмичник. Излиза всеки понеделник. Панагюрище. Урежда комитет. Ред. Генчо Гимиджиев). Вероятно неслучайно се пише година първа, 1937, въпреки че вестник с това име излиза още през 1924 г., но ще оставим настрана историята на една или друга не/приемственост в пресата, така както изоставихме историята на боравенето с Иерусалим, Синай и др. символи години по-рано, и то не само в пресата ни.

Името на вестника е в каре картина горе вляво на страницата: по диагонал в картината с готически шрифт отдолу нагоре е изписано *Оборище*. В левия ъгъл над надписа в карето е представен стилизирано паметникът на Оборище, цифрите 1876 и 20 [Април] личат. Паметникът е сред слънчеви кръгове, център на сиянието. Долу вдясно под надписа, като своего рода престол, както би казал чорбаджи Мичо от „Под игото“, е изрисувано черешово топче. Най-горе вдясно на първа страница, срещуположно на карето с името на вестника, в курсив е набран ключов

<sup>2</sup> Вж. „Априлското въстание“, в. *Оборище*. Специално издание под редакцията на Недьо Горинов, г. II, София, 3 май 1935, бр. 3, с. 1; изданието е самостоятелно, до заглавието в каре е изписано *20 Април 1876*.

фрагмент из славослова в „Кървава песен“, песен II – „Оборище“, без да се указва името на Пенчо Славейков и творбата му.

*Оборище!*

*В светий венец на имената,  
венец България що кити и до край  
ще кити – блясък от тебе що сияй,  
тям той и само той величие придава.*

В така композираното издание е импресията на Д. Страшимиров „От къде почва България“ (*Оборище*, г. I, бр. 1, 28 юни 1937, с. 2), в която припомня как като гимназист за първи път посетил този край и как местен младеж възкликнал, разбирайки закъде се е упътил гостът: А-ха, идеш да видиш отдекато се почна България. Добре, добре – придаде той наставнически. – Така и трябва. Съзвучна с някогашния възторг на Страшимиров, мисълта на „добродушния човек“ не му се сторила наивна: А думите на непознатия Панагюрец заживяха като правда в душата ми. И действително, **без десетдневното царство в Панагюрище, без първото Велико Народно Събрание в Оборище, огнището, което разпрати Свещения огън в сърцата на борците, без Великото Априлско възстание – щеше ли да възкръсне България?**

Изреченията за „отдекато“ започва България, за раждането-възкръсването ѝ (потъмнени в оригинала), наивни или не, са вариант на познати схващания, но те са били необходими за вестник *Оборище*, неслучайно излизащ с година първа, брой първи на 28 юний 1937. Изглежда, вестникът е роден от раждането на престолонаследника княз Симеон на 16 юни 1937, оповестено на първа страница: „Раждането на престолонаследника предизвика буен ентусиазъм“. Раждането не замества програмата, напротив – „Нашата задача“ е поместена точно над заглавието за раждането. Писаното за това раждане обаче както в този брой, така и в други, а и в ред още издания, е писане като за знамение, културноисторически мост, свързаност с деди и слава; и в същото време – манифест за бъдното. То е повече от коя да е програма. В композицията на страницата то въз-става в смисъла на карето картина със слънчевото сияние, паметника, надписа Оборище и черешовото топче, от едната страна, и на Славейковия цитат, от друга. Най-малкото – Славейковото виждане за венеца от имена и блясъка, който им се придава, влиза в разноречива оценъчна перспектива с венцехвалението за Младенеца. С раждането е въз-станал и текстът на Страшимиров, то е приливът на възторг, оставил „неувяхващи образци“ в апотеозно въз-станалите рамки на телеграмата, репортажа, лириката, изпълнени с наричания, одически и провиденциални свидетелствания за раждането на Княза. Изглежда, „отдекато“ и „сегато“ на България се въплъщават в нов лик, в ново име, гарант за пребъдността. Не са

спестени обаче и критичните погледи, незаслепени от блясъка на придобивката. Например Георги Белопитов още в заглавието вижда „Една жалка действителност“ с останки само на „пепелището от една велика епопея“ (бр. 1, с. 3); Трифон Кунев, смятайки, че е „дошло високото време на разкаянието“, разтревожен от липсата на „квинтесенция на българския дух“ и неизпълнената мисия на интелигенцията към народа, също още в заглавието се пита: „Ще ни прости ли той тежкия грях?“ (бр. 6, 6 авг. 1937), а не без елементи на насмешка и дори с ирония спрямо представената в пътеписа на Димитър Павлов картина на настоящето е заглавието му „В Ерусалима на българската свобода“ (бр. 7, 31 дек. 1937, с. 2 – 3). В този Иерусалим има паметник на Марин Дринов, но „ни цветенца, ни тревица, ни дръвче“ край него; няма други паметници, а трябва; старците са като в „Българи от старо време“ – да не им паднеш на езичеца; панагюрци са бедни, но затова пък изобретателни – и как иначе, щом някога са изобретили черешово топче, защо да не измайсторят и градска пръскачка: от пълна с вода и качена на каруца голяма бъчва излиза надупчена тръба, това е пръскалото, творческо решение, нищо, че и по селата вече имат автомобилни... За всички подобни разнопосочности както в тези седем броя, така и в други от текста *Оборище* би следвало да променим мащаба, нужен е близък план, за да видим разлома между помпозно и трезво говорене, между привидените в тържествения изказ устойчиви свръхценности и разрива със символния капитал на националноисторическите моделности, разрив, идещ с аналитичното вглеждане в себе си и своето общностно име и имане. Като горчива ирония звучи и публикуваният вдясно горе на първа страница, там, където в брой първи е цитатът от „Кървава песен“, славослов поклонение на Захарий Стоянов пред депутатите на Оборище. Каква неочаквана рамка в този неочакван седмоднев на *Оборище*: в брой първи, и само в него – *Кървава песен*; в брой седми, и само в него – *Записките*... Песен и запис на националноисторическата без/паметност.

За чието преформиране ключова роля отново се пада на офицер: полковник Н. Белоречки. Той описва<sup>3</sup> посещението си на Оборище с група поклонници в нов вестник „Оборище“, представящ се за продължение на в. „Панагюрски глас“. Единият от надписите, срещнат на път към мястото, може да се прочете и в материали на други автори: пътникът трябва да види двете реки – Панова и Асарелска, които се сливат под моста така, както през 1876-а се слели душите на дедите

<sup>3</sup> Вж. „Оборище. Пътни бележки“, в. Оборище, г. VII, бр. 243 и 249, 23 февр. и 20 май 1939, с. 2 – 3.

ни „ей там по Панова река на Оборище“ по време на първото българско Велико народно събрание; пътникът да свали шапка и макар отдаlech, да се поклони, преди да отmine. Този надпис е поставен през 1926-а – вероятно във връзка с отбелязаната 50-годишнина от Април 1876. В гората нататък се върви по пътека като в тунел. Пътеписецът изрично потъмнява, за да открие какво предизвиква вълнението им:

Един надпис ни разтърсва из дън душа: / **Пътнико, цялата гора пред тебе е Гетсиманската градина на хиляди борци за скъпа свобода. Остави превозните си средства и с любов към Родината пристъпи из пътя.** / Мравки лаят по телата ни. О, български светци, ний идем при вас, вървейки по светите ви стъпки, с преклонени от любов сърдца и с умиление в душите. Любовта, безграничната любов към родината ни води на това свято място, за да се преклоним пред сянката Ви и да укрепим от вашето дело вярата си за ново величие.

Цитираното дава представа за патетиката, изразена и графично – с главното *Ви*, скрепващо любовта и вярата в пътя към ново величие. Впоследствие, както ще видим, сенките проговарят и дават отговори на важни питання.

Ако надписът с Гетсиманската градина е бил действителен, а не видение на полковника, новото в него е стремежът за „съобразяване“ с буквата в топографията на свещения град Иерусалим и разположената край него градина. От една страна, е налице вид „конкретизация“, с която е намерен „точният“ еквивалент на топоса Оборище спрямо библейската топка от Страстната седмица. От друга, символният му обхват е максимално разширен – Оборище е наречено Гетсиманска градина на хиляди борци за скъпа свобода, тоест място за свято поклонение на борците въобще, не само на тези от Април 1876 и не само на българските. Разбира се, написаното има свой недвусмислен контекст: не сме забравили надписа за сливането на реките Панова и Асарелска, нито разкриващата особеностите на родния пейзаж заръка за оставяне на превозните средства и с любов към Родината да се пристъпи из пътя... В патоса на поклонението и умилението се прокрадва мила родна картинка, живописност, в която – със или без изоставяне на превозното средство – пътят и пътеописанието е синтез от отработени през годините и очаквани като не/уместни „за случая“ думи, от буквално и условно пътуване в територии на свещеното. В това колкото приучено, толкова и очаквано формиране на пътя през годините *от* и *към* Иерусалим повтарянето на трафаретното, както и опитът за осезаема промяна в него са възможности било да преутвърдим, било да прекатурим товара на хаджилъка. А той, както помним от „Записките“, си има своите свещени наместници в бита и езика низ легендата на вековете и хайдушкото пеене в крайкотленските балкан-

ски възвишения: „Ей, Хаджи Юрдане! Натовари ли магарето?“ „Малко оста-на, Хаджи Божице“ – отговаря други.

Въпросът за „където“ на магарето спрямо превозните средства и свещената топка на родното е вписан, неизкореним от структурата и семантиката на разказите и ритуалите за покаяние и поклонение. И тъй като невинаги можем да разберем къде какво сме из/оставили или внесли и как не/метаморфозно са превъплътени качества и облик на едно в друго, е по-добре да не иронизираме пътните бележки. Иначе наистина е добре да си даваме сметка, че някога Оборище е било мяс-то за укриване на хора и добитък. И трябва да знаем като какви и за-що отиваме там „сега“, независимо как го наричаме: Оборище, Иеру-салим или Гетсиманската градина. В края на краищата ред селища и у нас, и по други места из света също са наричани Иерусалим и в това „пришествие“ на името личат и стратегии на именуващите, маскира-щи жаждата за сребърници, природени от символния капитал. Но това е друга тема: полковникът е духовен стожер, вещ водач към открове-нията на душите: Надписите следват един след друг и минута след минута подготвят душите ни за поклонение. / О, това не са надписи! Да, пред нас из та-инствената пътека са застанали сенките на светците от „Оборище“ и братски ни здрависват и нашепват. Със светлината на историята ний вървим след тях.

Оттук насетне – в условността на модуса дочути гласове на сен-ки, листа, ехо... – само в бр. 243 можем да изброим цели дванайсет поучителни слова, мистични откровения на светците сенки към дош-лите за поклонение души, вървящи със светлината на историята из пътеките на Гетсиманската градина... Пет от откровенията (четири от които потъмнени) изразяват предаността към Родината чрез вариации в семантичната верига вяра – жертви – труд – дело – единение... Ня-кои сенки не само говорят, те имат и внушителен лик: По-нататък ле-вент юнак, цял в патрондаши и с пушка на рамо, ни зове със словата на хилен-дарския светец: / **Българино, не се срамувай от рода си! С труд и постоянство ще издигнем България. Имай вяра! Работи, където и да си ти!**

Крачка след крачка, шум на реката, мостче, пейка, сенки, гласо-ве, удивление на поклонниците, вдигане ръка към небето и заклеване пред даден глас, възклицания... Пътеписът се превръща в драматур-гия, в спиритуалистичен спектакъл: „Като че сме в друг свят – света на безсмъртните души“. Душите са същински актьори: „Сянката на един стар харамия ръкомаха и декламира: „Живота е живот за онзи, който знай – свободен да умре за роден край.“ Белоречки веднага до-бавя: „Каква дивна философия!“.

Дали тази драматургия е (била) уместна, е отделен въпрос. В случая сме в позицията да боравим с нея, да включим и изключим

звена от нейната спекулация в своята: така работата ѝ може да се окаже съвсем принижена въпреки цялостния ѝ стремеж да бъдат отличени страни на българския дух. Изглежда, светлината на историята, с която поклонниците стигат до обителта на безсмъртните души, е запалила факела на патриотичния катехизис, трансформационен роднина на катехизиса, откърмил митарствата на блажена Теодора. И с двата се стига до вечния живот. Дори да не бе последното изречение в пътеописанието на Белоречки: „Виденото и преживяното не се под(д)ава на описание. България е рай – това е всичко“ (бр. 249), пак бихме казали същото. Работата обаче е далеч по-сложна. Нека се спрем „за минутка“ на финала в бр. 243. Там се задава въпрос, смайващ отговор на който дава ехото:

„Нима всички от „Оборище“ са живи и тук? – се питам, а ехото ми отвърща: „В тоя храм на светия олтар на саможертва пламъкът гори, той нека вашия разум озари и го обжегне с гордия си жар, и го вдъхнови за повдиг свят.“ Да, всички са живи във вечността и пламъкът на горящите им сърдца ме обгори, защото чух ги да казват, че: „на вечността сбра мрака скути тъмни, в света за ново битие да съмне, възстана робът и божи дух свободен турна нов живот начало.“ Далечното ехо на Балкана допълни / „Обичта към Родината не е мечта без дело“.

Прекрасен монтаж, взрив в канона... Подобно на издекламираното от сянката на харамията, което не доогледахме заради ръкомахането ѝ, този финал с олтар на саможертвата и възстанал роб ни изглежда много познат, но не съвсем. Познати, но не съвсем, ни изглеждат и други нишки в интертекста, с който Белоречки свободно работи. С текста си – към който нашите резерви бездруго ще останат – Белоречки показва как работи символът Оборище (Гетсиманска градина) и как се работи със символа Оборище, а и не само с него. И тъй като познатото ни се струва своеобразна пресечна точка на възрожденско и поствъзрожденско градене на патриотичния лик, се връщаме обратно към вестника, вираме се в редовете, които сме минали отгоре-отгоре, и тогава разбираме, че на сцената на Оборище са били и Ницше, и Пенчо Славейков, и Боре Вихор, и Бойко Раздяла, и Свръхчовека, и... „Кървава песен“, и „Химни за смъртта на Свръхчовека“, и „Сто и двадесет души“, и „Марш“ – песен, химн, марш в Библията на вековете, в храма на битието, в което са и героите от Каменград, и героите от Острова на Блажените; Жреца воин и неговите рожби, пленени от полковника – пленили полковника... Дали Жреца на живота би простил на полковника, дали би го венчал „на блага прошка с лавровий венец“ за възпитателните замени: *самовяра – саможертва; възстана Бог – възстана робът...* Каква ирония спрямо мита за вечното завръщане на Ницше, за работата си върху който Славейков, нека бъде за работата



на Раздяла..., настоява да видим у „нашия поет един ученик на немския поет-философ, а не духовен негов раб“. Освен това с първа строфа от думите на Четвъртий глас в „Химни за смъртта на Свърхчовека“ се изразява императив-пожелание „в живота да е слънце радостта“, в този смисъл в душата си, „в свещений неин храм“ да не допускаме тъгата. В пътеписа обаче, като навсякъде се елиминира строфичното оформление, се взема и видоизменя казаното във втора строфа и тя в новия контекст идеално пасва на идеята за Оборище като храм, в който гори олтарът на саможертвата... Въпросът не е в това, да покажем как се изменя философско-естетическата концепция на Славейков (Раздяла), а по-скоро в друго: как с това изменено разбиране за олтара текстът на химните се полага в интенционалния хоризонт, по-присъщ за „Кървава песен“. В добавка, измененията разкриват как върху мита за вечното завръщане се полага митът за вечното въздигане или възкресението на народа ни: в „Кървава песен“ например „възкръсний ден“ е сред водещите идеологемни оператори. Съществено е, разбира се, как Славейков разработва тези два мита, които Белоречки е припознал откъм приречните гласове край Панова и ехото на гората в Оборище. Оборище се оказва свещената обител на единосъщното свое, средище на безсмъртните души от Хилендар до Острова на Блажените и от Царицата на горите до Балкана.

Тъй рече Белоречки. Белоречния презапис ще оставим без конкретна и детайлна съпоставка с текстовете на Славейков. Любознателният читател несъмнено би запълнил тази евентуална празнота. Трибуната на „всенародното тържество“ обаче не търпи празно пространство. И тук по един или друг начин се общува със сенките на дедите, но все повече се усеща сценичната приученост. Слово и празнословие преливат, пунктовете на паметното не намират нов символен фокус, чудодееен мост по пътя към другия бряг, консолидиращ модус за националния подем. Усеща се разривът, многосъставната дистанция между записа на миналото и почерка на водачите в новото време, все в същата 1939 година, в която е отбелязана поредната годишнина от митичното първоначало през 1876-а (в. Оборище, г. VII, бр. 249, 20 май 1939, с. 1 и 4: „Отпразднуването на 20 април“); четем същия брой, в който като подлистник е отпечатана споменатата вече втора част от пътеписа на полковника. В речта си панагюрският депутат Никола Търкаланов приветства дошлите в „Иерусалима на българското политическо освобождение“. Но и при тази модификация на обхвата и конотациите на понятието принципът на работа със символа е съхранен: той трябва да „освети“ виждането на родното посредством

озаренията на свещеното. Промяната е в рамките и властта на приученото славословие: „На днешния ден, преди 63 години, нашите праотци дадоха обет и се саможертвуваха пред олтара на родината с един рядък идеализъм, наречен от някои безумие, да се борят с могъщата тогава Отоманска империя. Историята, обаче, отбелязва лавров венец върху тези свети и блажени дни“ – продължава Търкаланов. Вестникът представя и шествието към Оборище: „Хиляден народ от села и градове се стече тук, в легендарния български Иерусалим, с нескрито чувство на гордост.“ В святото място генерал Марков, началник на Пловдивския гарнизон, държи реч, полага венец на паметника, но не забравя и кой е венценосецът „днес“. Като своеобразно продължение на някогашното мощно „ура“ на полковник Дипчев и неговите войници, генералът завършва с призива: „Нека си спомним в този тържествен час за нашия Върховен вожд – Н. В. Царя. И нека дадем клетва, че ще го следваме“.

Съвсем скоро Борис III ведно с други водачи ще бъде осветен откъм *Оборище* като въплъщение на дългоочакваното славно настояще, дотворило недотвореното от... Това осветяване ще разгледаме в друг опит. Несвоевременен ще завършим с думи на Сл. Данаилов. Те не са финал – финал в подетата линия по-скоро не съществува, не в линеарния времеви смисъл, а в концептуалния. Не сме в омагьосан кръг, но митът за вечното възвръщане има свои модалности, които се нуждаят както от ред ресурси на миналото, така и на настоящето, за да проектират бъдещето и за да преоткрият или откажат изконности в дългия път. Новата концепция невинаги е толкова сложно синтезиране на историко-философски с митични визии за възсъздаване на епични архитектури на националното. Неуспокоеността на пренарежданията, играта на историческата сцена изключва припознаването на единия. Бенковски у Славейков „просъществува“, докато черешите узреят и въз/стане образът на Войводата – от *Кървава песен* през белоречията на времената, та „чак“ до символичното му и буквално каптиране и капитализиране и в сребърните нишки на брадата от водния знак сред сребърниците на нинешното велеречие на Автора и Войводата „във висинето“ на ричага всемогъщ за мъртвите народи – светия капитал... Кой не разбира, че велеречието иде от Оборище? Кой не вярва, че животът подражава на изкуството?

И че работата на кой да е символ и работата с него влизат в спогодимости, за които граници няма. В безизходицата, в която се въведохме с този кой знае кому потребен поглед към преживяваната националноисторическа съобщност и приговорност в нея някога, с ко-

лебливото търсене на перила в моста на времето, ще предложим думите на Данаилов, в които упованието в единосьщието на Оборище и кървавата песен на историята и творчеството ни е безусловно. Споменавайки ролята на „Записките“, Данаилов се концентрира върху представянето на Оборище в „Кървава песен“ на Пенчо Славейков. Според него поемата е „откровение, ново евангелие за душата на новото поколение“, на Оборище е „прочетена като молитва пред стотици младежи“. Като изтъква значението ѝ, правейки паралел с други култури и литератури и ролята на представителни творби в тях, Данаилов пише, че у нас тя е неразбирана от онези, които са „израснали и откърмени с млякото на отрицанието“ и с нищо не са допринесли за напредъка на културния ни живот. Той обаче смята, че „Кървава песен“ отразява идеалите на няколко поколения:

Това поклонение на младежта, в Гетсиманската градина на нашия народ, станало за първи път в нашия обществен и културен живот след освобождението – един пример, който трябва да стане традиция за народ и представителство, това нейно преклонение пред „Кървава песен“, този свят обряд, извършен в историческото Оборище, ни кара да ценим и да мислим, че той е един от писателите, на когото животът подражава. Защото неговата „Кървава песен“ е нашето Оборище. Защото Оборище е кървавата песен на българския народ. Защото, най-сетне, и Оборище, и „Кървава песен“ отразяват идеалите на днешните младежи. („Оборище – „Кървава песен“, в. Оборище, г. VII, бр. 279, 15 авг. 1940, с. 2.).

Прозрение, откърмено в парадоксалната мисъл на Уайлд; парадоксът е точката на заплепените фокуси.

**КУЛТУРНОТО НИ МИНАЛО МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ  
ВОЙНИ И МЕМОАРНИТЕ РЕФЛЕКСИВНИ МЕХАНИЗМИ  
В СПОМЕНИТЕ НА КИРИЛ КРЪСТЕВ**

*Запрян Козлуджов*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**OUR CULTURAL PAST BETWEEN THE TWO WORLD WARS  
AND MEMOIR REFLECTIVE MECHANISMS  
IN CYRIL KRUSTEV'S MEMOIRS**

*Zapryan Kozludzhov*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper analyzes and problematizes the epistemological status of memory in literary memoirs. It attempts to prove that Kiril Krustev's *Memoirs* are an indicative example that, in his attempt to reconstruct with maximum objectivity our literary and cultural past, the memoir writer in fact constructs and interprets according to their own estimation and teleology.

*Key words:* memoir, reflection

Рефлексията по думите на Джон Лок е „особен тип наблюдение, на което съзнанието поставя собствената си дейност и способите за нейното проявление“. В такъв аспект споменът е особен тип „рефлексивно действие“, чрез което индивидът се опитва да улови и експлицира смисъла на изживяното минало, възпроизвеждайки го такова, каквото съществува в пространствата на индивидуалната му памет. От друга страна, читателят на мемоарен текст подхожда към него с нагласата да получи „обективна“ картина на разказаните събития, да улови в разказа „обективния“ дух на изтеклото време.

Споменът и мемоарът като обективирани в конкретен текст негово проявление структурират образи, които, от една страна, присъстват в паметта и съзнанието на мемоариста, а от друга, са образи на нещо необратимо отсъстващо, на нещо невъзпроизводимо в актуалните времеви и пространствени измерения. Много често различни автори гледат едни и същи събития сякаш с различни очи. Различната визия е

плод на различните мемоарни рефлексии, чрез които събитията са се съхранили в индивидуалните пространства на мемоарната им памет.

Още в началните изречения на краткия предговор, който предхожда същинските му спомени, К. Кръстев показва ясно съзнание за телеологичността и аксиологичността на възпроизвежданото минало: *„Моите спомени за обилните ми връзки с културния живот между двете световни войни, въпреки богатия си спектър може да не се харесат някому, [...] – поради онтологичния и субективен подбор на личности и събития, поради личните преценки и критерии, които може да не отговарят на общоприетите, поради авторовото фокусиране или степенуване на едни личности и явления – за сметка на други, които са в по-обичайно и респектиращо отношение“*. От друга страна, това аксиологизиращо съзнание се сблъсква с откровено изразената претенция за „истинност“ и „обективност“ на представените в мемоарния разказ събития: *„Писал съм каквото и както съм видял, преживял и чул. Но свидетелствам, че е **истина**, въпреки че не съм водил дневници и записки“*.

Проблемът за „истинността на спомена“ е обусловен от релацията между действително случилото се и начина, по който то ни се представя от спомнящото си съзнание на конкретния субект. Епистемологичният статус на образа спомен по отношение на припомняното събитие е остро проблематизиран още в Платоновия „Теетет“. Още там е изразено съмнение във възможността да се обективира миналото в образа спомен, т. е. съмнения, че действително случилото се е именно такова, каквото е съхранено и представено от паметта на мемоариста. Платоновият епистемологичен скепсис относно мнемоничното възпроизвеждане на миналото и обективното му разпознаване в образа спомен може да бъде изразен чрез краткия въпрос: доколко са сводими и реалиите, и събитията, обект на спомена, и представянето им в мемоарния текст? Каква е релацията между обективната събитийност на случилото се и начина, по който то оживява във възпроизведената мемоарна реалност? Отнесено към конкретно интересувания ни проблем, питането би могло да придобие следния вид: доколко и как феноменологичните измерения на паметта, свързани с присъствието на спомена, целенасоченото му търсене и текстово експлициране в мемоарите на Кирил Кръстев, открояват националното ни литературно и културно минало и духовната атмосфера между двете световни войни.

Мемоарът по принцип – в още по-голяма степен това важи за интересувания ни текст – активира и същевременно овладява напрежението между „статиката“ на спомена като образ на нещо отсъстващо и „динамиката“ в процеса на припомнянето му. Този процес при

К. Кръстев е подчертано оценъчен и силно субективизиран. „*Предавам запазените в съзнанието ми събития и картини, духа и смисъла на разговорите, които не са се изличили от паметта ми.*“ Но по собствените му думи е писал „*свободно, открито, без съображение с човешко и гражданско отношение, без литературно лустро, без митологизиране и демитологизиране, разбира се, и с мое виждане, но достоверно и характерологично, понякога анекдотично, което смятам, че прави спомените ми по-интересни и колоритни*“.

Спомените на К. Кръстев обхващат основно два периода от живота му между двете световни войни – ямболския и софийския. Те са опит да се възпроизведе провинциалната и столична социокултурна и литературна ситуация в този период, а в някаква степен са и реакция срещу „столичноцентризма“ на българската култура. Идеята си за „авангардността“ на Ямбол като духовно средище Кръстев защитава чрез подчертано оценъчното представяне на емблематични за града личности, които изграждат и ситуират неговото културно пространство. Оценъчните рефлексии на мемоариста са достатъчно показателни. Страшимир Кринчев е определен като човек „с романтична кръв“, Васил Карагъзов – „изискан пионер на пролетарската поезия [...] благородна и възвишена, но властно въздействаща личност“, Теодор Чакъров е „интересен графоман, сецесионен символист, декадент, психоман и сексоман“. По същия колоритно-оценъчен начин са представени Панайот Керемидчиев, Георги Шейтанов, Николай Ношков, Матвей Вълев, Теодор Драганов и т. н., като авторът не пропуска да се самопредстави като „организатор на ямболските модернисти и редактор на авангардното списание „Кресчендо“. Самите модернисти са „понятие егида за осъществяване на авантюристичната духовна свобода“, определяща атмосферата в града в годините около и непосредствено след Първата световна война. Спомените обръщат специално внимание на двата културни центъра, в които се събират ямболските модернисти – „уайт хол“ и „йелоу хол“, които се превръщат в асоциативен аналог на софийските културни средища: кафене „България“ и сладкарница „Цар Освободител“. Органа на ямболските модернисти – сп. „Кресчендо“ – мемоаристът оценява по много показателен начин – той е „ефимерно, но характерно“ издание.

Мемоарният рефлекс на К. Кръстев върху ямболския му период наистина постига и внушава изключително колоритна представа за кипежа, „щракането“ на идеите в отдалечения от столицата провинциален град, родил по думите на автора „същински мъченици на модерното време – Страшимир Кринчев, В. Карагъзов, Г. Шейтанов“, наред с това и единственото футуристично списание, в което участва и самият Маринети, както и дружеството на модернистите, издало своя знаменит „Манифест за борба срещу поетите“.

Изключително интересни в мемоарите на Кръстев са страниците, посветени на Гео Милев. Те не просто допълват литературноисторическите ни представи, а по-скоро създават нова визия за мястото и ролята на „неуморната и неизтощима личност на Гео“ в българската литература и култура. Подобен новоизграждащ и конструиращ ефект имат и спомените, посветени на софийските литературни и културни кръгове.

В акта на припомнянето историческите, социалните и културните процеси, които се развиват и определят живота в столицата, са показани през призмата на едно силно аксиологизиращо съзнание. В неговите пространства всеки мемоарен детайл придобива специфична смислова стойност. Мемоарното повествование на К. Кръстев преобразува миналото в спомена. То поставя акцент не толкова върху събитията, а по-скоро търси емоционалния отпечатък, който те налагат върху духовния статус на града и времето.

В мемоарните оценъчни рефлексии, посветени на времето непосредствено след края на Първата световна война, образът на столицата оживява чрез наблюденията върху литературния и културния живот по това време. Основният културен топос, в който този живот се концентрира, е сладкарница „Цар Освободител“. Самият К. Кръстев оценява сладкарницата като „център-клуб“ на българския литературен и културен живот по това време, като „пъп на културния ни живот, на леви и десни писатели, музиканти и художници“. Мемоаристът овладява и представя пространството на сладкарницата последователно и постъпателно чрез пространствена разбивка, в която ситуира мястото на отделните литературни групи и кръгове. В това пространство К. Кръстев интригуващо, колоритно и подчертано оценъчно полага почти всички големи и значителни фигури от нашия културен и литературен живот по това време. Експонирани в него, те сякаш оживяват, придобивайки особена аура чрез оценъчните рефлексии на мемоариста. Подобно на Константин Константинов, Кирил Кръстев извежда част от неговите обитатели и посетители, с които е най-близък, и чрез мемоарния разказ разкрива интересни, малко познати и неочаквани страни от тяхната личност. Сред тях са близките му приятели Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов, а така също и знакови фигури като Атанас Далчев, Елисавета Багряна, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Илия Бешков и професорите Александър Балабанов, Михаил Арнаудов и Асен Златаров. Веднъж щрихирани чрез своеобразното им разположение в топографията на сладкарница „Цар Освободител“, те повторно са възкресени в отделните мемоарни очерци, за да се открие и оцени още по-отчетливо и интригуващо мястото им в българското социокултурно пространство между двете войни.

В хода на мемоарното си разказване К. Кръстев наистина показва

самосъзнание относно задачите, които решава чрез целенасоченото търсене и текстово обективизиране на спомена. „*Не ми е работа, когато пиша моите спомени, да се ровя библиографски в пращините годишници или авторски книги от миналото, за да характеризирам по-пълно личностите и явленията. Това е работа на литературните историци, евентуално на заинтересованите читатели. Моята задача е да предам атмосферата и общите насоки на литературния и културния живот и „аурата“ на отделните личности, тъй както са се запазили в спомените ми*“. Възпроизведеното мемоарно време всъщност е инвертирано време, от което приемаме и в което полагаме ценностния си избор, за да изживеем трайното, битийното, извънвременното в самото протичане на битовото време. Мемоарите на Кирил Кръстев са великолепен и показателен пример за това, как в стремежа си максимално обективно да реконструира литературното ни и културното ни минало, мемоаристът всъщност оценъчно и телеологично го конструира и интерпретира, по подобие на направеното в „Път през годините“ на Константин Константинов. И двата спомена поглеждат българското социокултурно пространство от свой собствен ъгъл, оценъчно го моделират по собствен начин, за да допълнят, а понякога и преобърнат представите ни за него.

Епистемологичният статус на тази операция се определя от верността на паметта, която се превръща в залог на обета за истина при възпроизвеждането на случилите се неща. Но по думите на Пол Рикьор: „Между обета за вярност на паметта и споразумението за истинност в историята не е възможно да се определи приоритет. Единствено читателят е способен да реши дебата и по специално читателят в качеството му на гражданин“ (Рикьор 2000: 223).

Или пък казано с думите на Константин Константинов: „Мемоаристът, естествено, няма задължение да идеализира времето, за което пише. Човек не може да живее само с миналото. Но миналото живее в човека, то присъства в неговите най-скрити глъбини, то е връзката му с нещата, с хората, с времето [...] Миналото – то е ретроспективът на настоящето“ (Константинов 1981: 325).

## ЛИТЕРАТУРА

**Кръстев 1988:** Кръстев, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател, 1988.

**Константинов 1981:** Константинов, К. *Път през годините*. София: Български писател, 1981.

**Платон 1990:** Платон. *Диалози*. Т. 4. София: Наука и изкуство, 1990.

**Рикьор 2000:** Рикьор, П. Писането на историята и представянето на миналото. // *Критика и хуманизъм*, 2001, № 3, 205 – 224.



## ДНЕВНИКЪТ НА ТУБЕРКУЛОЗНИЯ\*

*Татяна Ичевска*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### THE CONSUMPTIVE'S DIARY

*Tatyana Ichevska*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The focus of the present research is on the rationalization of a motive, contained in three Bulgarian novels – „A ten-day reign...“ by A. Shopov, „The price of gold“ by G. Stoev, and „Wolf hunt“ by Ivailo Petrov – about the narrator who is ill. Those three authors interpret the disease as a necessary difficulty through which the individual person has to pass while trying to realize his plans (and dreams) for existence that is satisfactory for him both in his private and public lives.

Different types of meaning could be found in the very act of writing. First, it is a therapy – the tuberculous man forgets about his suffering body by channelling his energy to towards the spirit. Second, it is like a confession and a balance of exactly how many important things in life (private and public) he has succeeded in realizing. Third, those written words have become a kind of a testament to those who are still alive and in it all the suffered wisdom, but not a God's wisdom, and that of a human being, is collected for people. And last, but not least, even when he has to play the role of a person, defeated physically by the disease, in the fields of the diary the master of speech overcomes the illness, and even very death, subjugating them to his dream about real life.

**Key words:** tuberculosis, the field of the diary, disease and revolution, writing as therapy, disease and literature

Независимо от огромната дистанция, която разделя във времето романи като „Десетдневно царуване. Из Българското въстание в 1876 г. Дневници на един бунтовник“ на А. Шопов<sup>1</sup>, „Цената на златото“ на

---

\* Настоящият текст е част от по-голямо изследване върху измеренията на болестта в българската литература.

Г. Стоев и „Хайка за вълци“ на Ив. Петров, както и от изключително разнородните проблемно-тематични контексти, в които те се полагат, тези творби се оказват сближени от общ мотив – мотива за пишещия болен. Абстрахирайки се от разликите от сюжетно-фабулен характер, бихме могли да очертаем матрицата, по която се разгръща интересуваният ни мотив:

– туберкулозният мъж пише дневник / записки, разказвайки едновременно за значимо обществено-историческо събитие (Априлското въстание, Деветосептемврийския преврат и започналата колективизация) и за своята трагична любов;

– той е не просто активен участник в описваните революции, но и в непосредствена близост с техния водач (побратимява се с него или е негов роден брат), когото наблюдава и анализира;

– в хода на обществено-историческите промени героят загубва своята любима (съпруга);

– паралелно с личната си драма пишещият разкрива и драмата на общността, породена от сътресенията в обществено-политически план.

Макар героите на А. Шопов и на Ив. Петров да пишат „Дневник“, а Даскала от „Цената на златото“ – „Записки“, написаното следва един и същ алгоритъм: подборен разказ за себе си, при който акцентът се поставя върху годините на учение и даскалуване (при първите двама автори и върху любовта); среща с водача на революцията; характер на отношението към него.

При А. Шопов целият роман е структуриран като дневник. В заключителната си бележка Шопов държи да отбележи, че неговият герой, чиито „предсмъртни дневници“ всъщност поднася на читателите, вече не е сред живите, но в тях той е успял да изобрази както „своите страдания, своя характер, своето сърдце, своята любов и своите сълзи“, така и „Десетдневното Панагюрско Царуване“ (Шопов 1881: 308). Авторът на дневника от своя страна уточнява, че в основата на една голяма част от написаното са вградени собствените му писма (от и до него), които е успял да съхрани след погрома на Априлското въстание. Себе си пишещият назовава „поет“, а творението си определя като поетическо, защото според него поезията и поетическата проза са вечни, те живеят не с хората, а с времето и за потомството (Шопов 1881: 100). Така по своя характер дневникът изначално е противопоставен на чистата проза, която е проста и смъртна. Ге-

---

<sup>1</sup> Привличането на текста на А. Шопов към настоящото изследване дължа на доц. д-р Иван Русков, който беше така добър да насочи вниманието ми към него.

роят на Шопов ясно дава да се разбере, че пише не за самия себе си, а за да бъде четен от другите. Нещо повече – той има амбицията текстът му да стане част от фундамента на все още несъществуващата българска литература (дневникът, в който ще бъде „присаден“ и този на Олга, ще бъде едно от „миризливите цветя“ в нея – вж. Шопов 1881: 120). В същото време героят на Шопов има съзнанието за това, че написаното слово е неспособно да предаде истинските душевни вълнения, които го мъчат; че в многобройните страници я няма онази точност и естественост, които са в човешкия ум (Шопов 1881: 55)<sup>2</sup>.

Историята на човешкия живот в дневника е заключена между две заточения: първото – в Диарбекир, е дело на властта, а второто – в селенията на смъртта, му е подготвила немилостивата съдба. Диарбекир поврежда дробовете на героя, а смъртта завинаги ще сложи край на мъките му. Макар да не е основната тема в дневника, туберкулозата се обговаря непрекъснато. До смъртта на Олга обаче тя сякаш бива забравена от героя, той е изпълнен с енергия и ентусиазъм, които изцяло заличават в съзнанието му мисълта за смъртта. Една от водещите в романа идеи неслучайно е идеята, че пред любовта всяка болест е безсилна (писмата и думите на Олга оформят в мозъка на влюбения своеобразен щит – т. нар. Олгини нерви, които „не могат да се заразят от никаква охтика, защото са създаване откровение на любовта“; дори когато героят вече умира, продължава да вярва, че тези нерви са единственото живо нещо в разпадащото му се тяло – вж. Шопов 1881: 90). След загубата на любимата болестта сякаш вече става желана, защото героят не намира причини, за да продължава да живее. В дневника пищецият споделя и мотивите, които в определени моменти го карат да поиска да оздравее – преди въстанието здравите дробове биха сбъднали желанието му да се върне към любимата си професия – „учителството, занятие, най-необходимо за нас, за нашето събуждане и въздигане“ (Шопов 1881: 12); след неговия разгром героят иска да живее само толкова, колкото е нужно, за да завърши разказа си за героичната смърт на Олга и на останалите български мъченици<sup>3</sup>. Сим-

<sup>2</sup> Проблемите за дневниковата конструкция на романа, за мемоарното начало в дневника, както и за оглеждането на Шоповия текст в „Дневник на излишния човек“ на И. С. Тургенев са обстойно коментирани от Ив. Русков – вж. Русков 2010 (под печат).

<sup>3</sup> В бележка под линия Ив. Русков обръща специално внимание върху решението на героя да завърши своя дневник: „...смисълът да бъдеш, да действаш след действието и конкретното му историческо съдържание (април 1876), като не искаш несвоевременна смърт, е в смисъла да пишеш: пищецият не е жив мъртвец,

волична роля в живота на Шоповия герой придобива пролетта – тогава леко се подобрява здравето му, тогава идва писмото от Бенковски, тогава изживява мечтанието си да бъде свободен човек, тогава среща и погребва любовта.

С медицинската терминология в дневника се борави по различен начин. От една страна, тя е част от подробно описаното лечение, на което е подложен героят, включващо прислушване, ежедневна проверка на храчките и температурата, различни бани и т. н. От друга страна, термините се превръщат в метафори или в части на използваните от пишещия сравнения. Така например за героя политиката е „термометър“, който му показва „на какъв градус стои резултатът на турските зверства пред очите на човеколюбивата Европа“ (Шопов 1881: 4), впоследствие разбира, че тя е „лош балсам“ за раните му; самият той се чувства като „барометър“ на времето; румените страни на панагюрското момченце са „термометър на панагюрския здрав въздух“ (Шопов 1881: 22); бузата на героя, нарисувана с алени бразди, е „термометърът“ на „душевните вълнения на хора чахотични“ като него (Шопов 1881: 52); алени странички на Олга са „точният термометър“ на нейното удивление от всичко, което героят ѝ разказва за заточението си в Диарбекир; усмивката и погледът на Олга повишават градуса на температурата му; думите от дневника на Олга са като „цяр против треска“, който, преди да свали „градуса на температурата, по-напред го повишава“ (Шопов 1881: 125); редовете му героят гълта с по-голяма охота от хаповете на доктора (Шопов 1881: 183). Дори любовта си героят характеризира като „един вид болест“, която

---

а изпълнен с желание да разкаже за своята любима, за щастието им, за десетдневното им любовно единение в рамките на десетдневното българско царство. В същото време писането е ежеминутно приближаване до смъртта, тъй като с всеки ред се приближава към края на историята, която иска да разкаже. Но пък смъртта е желана, защото живот без любимата няма смисъл. И понеже за разлика от Л., самоопределящ се като излишен човек, любимата му Олга е свръхценност, свръхчовек, божествено създание, пристигнало и загинало в преломен момент, за всичко това – а то е неизразимо ценно и поучително – трябва да се пише, за да не изчезнат същините и ценностите без следа. Така разказът за това, как е останал без любимата и как се е провалило събитието, като по този начин животът му е загубил смисъл и цел, е единствено смисленият порядък, който Л. трябва да възсъздаде. Като разкаже за края на царството и края на царственото си съществуване с богочовека Олга, това ще е краят и на царството, и на девицата, и на дневника, и на самия пишещ. Макар многократно да се самоопределя като излишен, тъкмо излишният Л. до последния си дъх пише за същината, истината, ценността“ – вж. Русков 2010 (под печат).

успява да го „сполуди“ (Шопов 1881: 72), за него тя е „като че треска или холера“ („Неужели любовта прилича на холерата? Неуже ли всякой, който обича трябва да е трескав“ – вж. Шопов 1881: 72). След срещата с Олга целият му живот се превръща в „треска“, след първото любовно писмо, получено от нея, очите му гледат така, „както гледат тифозните болни в присъствието на доктора“, целият гори в огън, а лицето му пуска „електрически искри“ (Шопов 1881: 83). „Холера за мъжете“ пък е живеенето в „турското царство“, т. е. несвободата е видяна като вид болест, която задължително трябва да бъде лекувана.

В романа актът на писане се оказва натоварен с множество взаимно допълващи се функции. От една страна, писането е единственото лекарство, което притъпява болката на героя и я прави поносима. Споменът за миналото, пълно с героика и щастие, кара умиращия да забрави настоящето, в което има само болка и мъка (същия мотив виждаме и в „Немили-недраги“ и „Хъшове“ – Странджата също избира да живее със и във миналото). Макар първоначално туберкулозният сам да открива своя лек, впоследствие това лекарство ще му бъде предписано и от неговия лекар.

От друга страна, ежедневното писане изчерпва и последните останали сили на героя („всякой ден аз изгубвам по три дни“ (Шопов 1881: 276), това е „тежка работа“, която го съсипва (Шопов 1881: 85), т. е. в някаква степен за него това е отровата, която ще му донесе така желаната евтаназия – мъките на тялото ще бъдат прекратени, а душата най-после ще се слее с душата на мъртвата любима.

От трета страна, дневникът е своеобразен неръкотворен паметник на любимата – единственият, който би подхождал на нейната смърт – „пред очите на цялото естество“, не на болнично легло, а на престол, „храма на който е вселената, а олтаря – земята“, на място, осветено от „безброй панагюрски святици“ (Шопов 1881: 304)<sup>4</sup>.

От четвърта страна, това е дарът за мъртвата Олга, който героят ще ѝ занесе и в който ще се опита да запечата цялото очарование на света, от който любимата му се е възхищавала приживе.

От пета страна, на редица места дневникът напуска територията на интимно-чувственото и започва да звучи като своего рода летопис на Априлското въстание. Неслучайно героят споменава обстоятелството, че Бенковски е човекът, който го тласка към писането още в началото на тяхното познанство. Записките, направени от родолюбец, не просто правдиво ще отразят, но и завинаги ще съхранят за поколе-

<sup>4</sup> Този аспект на писането като съграждане на „друг паметник“ на любимата е обговорен и в текста на Ив. Русков – вж. Русков 2010 (под печат).

нията случилото се през съдбовната 1876 г. Впоследствие волята на водача се превръща и в личен избор и дълг, на който героят посвещава последните си дни. От паметник на една жена дневникът постепенно се превръща в паметник на хилядите български „мъченици“, платили с кръвта си най-високата цена за това, да бъдеш свободен. В този смисъл дневникът си присвоява и функцията на молитвата – пишещият иска да измоли покой за душите на мъртвите и утеха за собствената си изтерзана душа (героят се опитва да свърши „последната страница и от молитвата, и от живота си“ – Шопов 1881: 276).

От шеста страна, написаното гради един от множеството в литературата ни (макар понякога доста противоречиви) портрети – биографии на Бенковски. Пишещият е в позицията едновременно на съпътник, но и на обектив към водача, който отразява всички промени, ставаци с него в хода на революцията. В дневника подробно е описана външността на Бенковски, разказана е историята на избраното от него фамилно име, маркирани са най-важните моменти от биографията му, като главните акценти са поставени върху онези страни от личността му, които я правят магнетична и харизматична – плътния глас, красноречието и убедителността, надхвърлящи многократно образованието му, строгия поглед, с който смълчава околните. За пишещия Бенковски е идол, върховен авторитет, пред когото той благоговее до смъртта си, в този смисъл обожанието на вожда в романа на Шопов е константна величина.

В оптиката на пишещия въстанието е неразривно свързано с мотива за летенето. Панагюрище е наречено „отечеството на птичките“, (Шопов 1881: 178), „царството на хвърчащите създания“ (Шопов 1881: 110) не просто защото там се събират сякаш всички, идващи от Божи гроб, лястовици, а защото „тук младостта умее да хвърка, тука младите могат да имат криле, ако искат“ (Шопов 1881: 110). Самият герой, попадайки в обкръжението на Бенковски, се чувства „крилат“, а след разгрома на въстанието – част от „гонените птици“ (Шопов 1881: 123). Подобни представи са следствие от факта, че както героят, така и Бенковски не живеят в реалността, а мечтаят – в техните прекрасни видения всичко изглежда бързо и лесно. На тази основа в романа се противопоставят и различните начини на живеене – бързането, летенето срещу бавното живеене. За предимствата на втория модел на съществуване героят обаче проглежда едва когато си дава сметка, че краят му приближава – здравият бърза, защото не знае какво го чака утре, болният не бърза, защото е наясно, че с утрото идва смъртта (Шопов 1881: 49). На тази основа се прави и равносметката за въстанието – за уми-

рация е ясно, че то би свършило по-добре, „ако не сме бързали, ако сме живели“ (Шопов 1881: 48). Като цяло болният започва да мери времето по друг начин – за него денят е равен на година, часът – на месец. От друга страна обаче – и героят, и самият Шопов са убедени, че революциите се правят именно от мечтатели, от хората с криле, които горят и изгарят във и за мечтите си.

От седма страна, писането става синоним на живеене. След смъртта на Олга героят живее истински единствено в написаното и чрез писането. Дневникът е шансът му да изживее повторно времето, в което някога е бил щастлив, а съществуването му – пълно със смисъл. В романа на Шопов по особен начин отзвучава познатият ни от фолклора мотив „неразделни“. В магическото пространство на дневника още приживе сенките на влюбените успяват да се съберат, за да посрещнат заедно смъртта, която ще сбъдне така желаното от тях единение („Олга и аз страдаме и умираме в едно време; тя в моята исповед, аз над нейното име и в нейната любов“ – вж. Шопов 1881: 303).

Не на последно място, дневникът е предсмъртната исповед на героя едновременно пред мъртвата Олга (Шопов 1881: 299, 302), пред Бога, но и пред всички онези, които предстои да прочетат написаното<sup>5</sup>; исповед, в която е събрано всичко – и болката, и радостта, и изстрадащото познание за другите и себе си.

Преди смъртта си „записки“ оставя и туберкулозният учител в „Цената на златото“ на Генчо Стоев. Очевидна е разликата при жанровото дефиниране на написаното – при Шопов то е названо „дневник“, докато при Г. Стоев става дума за „записки“<sup>6</sup>. Ограниченото време, с което разполага Даскала – миговете преди последната битка пред църквата, предопределя и по-малкия обем на неговия труд. Както вече видяхме, при Шопов цялата романова конструкция израства от дневника, докато при Генчо Стоев предсмъртните записки на Даскала са вградени в повествованието, поставяйки определен смислов акцент в него, без обаче да изчерпват всичките му сюжетни обстоя-

<sup>5</sup> В наблюденията си над романа на Шопов Ив. Русков характеризира писането като дейност, впримчваща *събития от миналото и исповед-послание към...*, като второто според него е неизбежно следствие от жанровите „притворства“ – вж. Русков 2010 (под печат).

<sup>6</sup> В изследването си върху „Цената на златото“ А. Хранова подробно се спира върху една особеност на „записките“ на Даскала, която тук няма да бъде обговаряна – според нея те са своеобразен цитатен колаж от текстове на Д. Лачков, Г. С. Раковски, Ив. Кепов, Хр. Г. Данов, К. Величков, З. Стоянов... – вж. Хранова 1995: 86 – 88.

телства и връзки. Макар да е различна гледната точка на пишещия – при Шопов героят идва отвън и независимо от патриотичните си изблици запазва голяма част от дистанцираността на чужденеца спрямо описваните събития, докато при Г. Стоев Даскала е един от селото, т. е. той е изцяло в позицията на своя, на избрания от народа, за да го води, и двата текста ясно заявяват желанието на своите автори оставеното от тях да бъде прочетено от идващите поколения – така от текст за себе си дневникът/записките се превръщат в послание за другите („... *Искам на вас, оживели българи, и на вашите внуци да кажа някоя и друга дума, та да не ме поминете с лошо...*“). Дневникът и записките се сговарят и по основните пунктове, които биват коментирани в тях – болестта, личността на Бенковски, Априлското въстание, огромната загуба в личен план (при разгрома на въстанието героят на Шопов загубва любимата си, а Даскала – бременната си жена). Не на последно място – и двамата пишещи успяват за кратко да изживеят всичко – от екстаза до трагиката.

Подобно на дневника на туберкулозния в романа на А. Шопов и при Г. Стоев записките носят характера на предсмъртна изповед. От друга страна обаче – многократните обръщения към живите, важността на това, което те непременно трябва да научат от Даскала, силно стилизираният език, наподобяващ този на Библията, превръщат записките на учителя в своего рода скрижали (свидетелство за ценността на написаното слово е и актът на настойчивото им издирване от турците).

И при двамата автори собственото име на човека, готов да се пожертва за общата кауза, се оказва някак маловажно, незначително. Героят на Шопов никъде не споменава нито името, нито фамилията си – той е просто „господин Л.“, впоследствие приема без никаква съпротива и извършеното от Олга прекръщаване – за любимата той е и остава докрая Силвио Пелико. Дори написаното от него е в някаква степен анонимно – това са дневниците на „един бунтовник“. Тази идея в романа е уплътнена и посредством разказа за фамилното име Бенковски и за начина на неговото придобиване. Макар при Г. Стоев името на туберкулозния учител да е известно в романа – Петър Бонев, в повечето случаи повествователят предпочита да говори за него като за Даскала, защото това прозвище побира в себе си и изразява както професията на героя, так и особената му месианистична функция в общността, подсилвана и от непрекъснатите аналогии с Христос<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Върху избора на Петър Бонев да пожертва името си и да остане „в сянката на историята“ обръща внимание и С. Василев – вж. Василев 2008: 15.



Външността си героят на Г. Стоев описва посредством сравнението с Раковски – двамата не само си приличат, но Даскала дори се опитва да задълбочи тази прилика, защото смята, че това е „едно скромно благородно подражание, подтикнато от безмерна любов към всичко родно, въплътено в този лик титанически“. Спирайки до външното подобие, Г. Стоев не вербализира друго важно обстоятелство: това, че двамата всъщност имат и обща участ – туберкулозата. Този факт, макар и оставен в романа без коментар, неизбежно ни кара да си припомним вече коментираното противопоставяне: смърт в битка – умираше от болест, а очевидно различният край на Даскала и Раковски (героят на Г. Стоев умира според наложения в следосвобожденската ни литература идеал – в бой с врага, докато Раковски угасва на болничното си легло) е негласна реплика към тенденциозността на всеки опит в мерило за патриотизма на човека да се превръща начинът, по който той намира смъртта си. В хода на съпоставките героят на Г. Стоев сам посочва и основната разлика между себе си и големите водачи – Даскала не притежава „вечно горящите въглени“, които личности като Раковски (както и Бенковски) носят в очите си. В крайна сметка обаче учителят ще стигне до идеята, че само дарените и белязаните с подобен огън са създадени да бъдат водачи на „цял народ“, на хората с „обикновени очи“ като него самия е отредена далеч по-скромната роля да са водачи, но само на едно село.

Ключово място в записките на Даскала имат годините на учение при Христо Данов, от когото героят научава какво означава да бъдеш учител, както и познанството с Левски, чиито възгледи относно революцията по-късно изцяло ще започне да споделя. За разлика от представата на Бенковски за въстанието като мигновен, светкавичен акт, Даскала смята, че „делото иска време, грижи и работа“ (както вече отбелязахме, до същата идея в края на живота си стига и героят на Шопов<sup>8</sup>).

И в „Десетдневно царуване...“, и в „Цената на златото“ пишешите болни са част от обкръжението на Бенковски, но докато героят на Шопов е омагьосан от водача, за него той е кумирът, то Даскала, макар да

---

<sup>8</sup> „Първия недостатък на нашето систематично преуспяване и въздигане – е че ние въ в младостта си много често искаме да се покажем безъ мяра умни и опитни, до крайност учени и горещи. По-вечето пъти ние захващаме работата отъ тамъ дето тя обикновено се свършва, т. е. отъ опашката, а освенъ туй и когато има да вършим нещо, ние искаме да го свършим часъ по-скоро, че както и да било. Ако работата се касае да се жертвуеме, да умремъ, ние умираме безъ да знаемъ че работата по-успешно и по-добре е щяла да се свърши ако не сме бързали, ако сме живели“ (Шопов 1881: 47 – 48).

цени качествата на Бенковски, никога не успява да се поддаде на неговата магия. Нещо повече – ако оценката на първия е главно емоционална, то оценката характеристика на Даскала е по-скоро рационална. Ако героят на Шопов едва след разгрома на въстанието осъзнава разликата между мечтание и реалност, то Даскала я знае от самото начало. Вероятно това е свързано и с неговата позиция спрямо събитията. В този смисъл той е различен не само от героя на Шопов, но и например от герой като Соколски. И господин Л., и Соколски идват отвън, и двамата са като „деца“ („менъ се искаше да стане всичко скоро, на другият ден, същата нощ, същият часъ. Въобще азъ разсъждавахъ като дете, което желае да доведе по-скоро Великъ-день или Коледа за да обуе новите си посталци и колчеклиите си чеширчета“ – Шопов 1881: 38; „като дете наивен беше тоя Соколски, готов всяка минута да пламне от ентузиазъм“), с пламтящи души, които до голяма степен осмислят живота си чрез въстанието. И макар родолюбието на Даскала също да се опира не на „голите думи“, а на опита и действието, Бенковски предпочита да бъде заобиколен от мечтатели, а не от колебаещи се мислители. Бенковски приема своите видения за истина, в която безрезервно вярва, същата вяра обладава и Соколски, и героят на Шопов („Азъ бяхъ убеденъ, азъ гледахъ и мигахъ, азъ осещахъ че мисляхъ, но буйната ми фантазия, българските ми въображения, ме докарваха дори до халюцинации, до явни бълнувания. Да, туй бяха бълнувания, защото скоро после азъ самъ невярвахъ, че съмъ си позволявалъ да мисля тъй широко и тъй високо, тъй безоснователно“ – Шопов 1881: 39). Що се отнася до Даскала, той не може да повярва, че за да се освободим, е нужно само „желание и добра воля“ не защото се бои от смъртта, а защото се чувства отговорен към всички онези, които ще го последват и ще загинат в името на подобна вяра. Т. е. и в двата романа Бенковски допуска максимално близо до себе си единствено тези, които са негово огледално отражение и продължение. За разлика от Шоповия герой Даскала не е изправен пред дилемата любов – революция. Той трябва да се справи преди всичко със собствените си съмнения и колебания.

Що се отнася до романа на Ив. Петров, в него дневникът на туберкулозния Илко е отделен като самостоятелна глава. За разлика от останалите коментирани дотук герои Илко успява да се пребори с болестта. Това обяснява и особената му позиция спрямо написаното – историята на неговата болест е важна част от разказа за вече отминалите събития, към които в настоящето героят се връща, за да ги осмисли и от гледната точка на вече здравия човек. По особен начин тук се говори и за болестта. В началото на дневника пишещият анализира

единствено своето състояние, описва симптомите на своята болест, постепенно броят на болните и на болестите в неговия разказ се увеличава неколkokратно.

В хода на повествованието непрекъснато се преосмислят понятията „болно“ и „здрово“. До 9 септември 1944 г. Стоян и Илко мечтаят за една обща утопия – новото общество, към което се стремят, за тях е символическо построение. След 9 септември Стоян полага всичките си усилия, за да направи утопията реалност, превръщайки я всъщност в идеология<sup>9</sup>. За живеещите в Стояновата „утопия“ обаче тя е хетеротопия, своеобразно пространство на болестта. Времето след 9 септември в романа неслучайно е наречено „болно“ – народът боледува, притиснат „между две епохи“. Самият Илко го характеризира в дневника си с израз, взет от Давидовите псалми – това е „усилно време“. Ето защо до голяма степен бихме могли да кажем, че от персонална болестта постепенно става общностна. Като „здрово“ в романа се утвърждава всичко, което е положено върху доброто, отсъствието на доброто вече е сигнал за наличието на болест, за проникнала зараза. И още нещо – болният Илко, който изцяло изповядва подобен начин на мислене, оздравява, а здравият Стоян се „разболява“, става страшен и опасен, се ещ около себе си болести и смърт.

От една страна, схващайки партийната дисциплина като догма, той започва да се държи като диктатор (показателен е и разказът за опитите на Стоян да подражава изцяло на Сталин – подражание, което трудно би могло да се вмести в представата за „скромното“ и „благородно“ подражание, за което говори Даскала в „Цената на златото“), а всеки диктатор, по сполучливото определение на Деветаков, е душевноболен. От друга страна, поведението на Стоян е само по себе си като смъртоносна болест за селото (именно той е в голяма степен виновен за смъртта на Мона, думите и делата му предизвикват инфаркт, заради него се самоубиват хора, във всеки дом, чийто праг прекрачи, внася болка и страдание). Не би било пресилено, ако кажем дори, че думите на Стоян Кралев са своего рода болестотворни бактерии, които, докосвайки човека, го разболяват. Нещо повече – тази модерна болест се оказва не по-малко страшна от старата охтика. Туберкулозата взема жертви, но и болестта „Кралев“ убива хора. Туберкулозата прави болните нервни, след всеки разговор със Стоян набеязаните от него жертви са разстроени, на ръба на нервната криза и депресията. Показателен пример за болестотворното влияние на Стоян

<sup>9</sup> За прехода утопия – идеология вж.: Кьосев 1995: 12.

Кралев е състоянието, в което изпада например Киро Джелебов. След разговора си с Кралев Киро чувства симптоми, аналогични с тези на туберкулозата – усеща остър спазъм в гърлото, задушава се, горещи вълни се разливат по цялото му тяло, силна болка реже гърба му, вие му се свят, гади му се, повръща на пътя. Кулминационната точка на обхваналата го нервна възбуда е опитът му за самоубийство.

За разлика от останалите два текста в дневника на Илко фигурата на водача не влиза като веднъж завинаги готова, а е показана в развитие. Преломният в биографията му момент е деветосептемврийският преврат, след който е представена пълната трансформация, извършила се с личността на Стоян Кралев. В този смисъл напълно обяснима е и промяната в отношението на Илко към него – то се движи от пълното обожание до окончателното разочарование. В началото на дневника в гледната точка на пищеция Стоян е идеалист, готов да се жертва за всички страдащи. За Илко той е „образец на идеалния млад мъж“ – състрадателен, честен, трудолюбив, енергичен, ненавиждащ властничеството, изпълнен с вяра и преданост към делото на социализма. С влизането във властта Стоян става подозрителен към хората, дребнав и жесток; изцяло забравя идеята, работейки за институцията, която я деформира и убива. След като се превръща в негов първи „пациент“ и „жертва“, Илко започва да се отчуждава от брат си. Първоначалното му възхищение се заменя от разочарование, но независимо от всичко, което преживява, в крайна сметка Илко избира прошката пред възможността да отмъсти и(ли) да накаже сгрешилия.

Ако се опитаме да обобщим наблюденията си дотук, ще се окажем изправени пред следните неща. Във всички разгледани романи съзнателно търсена е формулата *лично + обществено-историческо*, по такъв начин болестта се осмисля като необходимото изпитание, през което индивидът преминава в опитите си да сбъдне своите проекти (и мечтания) за пълноценно съществуване – както в чисто интимен, така и в национално-общностен план. Прави впечатление и това, че болестта се обговаря не самоцелно (именно затова написаното не е обременено с излишна медицинска терминология), а е превърната в отправна точка на разказа за случилото се със и край пищеция преди неговата среща (или разминаване) със смъртта.

И при тримата автори писането е наточено с множество смисли. От една страна, то е вид терапия – насочвайки енергията си в плана на духовното, туберкулозният забравя мъките на тялото. От друга страна, то е неговата изповед и равносметка за това, доколко е успял да

прогледне за същностните начала в живота (личен и обществен). От трета страна, написаното се превръща в своеобразен завет към живите, в който е събрана изстраданата мъдрост, но не на Бога, а на и за човека.

Не на последно място, дори когато се оказва в ролята на физически победен от болестта, в пространството на дневника обладаващият словото я побеждава, както и самата смърт, подчинявайки ги на своя блян по истинско живеене.

## ЛИТЕРАТУРА

**Василев 2008:** Василев, С. *Цената на златото и на историята*. Генчо Стоев: *Цената на златото. Завръщане. Досиетата*. Велико Търново: Слово, 2008.

**Зонтаг 1999:** Зонтаг, С. *Болестта като метафора*. София: ИК „Златорог“, 1999.

**Кьосев 1995:** Кьосев, Ал. Хетеротопия и хомотопия (Към една фукоянска типология на модерните топоси). // *Литературен вестник*, 13 – 19.12.1995, бр. 41, 11 – 12.

**Петров 2005:** Петров, Ив. *Хайка за вълци*. София: Издателство „Захарий Стоянов“, 2005.

**Русков 2010:** Русков, Ив. Записът на излишния в генеалогията на българския роман. Из диалога Тургенев – Шопов. В: *Юбилеен сборник в чест на проф. Светлозар Игов* (под печат).

**Стоев 1964:** Стоев, Г. *Цената на златото*. София. Цитира се по: <<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=158&WorkID=4293&Level=1>>.

**Хранова 1995:** Хранова, А. *Литературният човек и неговите български езици*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1995.

**Шопов 1881:** Шопов, А. *Десет-Дневно Царуване*. Изъ *Българското въстание въ 1876 г. Дневници на единъ бунтовникъ*. София: Печатница на „Български Гласъ“, 1881.

**КОСОВО КАО ТЕМАТСКО ПРОСТРАНСТВО  
У ДЕЛИМА СРПСКИХ ПИСАЦА КОСОВА  
И МЕТОХИЈЕ С КРАЈА 19. ВЕКА**

*Сунчица Денић*  
*Универзитет у Нишу*  
*Учитељски факултет у Врању*

**KOSOVO AS A THEMATIC SPACE IN THE WORKS  
OF SERBIAN WRITERS FROM KOSOVO AND МЕТОHIЈА  
OF THE END OF THE 19th CENTURY**

*Sunčica Denić*  
*University of Niš*  
*Teacher-Training Faculty of Vranje*

Theme of this paper covers the time period from 1870, when Serbian literature in Kosovo and Metohija was constructed. The year of 1871 is especially important when Theological-teachers' school, Prizren seminary, was founded, the first secondary school in this area. This school educated famous teachers and priests, writers and cultural workers, some missionaries. Manojlo Djordjevic Prizrenac and Nikodim Savic stand out from that period. At the beginning of the 20<sup>th</sup> century and in the period between the two World Wars, the literary work of the following writers was very important: Grigorije Bozovic, Zarija Popovic, Dimitrije Frtunic, Janicije Popovic, Predrag Stipsic, Stojadin Trajic ... With their work they helped the literature and the reality of Kosovo and Metohija come closer to its mainstream, despite the difficult circumstances in which it was produced. Literature itself, as well as other forms of creativity, was conditioned by the social, political, economic and cultural position of Kosovo as an undeveloped part of the South, that is a part of Old Serbia. Centuries of slavery under the Turks, assimilation, isolation from the mainstream of Serbia, insufficient communication, and lack of interest in the literary world of that time made this literature stay aside.

Thus, partly because of the commitment of these authors, who subordinated literary aesthetics to serving the people, the beauty of their expression to national scream, stylistic perfection to authentic patriotism and myth, this literature has remained in the sphere of patriotic chronicles.

**Key words:** Kosovo, Metohija, literature, Old Serbia, patriotism

Српски народ на Косову и Метохији у XIX веку, у време велике окупације, борио се да сачува национални идентитет и име. Све до друге половине XIX века веза између средњовековне српске културе и књижевности и тзв. *новије* делимично је функционисала, и то једино преко манастира и усменог стваралаштва. Грађанска и друга права под Турском била су на најнижем нивоу. Насушна је била потреба да се стварају бољи услови за развој, за осамостаљење и напредак на свим пољима. Стара Србија, посебно Косово и Метохија, опорављала се од дуготрајне империје и ропства.

Почетак тзв. *еволуционог* периода Срба на Косову и Метохији, када се озбиљније почело радити на просветно-културном и књижевном пољу, везује се за оснивање школа. Посебно је значајна 1871. година, када ће у Призрену бити отворена Богословско-учитељска школа, прва средња школа на овом подручју. Оснивањем ове школе цела је област, а и Јужна Србија, добила прозор у свет. Она је дала знамените културне раднике, учитеље и свештенике, својеврсне мисионаре свога рода. Убрзо ће се, потом, основати српске гимназије у Цариграду, Солуну и Скопљу. Велику заслугу за почетак новог периода у животу Срба на Косову, укључујући и отварање Призренске богословије, има Сима А. Игуманов, значајан народни добротвор. Такође, значајно место у развоју културолошке мисли припада Петру Костићу, истакнутом националном интелектуалцу, без кога би српска мисао на Косову и Метохији била на губитку.

Други велики подухват је покретање листа *Призрен*, у Призрену 1871. године. То је, како је писао Петар Митропан, „почетак којим је створена могућност да се чује српска реч и да се утре пут потоњим органима српске националне мисли...” (Митропан 1933).

Лист *Призрен* излазио је под врло тешким условима, па је разумљиво што није могао битије да утиче на национални препород српског бића. Био је, пре свега, извор информација; имао је често улогу васпитача и учитеља. Али, огроман је његов значај у историји српске штампе, значај у политичком и духовном животу Срба под Турцима крајем XIX века.

Деведесетих година XIX века у Цариграду излазе два гласила: календар *Голуб* и *Цариградски гласник* (1895 – 1908). Први уредник *Цариградског гласника* био је Никодим Савић, Пећанац. Ова два листа била су од великог значаја, „како за политичко-културни престиж и пропаганду међу Србима у Отоманској царевини, тако и за развитак

српске књиге у овим крајевима“ (Љумовић 1938: 3). У њима се водила борба за српску цркву и школу и за политичка и грађанска права.

У тим су листовима своје радове објављивали Никодим Савић, Анђелко Крстић, Зарија Поповић, Григорије Божовић и многи други, чија је тема била тежак живот српског народа у овим крајевима под ропством.

Пишући о почецима јужносрбијанске и косовске српске књижевности, Петар Митропан наводи да се прво „крчи пут за обичну елементарну писменост, води се борба за српску реч и народно име, за право имати свој језик и штампати на њему. (...) Појавом првих листова (*Призрен, Косово*) почиње и самостално књижевно стварање у овим крајевима. У почетку, наравно, у примитивној форми, у којој се тешко могла одвојити чиста литература од добре репортаже, непосредног бележења утисака, фотографски-публицистичког приказивања стварности и фолклора, док се најзад није ојачало и прешло у потпуно самосталну врсту оригиналног духовног делања“ (Митропан 1933).

### ***Почеци новије књижевности Косова и Метохије***

У многим местима Косова и Метохије: Призрену, Приштину, Косовској Митровици, Гњилану, Урошевцу, Вучитрну, Грачаници и Липљану, крајем 19. века оснивају се школе, покрећу листови и часописи, јављају се културни и књижевни радници за које се везује „ново“ доба у српској културној историји.

Почетак новије књижевности на овим просторима везује се за Манојла Ђорђевића Призренца који је, значајне 1871. године објавио приповетку *Потоњи Немањић*\*.

Осим Призренца као родоначелника, значајни су ствараоци Никодим Савић, Петар Костић, Зарија Поповић, Стојан Капетановић, Дена Дебељковић, Петар Петровић, Тома Поповић, Јанићије Поповић, Григорије Божовић, Стојан Зафировић и други.

Овај ће период дати већи број приповедача, чиме ће се српска књижевност са Косова и Метохије уврстити у токове целокупне српске књижевности.

Свеукупни књижевни садржај српске књижевности на Косову у другој половини 19-ог века није могао да поседује све оне елементе којима се књижевност у матици могла поносити, али она, својом специфичношћу и духовношћу, даје слику целокупне српске

---

\* Истраживањем дела М. Ђ. Призренца дошла сам до поеме *Вилино коло*, објављене 1868. године, чиме се *почетак новије књижевности* помера.



књижевности. Обамрлост и „нулто“ стање осећало се у мањој мери и у литератури ван Старе Србије. О томе је Јован Скерлић у својој *Историји новије српске књижевности* писао: „Под утицајем тешких политичких прилика у којима су били Србија и српски народ у доба око 1900. године, као одблесак опште депресије духова, и у књижевности су се највише чули гласови клонулости и обесхрабрености, и писци су били у тешком мрачном расположењу. Талас песимизма плавио је готово целу српску књижевност, и никада се гробља нису толико певала, и никада нирвана није изгледала такав идеал као у тим суморним и жалосним временима“ (Скерлић 1967: 435).

### **Основне карактеристике**

Предмет књижевног рада код већине писаца овога периода јесте јако изражена жеља и опредељење да се национално биће Срба ослободи. После ослобођења, дуго ће се још грцати у болу тзв. „јужног јада“.

Видно је осећање општељудскости, памћења и борбе за национално име у делима многих стваралаца. У њима има доста романтичарског заноса, родољубља и фолклора. Сувише су окренута од субјективног доживљаја света, од унутрашњег, психолошког стања и става. Има тзв. епског елемента у прози, у приповеци пре свега, где се осећа национално и револуционарно расположење. Значајна тема је и социјална, која ће тек у другом периоду бити израженије истакнута. Има приповедака и прозних записа са карактеристикама српске реалистичке приповетке.

Косово и Метохија ће много уложити да се у духовном животу народа учине знатни кораци. Велики број писаца из овог периода био је активно укључен у све видове културног живота, од просвете до штампе. Живо се развијала делатност преко периодике и издавачке делатности у ширем смислу.

Велики број писаца своје дело наставиће у пуном изразу тек после ослобођења, као и после првог светског рата. Међу њима се издвајају: Зарија Поповић, Григорије Божовић, Стојан Капетановић, Јанићије Поповић, Димитрије Фртунић, Глиша Елезовић, Стојан Зафировић, Миливоје Поповић, Предраг Стипсић, Стојадин Трајић, Александар Поповић...

### **Родови и врсте**

Оно што се брзо и лако уочава јесте да се ова књижевност манифестовала у поезији, приповеци, драми и роману.

**Приповетка** је у најбољој мери одговорила законима литературе. Она је „отворила очи, служила главном циљу – ослобођењу“. У оквиру тих историјских околности формира се и стил јужносрбијанске приповетке. Писци ће се, служећи се причом и верним приказивањем народног менталитета, изградити својеврсну самосталну визију. То је, донекле, красило свет приповедачке прозе Зарије Поповића и Јанићија Поповића, као и стваралаштво Манојла Ђорђевића Призренца и Никодима Савића.

Иако су многи писали и поезију и прозу, наводимо имена чије су приповетке обележиле њихово књижевно дело. То су: Манојло Ђорђевић Призренац, Никодим Савић, Зарија Поповић, Петар Петровић, Тома Поповић, Димитрије Фртунић, Григорије Божовић, Јанићије Поповић и други.

Када је о поезији реч, стиче се утисак да **поезија** ових песника није на неком завидном нивоу. Она је одраз младости и неукости, без битног поетског квалитета. Сличност се огледа код свих песника, и у мотивима и у песничкој структури.

Феномен косовског мита и националног осећања носе песме М. Ђ. Призренца, родоначелног књижевника Косова и Метохије.

**Драмским** су се радом, поред Манојла Ђорђевића Призренца, бавили Стојадин Трајић, Предраг Стипсић и Петар Петровић.

Многи културни и књижевни радници Косова и Метохије огледали су се у тзв. међужанровском раду, публицистичком и путописном, научном и истраживачком. У овој групи стваралаца били би: Манојло Ђорђевић Призренац, Дена Дебељковић, Глиша Елезовић, Стојан Капетановић, Симеон Карамарковић, Стојан Зафировић, Јосиф Поповић, Адам Поповић, Станојло Димитријевић, Благоје Кастратовић, Живко Фртунић и други.

Нарочити извор информација су листови и часописи, као и заоставштина стваралаца са Косова и Метохије.

Бригом за државу и народ, као и бригом за човека уопште, Манојло Ђорђевић Призренац је, и својим животом и својим делом, уткао у здање које носе на плећима косовски мученици. Он је као јунак из овог национално-романтичарског, чак паганског миљеа, хришћански оријентисан. Призренац је један од оних који су *косовски аманет*, страдалништво и патњу, носили као лични жиг. Из такве туге и бунта његова поезија не припада чистој хероизи, није устројена искључиво хајдучки и полетно. То је резигнирајуће и медитативно, болно и сетно, а најчешће носталгично сећање и „учествовање“ у славној прошлости свога народа.

Никодим Савић је у свом делу, нарочито у приповеткама, писао о Косову с краја XIX века, о сукобу старог и новог времена, о тешком животу у граду на југу Косова, Пећи. Приповетка *Накина брдила* узима се као аутентична и врло успела слика из пећког живота, а могла би се односити на читав старосрбијански свет. Савић је објавио и неколико радова у којима говори о обичајима и обредима на Косову поводом значајних православних празника.

Дена Дебељковић није био књижевник у класичном смислу. Записивао је народне умотворине на Косову, описао обичаје и веровања, начин живота у сеоској задрузи, становништво. Дао је географски опис Липљана, описивао поједине догађаје. Најкњижевнији су му радови из таквог дела – описа догађаја и људи, нека врста путописа. Његова рукописна заоставштина је веома богата. Писао је песме, али оне немају неку велику уметничку вредност. Значајан број писама је вредан део његове заоставштине, из којих се виде политичка и друга друштвена збивања на Косову. Био је хроничар свога доба и његово дело је од непроцењиве вредности за свеукупни живот на Косову.

Централно место косовскометохијског, као и значајно место старосрбијанског стваралаштва припада управо Зарији Поповићу. Рођен је у Гњилану 1856. године, у свештеничкој породици. Основну школу завршио је у Приштини, а Богословију у Београду. Радио је на многим културолошким пословима по Србији, а читаво своје књижевно дело, у највећем броју – приповедачко, посветио је описивању тешког живота на Косову и Метохији с краја 19. века.

Радећи на оваквим и сличним пословима, Зарија Поповић је промовисао националне идеје, а које би у ширем значењу требало да буду усмерене на борбу за свој завичај, за ослобођење од Турака и извесних терора од других непријатељских суседа или сународника. Био је изузетан национални борац и идеолог покрета за Југ, нарочито на пољу просвете и уметности.

Из библиографије Зарије Поповића се издвајају: *Слике из Старе Србије* у три тома; *Пред Косовом*, *Приповетке из Старе Србије*, као и мноштво приповедака које је објављивао по листовима и часописима у Србији, у *Бранковом колу*, *Венцу*, *Искри*, *Звезди*, *Братству*...

Оно што чини особеност овог писца и његовог дела јесте наглашена регионализација у поступку приказивања и догађаја и књижевних јунака, као и наглашена локална, завичајна, тј. отаџбинска идеологизација, понегде занос, често брига, а најчешће свест о неопходности приказивања живота људи из тих неактивних књижевних средина. Тежња за лириком направила је од овог дела значајан умет-

нички зборник и хронику фолклорног миљеа, а може се и рећи, сам аутор направио је пут потоњим писцима да се оваквим стилским поступком позабаве, створивши од својих дела најзначајнија дела на српском језику.

Но, не улазећи у нарочит суд и ситуирање ових писаца Југа, као и не вреднујући дела осталих, јер је званична књижевна реч утврдила њихова места много раније, име Зарије Поповића остаје у неку руку родоначелно и врло битно за многе активности у Старој и Јужној Србији: од књижевне и изразито лирске, до друштвене и изразито политичке.

Неспорно је значај његовог дела огроман, као што је вредно његово место у развоју књижевности и духовности, пре свега на Косову и Метохији, а и у широј Србији.

У књизи *Историја српске и хрватске књижевности* Андра Гавриловић истиче да је Зарија Поповић „с најбољим успехом почео анализу душе Старосрбијанца, кога је убрзо учинио предметом књижевног интересовања. Анализа је те душе вршена не само с љубављу већ и са свом пажњом која је необично срећно залазила у мисли и осећања света, историјском судбином упућена у пуну повученост. (...) Његова сликања народа са Косова дају једну прилично изграђену слику“ (Гавриловић 1927: 408).

У групи зачетника косовскометохијске књижевности налази се Јанићије Н. Поповић, изузетно име ове историје књижевности и књижевности уопште.

Рођен је 1883. године у Грачаници код Приштине, у познатој породици Поповића. Гимназију је учио у Приштини, Битољу и Скопљу. Родитељи су му били у тешкој ситуацији која није могла да мимоиђе ни Јанићија. Радио је као учитељ по местима Косова и шире Србије. У Приштини је живео до своје смрти, 1951. године.

Био је врло активан на многим пољима културног и друштвеног живота. Надојен народним стваралаштвом од малих ногу, сакупио је велики број народних умотворина. Писао је о народним обичајима и објављивао их је највише у *Српском Косову*. У Архиву Матице српске у Новом Саду налази се његов рад у рукопису *Народни обичаји, умотворине и игре са Косова*.

Јанићије Поповић почео је да пише врло рано. Активно је сарађивао у многим листовима и часописима, међу којима су: *Цариградски гласник*, *Српско Косово*, *Нова Србија*, *Јужни преглед*, *Наш Југ* и други.

У листу *Српско Косово* објављени су радови: *Празноверице на Косову*, *Ђурђевдан на Косову*, *Игре на Косову*, *Загонетке на Косову*, *Божих на Косову*, *Слава на Косову*... Писао је новинарску, мемоарску и научно-популарну прозу. Приповетке су му објављиване у листовима и часописима, најпре у Цариградском гласнику, Јужном прегледу, Српском Косову, и другим.

Поповић у приповеткама износи догађаје хронолошким редом, од учитељске школе до Кумановске битке. Догађаји су темељени на историјским документима из живота Јужне Србије до 1912. године.

Осим великог броја успешнијих или мање успешних писаца са Косова и Метохије, битно је истаћи и ствараоце из Призрена, међу којима се истичу: Предраг Стипсић, драмски писац који је написао знамениту драму из призренског живота Туту Јоргушову, потом, Милан Чемерикић и Спасоје Илић. Свакако, највеће утемељење и најпризнатије име, веома атрактивно и данас у српској књижевности, јесте име Григорија Божовића, чије се приповетке поново штампају и изучавају.

### **Шта се на крају може закључити?**

Књижевност овог раздобља прелазни је период и нит која веже Косово и Метохију са средњим веком и уводи га у неке нове европске, модернистичке токове. Ова књижевност је још увек великим делом „архивска“, затворена у библиотекама по одељењима ретких књига, архивима и музејима. Расута је у периодици, по фасциклама рукописа и заоставштини појединих писаца или породичним архивама до којих је тешко доћи.

Нажалост, све што се дешавало на Косову и Метохији последњих деценија XX, као и на почетку XXI века, упућује на тешку могућност да се до неких открића и података може доћи. Истраживачима су недоступни извори, а основне су претпоставке да је део тога уништен.

За ову књижевност је битно успоставити бољу везу са савременим читаоцем, покренути некакав дијалог између „тада“ и „сада“, да би се специфичности које она носи не само превазишле, него и неговале. Јер, како је говорио Антун Барац, хрватски историчар и теоретичар књижевности, „књижевност нису године, рукописи, преводиоци, штампари, родословља, листови, већ књижевност је онај шум, онај ритам живота који буји испод свих тих година, натписа, цитата, периода. И моћи показати историју књижевности значи: моћи уочити и ухватити ону линију живота која је све то покренула. Од литературне

хисторије очекујемо више неголи пуки, мртви материјал прошлости – неку деконструкцију духовног живота прошлости, освијетљену према данашњим нашим потребама, а не само фотографије мртвих, укочених, слеђених ријечи, непресејцаних ледином и тврдом руком непозваног анализатора“ (Барац 1963: 50 – 53).

Остале књижевне дисциплине овде се морају обратити књижевној историји, чији је задатак, пре свега, у обзнањивању и систематизацији ове књижевности региона, која је резултат културне свести Србије у овим географским и временским границама. Најисторијски смисао ове књижевности је смисао овог малог времена у старосрбијанском свету. „Као свака друга прича“, каже Палавестра, „историја књижевности има своје значење и свој смисао. (Она је дијалог старе и нове културе.) Да би се схватила како треба, њу ваља читати као причу – идући од почетка према крају. Поједини делови могу се посматрати самостално, издвојени из целине, али се тек у односу према другим одломцима могу разумети као делић истог мозаика и тачно сагледати на местима која им припадају“ (Палавестра 1986: 6).

Ова косовскометохијска стварност претворена у метафору, у симбол, можда хиперболу; у стих или причу, резултат је историјског лома који се утемељио на Косову и Метохији већ неколико деценија, ако не и неколико векова. Естетски, она јесте свеопште национално трагање за вредним књижевним изразом, али увек са извесним враћањем, како на регионалне теме, тако и на регионално вредновање.

Оно што њу обележава, а и краси, јесте велика количина туге, рефлексije и дубоке мисаоности.

Та књижевност увек је била условљена околностима у којима је српски народ на Косову и Метохији живео, верно дајући печат тога времена.

### **Закључак**

Шта се може закључити једним оваквим пресеком о тој књижевности?

Српска књижевност са Косова и Метохије и Старе Србије, постојала је и развијала се као једна целина. Одроз је времена у којем је настала. У њој се осећала тежња за националним ослобођењем.

Што се жанрова тиче, књижевни рад манифестовао се највише у поезији и приповеци, мање у драми и роману. Карактеристична је и тзв. путописна проза. Књижевна критика је у најскромнијем облику и обиму заступљена. Осим неколико појединаца, књижевни ствараоци Косова и Метохије остали су на маргинама.

Неколики су фактори који ову књижевност, без обзира у ком је периоду настала, чине јединственом и регионално препознатљивом:

1. Мотивска и тематска опредељеност;

Њу чини:

- Косово као митопоетски прост;
- Косовска битка као централно полазиште;
- Косовска хероика и косовска пропаст;
- Релација између небеског и земаљског;
- Песимизам, лични и општи;
- Неповољна социјална слика косовског живља.

2. Етичка и естетска категорија коју презентује ова књижевност осликана је у следећем:

- изражена етичност (по моделу *ни по бабу ни по стричевима/ већ по правди бога јединога*);
- жанровска особеност;
- језичко-стилска препознатљивост (употреба локализама, турцизама, албанизама, покрајинских облика и др.);
- слабија стилска утемељеност;
- верска и религијска основа дела.

Многи писци ове регионалне књижевности нису били кадри да се јаче и дубље ухвате у коштац са темама и мотивима свог књижевног израза и да се наметну општој естетској скупини, приближивши се, макар, матичном литерарном свету, ако већ нису могли да предњаче. Обично се за ову књижевност каже да је у њој епско и митско „појело“ еротско и љубавно; додајмо и естетско. Ако има оправдања, може се рећи да је ова књижевност била у служби националног идентитета и незаборава.

Та књижевност увек је била условљена околностима у којима је српски народ на Косову и Метохији живео, верно дајући печат тога времена.

## ЛИТЕРАТУРА

**Барац 1962:** Барац, А. Наша књижевност и њени хисторици. // *Хрватска књижевна критика*, књ. 7. Загреб, 1962.

**Гавриловић 1927:** Гавриловић, А. *Историја српске и хрватске књижевности*. Београд, 1927.

**Љумовић 1938:** Љумовић, К. *Из новије књижевности (узгредне импресије)*. Никшић: Прогрес, 1938.

- Митропан 1933:** Митропан, П. *Прилози за историју штампе у Старој Србији и Македонији 1871 – 1912* (предговор). Скопље: Штампарија „Јужна Србија“, 1933.
- Митропан 1936:** Митропан, П. *Српска штампа и почетак приповедачког рада у Ст. Србији*. (Прештампано из *Јужног прегледа* бр. 3 – 4, 1936). Скопље: Штампарија „Јужна Србија“, 1936.
- Палавестра 1986:** Палавестра, П. *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892 – 1918*. Београд: СКЗ, 1986.
- Скерлић 1967:** Скерлић, Ј. *Историја новије српске књижевности*. Београд: Просвета, 1967.



**СЪБИТИЯТА НА 11 СЕПТЕМВРИ (1894 г.) –  
(РЕ)КОНСТРУИРАНЕ НА ПАМЕТТА**

*Шинка Дичева-Христозова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**11<sup>TH</sup> SEPTEMBER EVENTS (1894) –  
(RE-)CONSTRUCTION OF MEMORY**

*Shinka Dicheva-Hristozova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The text is an attempt to reconstruct the memory of 11<sup>th</sup> September 1894, when there are Elections for MPs to the VIII Ordinary National Assembly in Bulgaria, and tries to retrace to what extent the literary text („During the Elections in Svishtov“), written by Aleko Konstantinov, is a dominant base in the process of „creating“ the memory of the events.

**Key words:** Elections, politics, literature

Като че ли датата 11 септември е натоварена изначално от историята да „говори“ за промяна на реда, за преобръщането на утвърдени модели на съществуване, за „сверяване“ на времето. Може би съвременното дописва тази констатация с всичко случило се през последните години. Но не за актуалния културно-политически ред иде реч в следващите няколко страници.

Закономерна или случайна се оказва важноста на този ден и за изграждането на един плътен образ от исторически правилното мислене. Миналото не е забравена територия, то е рефлексията, която обуславя бъдещето. И точно защото „порастването“ на нацията е съпътствано от непрекъснати възстановки на отминали събития, спомняния, които прецизно да напаснат в общия макет на билото, то изключително важно е да се (ре)конструира отново паметта за датата 11 септември 1894 г. Оказва се, че този ден и произтичащите от него събития са същностни за остойността на редица художествени и литературни случвания, които пък естествено се вписват в идентич-

ностните зевове на следосвобожденското ни общество. Произвеждането на текстове, в които се описва и „архивира“ моментът, е интересно и провокативно не само в чисто информационното поле, но и защото чрез него се отключва един компенсаторен механизъм на идеологически дописвания. Точно на подобни „разкази“, конструирани от очевидци – участници в събитията, сякаш се делегират правата да „изговарят“ истината. Или поне индиректно се възприемат за действително случили се, или най-малкото се очаква фикцията да е сведена до минимум. Времето от своя страна преобръща събитието в знак, който институционалната памет „помни“ и почита. Но от друга страна, тези текстове могат най-лесно, най-безпрепятствено да бъдат манипулиращи. Позицията на „съдника на епохата“ не е само справяне с дадена ситуация, но и с поемането на отговорност пред бъдещето, пред поколенията. Защото *„избирателната функция на разказа предоставя на манипулацията случай и средства за хитра стратегия, заключаваща се непосредствено в стратегия на забравянето, както и на спомнянето“* (Рикьор 2006: 97). Така се оказва, че ние имаме памет за някои събития, пазим дори емоционални отгласи от нещо отдавна случило се и идеологически допълваме-дописваме канона на дискурсивността. Може би е допустимо да реорганизираме и да се опитаем да конструираме още един път познати наративни практики, поставени обаче в контекста на „различната“ (но не в смисъла на противоположната, а на „другата“) рецепция.

Проблематична с оглед на помненето се оказва датата 11 септември 1894 г., когато се осъществяват изборите за народни представители за VIII Обикновено народно събрание. Това не са първите подобни избори, но тази дата е натоварена с особени смисли. Това е първият постстамболовистки „поход“ на свободата, който има за цел да легитимира новото модерно управление и да демонстрира желанието за промяна. След 7-годишния „мълчалив“ период това събитие от политическия живот на страната е част от изграждащата се нова управленска стратегия. То е важно не само защото порасналото самочувствие задължава българите да се държат поновому, но и защото погледите на „свои“ и „чужди“ са в очакване на промяната. И именно тази промяна е провокирала Алеко Константинов да участва в изборите за народни представители. Щастливеца е кандидат от Демократическата партия, а творческото му вдъхновение е оставило своя почерк в първия фейлетон „По изборите в Свищов“. Този текст е изключително провокативен, защото остойносттава (или поне има такива претенции) епохата на Стоиловото управление и се опитва да даде

една представителна картина на събитие от политическото пространство, което да „изговори“ новия ред в страната. Авторитарната му самодостатъчност не позволява сякаш разколебаване в интерпретацията и посланията на случилото се на 11 септември 1894 г. Този ден продължава да „живее“ чрез Алековото слово в контекста на политическия кризис, за да се превърне (от времето, читателите, интерпретаторите) в еманация на изборната безпринципност и аморалност. „По изборите в Свищов“ иззема функциите на авторитетното говорене, обективното случване, коректното написване на събитията. Гледната точка на реалния участник измества оптиката и настоява-манипулира читателя да съ-преживява случилото се по строго определен начин и като че ли друг възможен няма. Позицията на губещия, на слабия винаги е печелила повече привърженици; кошмарният сън на миналото оживява, за да припомни, че властимащите са по презумпция тирани-поробители-грабители, а народът е винаги ограбван и мъчен. Усещането за познатост и близост на/с робската психика е живият образ, който затвърждава известни и от фолклора рецепции, в които полярно светът е диференциран на добри и лоши, господари и подчинени. Героите, намиращите се в маргиналните зони на общността, носят усещането за неразбраност и отчужденост, но са натоварени (от колектива, от автора) с добродетели. А именно властта е онази сила, която може да придвижи някого от периферията към центъра, от невидимото „долу“ към видимото „горе“. Ето защо Алековият герой от фейлетона съвсем естествено се вписва в сянката на положителното, а посланията от случилото се са съпътствани от негативните аплаузи за победителите. Веднъж създаден и поверен на рецепцията, фейлетонът се полага и в полето на писателския авторитет.

Друг текст, който претендира да е своеобразно „огледало“ на събитията от 11 септември 1894 г., но е зареден [и] с други авторови интенции (за които тук съзнателно няма да се говори), е „Бай Ганю прави избори“, включен в излязлата през 1895 г. книга „Бай Ганю – невероятни разкази за един съвременен българин“.

Тези два литературни текста се допълват и от една „Дописка“ с дата 12 септември от Свищов в колоната „Дописки по изборите“ във в. „Знаме“ (Знаме 1894: 2), подписана с името на Алеко Константинов, която „живее“ в Алеко-Константиновите „Събрани съчинения в четири тома“ под заглавие „Писмо от Свищов“ (Константинов 1981: 40).

И така, корпусът от представителни текстове като че ли дава една пълна и достоверна картина на събитията от 11 септември 1894 г. и (не)гласно рецепцията се „съгласява“ с тях или поне не ги усъмнява.

Посочени в хронологичен ред, най-вероятно те се подреждат във времето по следния начин: „Дописка“ от в. „Знаме“, „По изборите в Свищов“ и „Бай Ганю прави избори“. Неслучайно държим на тази подредба, защото може да се проследи промяната на акцентите, „замълчаването“ и/или „пришиването“ на определени смисли.

Ако приемем, че „Бай Ганю“ е „вечно недостроена сграда“ (изразът е на Димитър Михайлов) в опита на литературознанието да обхване и обясни тази Алекова творба, то общественено-политическите нагласи осигуряват бързия строеж на една (уж) привидно здрава постройка, каквато ще се окаже направата на представата за 11 септември 1894 г. с оглед на текста „По изборите в Свищов“. Моралното деградиране на властимащите е акцентът на наративната възстановка, чрез която авторът запаметява важната за историята дата. Последвалите политически събития, безчинства, стигащи до анархия, затвърждават сякаш мнението за едно нестабилно и неморално управление. Такъв е и тонът на всекидневниците, които свидетелстват за политическата демагогия и своеволия сред управниците. Изрази като „морално влияние“, „комплоти“, „партизани“, „шпиони“ стават част от тогавашната вестникарска лексика. Българинът привиква да чува за безчинства, побоища, саморазправа без съд и присъда, манипулирани избори. А това още повече засилва ефекта от вече „родения“ литературен сюжет и поставя писателя в ситуацията на правилното-вярното говорене за изборния ден. Усъмняване в правотата на участника, на юриста като че ли не е коректна. Никой не подлага на съмнение описаната „тълна“ в „По изборите...“, която „нахлу в двора, с викове, с грозни заплашвания и псувни нахълтаха в избирателната стая, окръжиха бюрото и почнаха да изблъскват през вратата и прозорците избирателите, след като им разкъсваха негодните тям бюлетини“. Това е сякаш реална картина, кадър от изборния ден, репортажно предаден от участника. В подкрепа на засилване на достоверността в дописката и фейлетона се споменава и за наличността на две „фотографически снимки“. За тях в „По изборите...“ е казано следното: „В първото си писмо [дописката от 12. септември – бел. моя] бях ви съобщил, госп. редакторе, че направихме две фотографически снимки: от митинга и от момента, когато избирателите бяха възпрепятствувани от полицията да подадат протестите на бюрото. Против нещастните фотографически негативи още в същия ден се устрои цяла потеря...“ (Константинов 1980: 9). Въвеждането на тези снимки в двата текста пък допуска да се направят два важни извода: първо – начинът, по който се говори за тях, доказва хронологичността на до-

писката и фейлетона, и второ – авторът пише своите текстове без съзнанието за жанрова обособеност, но с желание да бъдат приемани като реално случили се. Още повече, че не се отказва – дори държи да се (при)помни – и от наличната дописка във в. „Знаме“, която според мнозина изследователи е сюжетно повторена във фейлетона.

При „общуването“ с тези два текста обаче съвсем основателно биха могли да се появят и съмнения за една добре режисирана „направа“ на събитията. В споменатата вече дописка Алеко подчертава, че *„пет хиляди избиратели, преброени един по един в присъствието на прокурора, събраха се на митинг, съставиха два протеста до бюрото и осъдиха позорните варварщини на властта“* (Константинов 1981: 42). Интересно защо и как тези пет хиляди души, преброени отново *„един по един в присъствието на прокурора“*, само след 9 дена са станали 4853 (Константинов 1980: 9). Разликата от 147 души не е от решаващо значение за смисъла и посланието на текстовете, но оставя впечатление, че фейлетонът цели да се припознава като по-прецизен, сякаш той (а не дописката) обективизира станалото в Свищов. И двата текста настояват да се възприемат като истинни и затова се подкрепят с прецизното „броене“ на прокурора (не е ясно обаче кой е този прокурор?). Но пък ако допуснем, че наистина властта е силната страна и тя дирижира изборите (така, както настояват текстовете на Алеко), едва ли прокурорът няма да бъде „спечелен“ за каузата и едва ли ще бъде осигурено нужното време, за да се преброят недоволните избиратели. И дори да е така, дописката на Алеко е емоционалното, стихийното, нешлифованото спрямо памет и време описание на изборите, защото тук се откриват редица проблемни „замълчавания“, които, ако не дискредитират, то поне поставят под съмнение случилото се на 11 септември 1894 г. Един такъв момент е с организирането на споменатия митинг. Законосъобразен ли е бил той в деня на изборите и дали наистина *„десет хиляди души от Свищовска околия“* са настроени единодушно да извикат: *„Долу тираните!“*? При направените справки се вижда, че жителите на Свищов и областта са около 13 000, а домакинствата са 2584 (според преброяване на населението от 1893 г.). Това означава, че разумното начало изключва да обвърже повсеместно всички гласоподаватели, които най-вероятно са около 5 – 6 хиляди (заедно с околията) с опозиционни на властта настроения. И още един момент е неизговорен докрай, а именно – кой е *„водителят на интелигенцията в Свищов“*, който *„на трибуната, всред грамадната свищовска съборна площад, между едно море от хора“* изговаря думите: *„Братия! Стамболов падна преди четири*

месеца, но стамболовщината, както видяхте, още живеят...“ и една гръмотевица от пет хиляди гърла изгърмя: „Вярноooo!...“ (Константинов 1981: 42). Тази антидемократична и антиправителствена агитация в деня на изборите едва ли може да се припознае като рожба на разумното и моралното начало, за каквото претендира кандидатът на Демократическата партия. И може би не е случаен фактът, че този любопитен момент липсва във фейлетона, който (уж) повтаря и допълва дописката от в. „Знаме“. Защото вероятно вече не е „удобен“, не е релевантен на определени авторови внушения, които изгражда вторият текст. Този момент zlepоставя и „разсъблича“ предварително избраната роля на скромен и морален кандидат. Още повече, че в един спомен от 1914 г. на Иван Кирилов, озаглавен „Из дневника ми. В памет на Алеко“, става ясно, че именно Алеко е този „водител на интелигенцията“, който хули и скверни официалната власт.

„Наскоро след паметния 18 май, аз, голобрад юноша, стоях на стъгдата пред съборната църква в родния град на писателя: възчаквах с трепет да видя автора на „Бай Ганя“, дошел, като гражданин на възраждаща се България, да упражни своето право на избирател и избираем в избора на народни представители. Сред хилядно мнозинство изпъкна стройната фигура на писателя, стъпил на маса, и гласът му прозвънтя над облак глави, вперили поглед о него.

... Той роптаеше против новия режим, дошел в името на онези идеали, които докараха 18 май и потъпкаха обещаното; негодуваше против тези, които бяха организирали шайката с белите молдовански калпаци и с които правителството пречееше на противниците да гласуват. Речта му беше жупел против мракобесието.

И ей в това време се задава гъмжило с бели калпаци, устремено към оратора.

Без да мисля много – аз се впуснах, приближих се до писателя и хванах с две ръце масата, вярвах, че и моите ръце са нужни да се защити истината.

Белите калпаци бяха прогонени.

Речта на оратора стана по-буйна, гневът в нея бе гръмотевичен. И когато той свърши – заглушително ура процепи въздуха...“ (Кирилов 1914: 305).

Така съвсем естествено се налага усещането за една недоизказаност в дописката и желание на читателя да изясни проблемните моменти в следващия по време текст, във фейлетона. Там обаче се стига до друг проблем – не само че не се изясняват, но читателят остава с впе-

чатлението, че неуспелият в изборите кандидат търси съпричастност и освен сюжетиката, тук императивно шестват емоциите, които „задължават“ да се съпреживяват събитията, случващи се на героя.

В „По изборите...“ става ясно, че срещу пияната шайка от некачествими страшилища се „сгрупираха хиляди избиратели“, които обаче само във фейлетона успяват да изплашат „пияната шайка“, която „изгуби кураж и почна да се пръска“. Това „неволно“ спомняне около събитията във фейлетона съвсем естествено обяснява и появата на „въоръжената сила“, която, „вместо да накара да изхвърлят буйствующите пияни скандалисти, ний (Алеко и сподвижниците му – бел. моя) видяхме, че няколко конни и пеши жандарми, предвождани от окръжния управител, околийския началник и двама полицейски пристави, хвърлиха се като бесни в избирателното бюро и с бой, с тласкане, с псувание, подпомогнати и от шайката, изблъскаха без никакъв повод най-видните граждани, а след тях пропъдиха **всички избиратели** (подч. мое), които се събраха на митинг и осъдиха позорните насилия на властта“ (Константинов 1980: 8). От посочения цитат се вижда, че полицията е изгонила **всички** избиратели, т. е. на читателя се вмениява усещането, че всички гласоподаватели са били от опозиционния на Народната партия лагер. На низвергнатите граждани (около 5000 души ?) не им остава нищо друго, освен да се съберат на митинг (протест). И нещо повече – според текста на „По изборите...“ това хилядно множество не е могло да упражни правото си на глас, защото е трябвало да „минат през труповете на окръжния управител, околийския началник, приставите и жандармите, а след това пък да имат работа с няколко солдати, на които им били раздадени по 20 патрона със заповед да стрелят на месо“ (Константинов 1980: 9). Всъщност страхът е причината да не се противопоставят жителите на Свищов на официалната власт, но в текста на дописката изрично се подчертава, че **разумното мислене** да не „...паднат жертви нито от едната, нито от другата страна“ е факторът, който диктува събитията. Налага се усещането, че законосъобразността, разумността и моралността са отправните точки, през които се описват събитията в двата Алекови текста, които твърде популистки търсят одобрение и съпричастност от читателската аудитория, от масата. Проблематична е позицията на Щастливеца в желанието си да бъде припознат като „гласа на народа“, неубедително е вписването му в общността, като се има предвид, че Алеко Константинов е възпитан с усета за индивидуалната си оразличимост и

превъзходство над останалите<sup>1</sup> (богато семейство, частни учители, реална гимназия в Николаев, юридически науки в Одеса и т. н.). Високото самочувствие и позата на неразбрания донкихотовец, отстранеността му в групата на „Весела България“ и усещането за специфичен писателски хумор са умелите приписки в полето на азовостта, които обясняват израстването на „политическото дете“ (определението е на Константин Иречек) в далновиден художник на политическите нрави. Така в/чрез словото писателят „се справя“ със своите опоненти, отмъщава си за политическия неуспех и предопределя за години напред рецептивните отгласи от/за Стоиловата епоха. Ето защо „другото“ гледище остава в маргиналните полета на журналистическите проекции, на не-литературното говорене. Това обаче не бива да омаловажава или пък да отхвърля авторитетното мнение на официалната власт, споделено по страниците на в. „Мир“. То има своите основания и твърде непоколебимо „отговаря“ на статиите от в. „Знаме“. Алтернативното говорене за 11 септември доизяснява картината на случилото се и убедително доказва несъстоятелността на Алековото слово и по-точно – неговата хиперболичност. Според официоза именно фракцията на Алековите партизани е тази, която нарушава спокойствието и предизвиква появата на полицията: *„...като видя, че губи, опита се да произведе скандал, за да изполаши избирателите и в такова тяхно състояние да промени бюлетините им“*. Останалите събития подписалият се като „Един избирател“ във в. „Мир“ описва така:

*„Разярените водители на недоволните начело с А. Константинов, Кирил Аврамов и други, като видяха, че избора е безнадежден за тях, опитаха се изново да произведат смущение като показваха един револвер, когото щом избирателите съзряха, викнаха върху тях, че има въоръжени с револвери, но те успяха да го хвърлят през дувара в съседната къща. След тая малка гюрюлтня, обезкуражени от хода на избора, казаните водители повикаха тайфата си, отиват с нея на площада пред съборната църква, пазаряват една музика, изваждат чебри с вино и почват да викат кого де видят, като го черпят като крещят, че избора бил незаконен, полицейски, Стамболовски и разни други глупости. Часът до към 12 (пладне) се събира на площада една тълпа от около 250 души, състояща от избиратели гласували вече; дюлгери..., ученици и деца, едни отишли от любопитство, други пък да посръбнат къоравата, и след като се изопиват както трябва, повикват фотографа уж да фотографира избора [...] после се отпра-*

---

<sup>1</sup> За белязания с по-особено възпитание Алеко Константинов и за изградилият се горд характер на писателя вж. (Пелева 2002).



вят към телеграфната станция и като се наредили, почнали да се броят колко са. Един вика: 10,000, други 6,000, и най-сетне я карладисали на 4,000. От името и на такъво число подават телеграфически оплаквания до Негово Царско Височество Княза, до министри, до редакции и пр...“ (Мир 1894: 4).

Логиката на случилото се е разколебана, броят на протестиращите е неточен (според дописката е 5000 души, според фейлетона – 4853, а според в. „Мир“ – 4000). Кое то пък е още по-интересно – подадени са наистина две заявления, с които се протестира срещу реда на изборите, но едното е с 67 подписа, а другото с 57. Може би няма разумно обяснение на въпроса защо се получава толкова голямо разминаване между видимото (124 души общо подписват протестите) и художественото (5000 души, преброени от прокурор). Още тогавашните съвременници коментират хиперболичността на опозиционните сведения: *„Как тъй 4000 избиратели само при едната фракция! Та, Боже мой, допуца ли човекия ум толкова стечение от избиратели само при единия лагер... Не е запомняно в Свищов при някой избор и при задружно гласоподаване да е получавано повече от 1800, а най-вече 2000 гласа и то толкова число гласове само в случай, когато избирателите са били довеждани с кола и каруци“* (Мир 1894: 4). Тези усъмнявания са недопустими за интенционалните полета на художественото слово, тъй като те злепоставят и пропукват добре изкованата „опозиционна матрица“ за описване на изборите. Още повече, че на тази дата се провеждат и изборите в Бяла Слатина, които са в подкрепа на изговореното от Алеко. И още един красноречив факт „премълчават“ текстовете на Щастливеца, а именно заведеното *„гражданско дело под №1816/94 г. пред тукашното Мирово Съдилище срещу Юрдан Константинов от кръчмаря при площада на съборната църква за 275 лв. и 05 ст. от недоплатено вино по черпение събравшата се тълпа на този площад, предназначена за буйства и размирия...“* (Мир 1894: 4). От споменатите доказателства е видимо, че поведението на гласоподавателите е обект на разночетения, а паметта не е сговорила двете гледни точки. Защото едната – тази, в която Алеко е неточният, – не уплътнява „правилно“ текста „Алеко Константинов“, не отговаря на читателските очакванията и не е съгласувана с канона на аксиологичността. Няма как юристът, писателят и неговите симпатизанти да не са си платили виното, взето от народа; няма как да се усъмним, че данните за изборния ден, представени в „По изборите...“, са манипулиращи и съграждащи друга (различна от истинната) гледна

точка, защото те са изговорени от човека, разказващ невероятните истории за един съвременен българин, от човека, който се възмущава от байганювското опако. Дали има основание да съществува алтернативната гледна точка на анонимния избирател от „Мир“, или изнамереният литературен образ отговаря на определена обществена нужда, е основателен въпрос към помнещата памет. Но има още един важен момент – уникалното взаимодействие между литературния факт и отзива, който му е даден от трибуната на VIII Обикновено народно събрание. Именно от авторитетната позиция на народен представител министър Константин Величков ще включи Алековото слово в обръщение, като приема художествеността (ако приемем дописката и „По изборите...“ за част от литературното) за факт, а данните от тези текстове – за (уж) правдоподобни. Така не без ирония Величков ще възкликне: „...ние всички трябва да скърбим не за това, че са се намерили 20 души полицейски стражари да спрат една маса народ от 5,000 души, но зарад това, че 5,000 души избиратели са допуснали на 20 души стражари да ги спрат от да упражнят своето избирателно право...“ (Величков: 378). Политическото пространство, народните представители са аудиторията, пред която се „прочитат“ тези първи Алекови текстове, и не само се пускат в обращение, но се и кодифицират като представителни хроники на събитията от постстамболовистка България. Така те стават вече част от институционалната памет, която ангажира вниманието на поколения литературоведи, но и стават неделима част от социополитическия контекст в края на XIX век. Факт е, че тези текстове не са просто и само плод на творческо вдъхновение и не е случайно обстоятелството, че техният глас започва от трибуната на Народното събрание. Това е една особена територия, която се припознава и обвързва с политическото говорене, реториката е сякаш заложена във всичко, произнесено оттам. А когато литературни сюжети станат част от дискурса на трибуната, когато техният „живот“ бива обвързан с полемичността на властта, то самата същност на литературното придобива друга стойност.

Подобно връщане назад и припомнянето на известни наративни случвания цели не да преобръща послания, а да впише в утвърдения канон на тълкуването още една възможност за строежа и направата на/за 11 септември 1894 г. Защото изговарянето на несговореното ще гарантира правилната памет, коректната формула, чрез която да се остойността преповтаряни във времето „истини“. И именно по този начин ще се променят синорите и основите и ще се добавят цветове към черно-белия Алеков пейзаж.

ЛИТЕРАТУРА

- Величков 2005:** Величков, К. *Съчинения в пет тома*. Т. 5, София, 2005, 378.
- Знаме 1894:** // *Знаме*, I, № 9, 20.IX.1894, 2.
- Кирилов 1914:** Кирилов, Ив. Из дневника ми. // *Свободно мнение*, № 19, 10.V.1914, 305.
- Константинов 1981:** Константинов, Ал. *Събрани съчинения в четири тома*. Т. 2. София: Български писател, 1981.
- Константинов 1980:** Константинов, Ал. *Събрани съчинения в четири тома*. Т. 4. София: Български писател, 1980.
- Мир 1894:** // *Мир*, I, № 5, 1.X.1894, 4.
- Пелева 2002:** Пелева, И. *Алеко Константинов. Биография на четенето*. София: Просвета, 2002.
- Рикьор 2006:** Рикьор, П. *Паметта, историята, забравата*. София, 2006.

**МОТИВЪТ ЗА СПОМЕНА В СТИХОТВОРЕНИЯТА  
ЗА ДЕЦА НА РАН БОСИЛЕК И ДОРА ГАБЕ**

*Галина Димитрова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**THE MOTIF OF REMEMBRANCE IN THE CHILDREN'S  
POETRY OF RAN BOSILEK AND DORA GABE**

*Galina Dimitrova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The research focuses on the subject of memory in some of the most prominent poems for children written by Ran Bosilek and Dora Gabe. We turn our attention to two major components connected to the ground of memory: feelings remaining from childhood and feelings of homesickness for the fatherland or time-space characteristics of the works. In this context, all words and images drawing the opposition home country – foreign country, are considered as key oppositions. Apart from the different types of flashback, we are interested in some specific details concerning the poetic conception valid for each of the two poets at both body text and secondary text levels, the latter of which includes the title.

**Key words:** Childhood memory; homesickness; homeland; poetic conception; secondary text

Ран Босилек и Дора Габе са сред най-популярните български автори за деца, но това не е единствената причина да се спрем на творчеството им. Темата за спомена и паметта някак естествено отключва мисълта за детството и желанието да се „върнем“ назад във времето и пространството. Тук ще се спрем на два основни компонента от мотива за спомена: **сантимента по детството и гурбетчийската носталгия по дома и родното пространство.** Смятаме, че те са базисни в някои от представителните стихотворения за деца на Ран Босилек като „Родна стряха“ и „Я, кажи ми“ и на Дора Габе – „Обич“. Тук накратко ще се опитаме да детайлизираме спецификата на поетическия

код, валиден за всеки от двамата автори както на ниво текст, така и на ниво паратекст – заглавие.

Всяка ретроспекция, независимо дали става дума за литература, или за лична биография, неизменно отключва по-всеобхватните теми за времето и неговото протичане, за условното му линейно делене на минало, настояще и бъдеще, така мощно вградено в културната традиция. Тази триада, чието свързващо звено е паметта, е нашето упование, че животът ни не е бил напразен. Може би едно от най-поетичните и верни определения за феномена „човешка памет“ принадлежи на Константин Константинов, който в предговора към книгата си „Път през годините“ казва: „В нашия бърз и кратък живот на земята съдбата ни е дала най-голямата утеха: паметта – това истинско чудо, което е един от образите на безсмъртието [...] Споменът не е мъртвина. Споменът е друга действителност, в която ние присъстваме с двойно съществуване – днешното и някогашното“.

Разбира се, другото лице на спомена, освен времето, е пространството. Всъщност, когато си спомняме, ние достигаем най-напред не до времевата асоциация на онова, което наричаме „минало“, а до сагитата по местата, където сме били някога, „много отдавна“. Локализирайки изтеклото време, го свързваме с конкретното лично пространство на детството си. И в тази така ярка представа средишно място заемат топоси и лица на близки хора, повечето преминали през живота ни. Именно следите, оставени от тях в паметта ни, и неизбежните емоционални наслагвания от собствения ни житейски опит раждат чувството на носталгия по миналото, мощното желание да останем в спомена възможно най-дълго. Въпреки горчивите белези на времето съзнанието се стреми към неговата идеализация и сакрализация, към амбицията да го овладеем, връщайки „лентата назад“, да го запазим и предадем на потомците. Този му очарователен ореол е неизчерпаем и силен стимул за творчество, особено що се отнася до изкуството на думите. В това отношение българската литературна продукция – и белетристика, и поезия – не прави изключение. По думите на Младен Енчев в книгата му „Споменът на лотографите“ става дума за една романтическа традиция, която стартира у нас още с Вазовите стихове за деца и се превръща в средишна тема в еволюцията на детската ни литература – от дидактичната учебникарска книжнина до образците, в които т. нар. „смърт на автора“ в името на постигането на „детския код“ е факт. Нещо повече, изследователят смята, че тази тенденция по сакрализиране на спомена за детството, особено в поезията за деца, е често пъти умишлено търсена от авторите комуникативна стратегия.

Смятаме хипотезата за уместна, тъй като детето не би могло да си спомня, то не притежава ресурсите на паметта и не може да ги използва – за разлика от порасналия човек с опит. С факта на успешните ходове в подобна комуникативна стратегия Енчев отговаря на логично възникващите въпроси защо споменът като възможност за „скок“ в миналото присъства така натрапчиво в поезия, предназначена за деца, след като тяхната житейска история едва сега започва, след като за детето съществува само настоящето? Не е ли той функция по-скоро на зрелостта и респективно – а гледната точка на възрастния? Според изследователя носталгичният спомен и неговата вариация – гурбетчийският мотив, легитимират популярността на темата в българската поезия за деца. Благодарение на тях дори пасторална идилия като Вазовото стихотворение „Когато бях овчарче“ или изплаканото „Я кажи ми“ на Ран Босилек се превръщат в поетически „шлагери“.

Смятаме, че допълнителен творчески ефект, който прави подобни стихотворни късове особени текстови съобщения, са няколкото ключови думи и техните производни, обозначаващи „своето“, „родното“, „домашното“ пространство. Именно чрез тях се извършва инициацията на персоналия с общия, с големия спомен на колектива. Лексеми като „родна стряха“, „свиден кът“, „бащин дом“, „майка мила“, „родна реч“, „нашето небе“, „нашите звезди“, „нашата земя“ и т. н. изиграват безупречна роля в процеса на интеграция на читателската личност към общността. Те са невидимите психологически нишки, които успешно го придърпват в лоното на поколенията преди него и гордостта от тази генетична принадлежност дава невероятно самочувствие.

Тук е мястото да се посочи още един ракурс от комуникативната сила на тези ключови думи – употребата им като заглавия. Този авторски ход отключва и подкрепя въздействената сила на текста като способ за приобщаването, за което говорихме по-горе. Изобщо паратекстовата роля на заглавието на литературното произведение и в частност – поетичната творба, не е за подценяване дори когато разчитана на привидно изчерпани и отдавна клиширани свои звена като изброените думи с патриотична семантика. Именно полифункционалността на взаимоотношенията текст – заглавие в контекста на интерпретацията и рецепцията е важен аспект от статията на Клео Протохристова „Интерпретация и титрология“ в сборника „Проблеми и аспекти на литературната интерпретация“ от 1993 г. Говорейки за поетиката на заглавието и за неговата „прелъстителна“ спрямо реципиента сила, тя напомня, че „заглавието съдържа и предлага кода за разбиране на текста“ (Протохристова 1993: 210), както и че „и най-

стандартното и наглед буквално заглавие в отношението със собствения текст или с други, външни спрямо него текстове, може да се окаже в същото време и многозначно, и активно иносказателно“ (Протохристова 1993: 212). Особено валидно и доказващо казаното погоре за ключовите думи в поетическия текст е твърдението на Протохристова, че в рамките на риториката на заглавието „централно внимание е необходимо да се отдели на увещателната му роля. Тя се упражнява с помощта на валидни за конкретния исторически момент ценностни маркери, както и чрез някои универсални примамки, които заглавието съдържа“ (Протохристова 1993: 219).

Една от ключовите за Ран Босилек паратекстови формули, „родна стряха“, се използва без вариации в заглавието на едноименното му стихотворение, обозначавайки и вербално канонизирайки пространството на „своето“, на „националното“, на „близкото“ и следователно неввраждебно настояще, минало и бъдеще. Наглед изцяло интимният спомен за къщата, където е отраснал лирическият герой, всъщност е иносказателен жест на протегнатата във времето ръка, приканваща читателя да се присъедини към този неслучаен спомен, да почувства сигурния и уютен гръб на общността на българите и да се гордее с тази си принадлежност, не на последно място – задължително да я предаде, да я внуши на децата си. Именно приемствеността, а не обикновеното припомняне е целта на посланието. Неповторимостта на това родно пространство е внушена както на ниво заглавие, така и на ниво текст. Стихотворението е кратко, напълно в унисон с възпитателните и естетическите функции на детската литература, с простичко предадена и ясно разбираема за детето идея – обичта към родители, родно място, родна природа и т. н. Търсените послания са постигнати на ниво сетива, най-вече визуално, за да е сигурно въздействието, като се има предвид възрастта на реципиента. Случайно или не, тук залагането на сетивността силно подпомага рецепцията – установена е определящата роля на зрителните, слуховите и обонятелните образи в изграждането на детската психика. Те са така трайни и живи, че е логично да се разчита на бързата им реконструкция и в съзнанието на спомнящия си възрастен.

Резонно в „Родна стряха“ средищно е пространството на родния дом, пълната визия за който се разгръща постепенно: тръгва се от символиката на цветовете, започваща в нашето детство обикновено от бялото и черното, като смислови еквиваленти на доброто и злото. Естествено е бащината къща да е сакралното обиталище на доброто, символизирано от белотата на стените („бяла, спретната къщурка“) и

обкръжено от красивата и опростена природа („с две липи отпред“); нормално е тя да е светилище на сигурността и реда („спретната“) в противовес на „чуждия“ и застрашителен хаос; нормално е над дома да бди майката – висш символ на свята любов и закрила, над който стои само Бог („тука майчина милувка сетих най-напред“). Носталгичното чувство се разгръща, минавайки през уютата и безгрижието на детските игри – най-същностния маркер на всяко детство: „Тука под липите стари / неведнъж играх; / тука с весели другари / скачах и се смях“/, за да достигне апогея си във финалното заявление, опоектизиращо миналото: „Къщичке на дните златни, / кът свиден и мил! / И за царските палати / не бих те сменил!“ /. Освен всичко друго, в този финал достатъчно видни са податките към света на вълшебните приказки и един от техните атрибути – дворецът, където обикновено героят стига след множество изпитания. Но тук личи и друго – гледната точка на възрастния, за когото златният ореол на сантимента по детството е достатъчно ценен сам по себе си, за да бъде предпочетен пред пищното богатство на приказните „палати“.

Между другото, до изпитания блясък на благородните метали (злато и сребро) настойчиво и многократно прибъгва в метафорите си и Дора Габе в стихотворението „Обич“: „...и с дъга, на златен сърп извита“; „златно слънце, ниви позлатени“; „утрин рано сребърна зорница“. Освен че поради родството си с фолклорния тип изказ те придават автентичен колорит на речта, подобни устойчиви стилистични фигури и тропи не само в поезията на споменатите автори, но и изобщо в стиховете за деца имат едва ли не сакралната роля на словесни центрове в комуникативната стратегия и са релевантни на заглавието кодове. Те са, които трансформират спомена от обикновен сантиментален етюд в мит и узаконяват свещения статут на родното пространство в текста.

В „Я кажи ми“, където основна функция на спомена е гурбетчийският мотив, имплицитната роля на тези смислови центрове е още по-наситена емоционално. Тук припомнянето на миналото не е водещо, затова и стихотворението е изградено на базата на една мнима пряка реч, на диалог, който на практика е разговор със себе си. Това обърнато навътре вербално общуване е допълнително подсилено от разговорния и от диалектния на места езиков слог. Завръщането в любимото родно пространство е особено вълнуващо поради мъчителния факт, че все още е невъзможно в действителност. Странно е колко актуално звучи и днес това стихотворение, то е толкова популярно, че е подложено на вторична фолклоризация и в крайна сметка живее под



формата на песен. Показателно е, че рядко се сещаме да се запитаем кой е авторът на текста. Подобно силно въздействие всъщност не е случайно и е още един от маркерите на комуникативните умения на Ран Босилек. Недотам ясното послание на заглавието, вместо да отблъсне донякъде патриотичното ни чувство, по-скоро би ни заинтригувало, дори да не знаем текста, защото с привидната си неопределеност всъщност е успешен поетически трик за онова „прелъстяване“ на съзнанието, за което вече стана дума. Не по-малко изкусителни и провокиращи са ключовите образи в него, също толкова сакрализирани, колкото и дълбоко поетични – облачето, с което лирическият герой води мним диалог, „татковите двори“ и майчините изплакани думи. Умишлено търсен е ефектът от картината на пределно възпрепятственото семейно общуване, което в устата на непохватен поет би прекрачило границата на кича, вместо да предизвика тъга и умиление. Но чрез уж непретенциозния монолог на лирическият герой, чрез уж случайно подхвърляните риторични въпроси, възплаващи синовната носталгия и вечните майчини тревоги, и чрез точните щрихи на „бащиното“ пространство в словото на Ран Босилек мъката от принудителната раздяла с „домашното, „родното“ и пребиваването във враждебното „чуждо“ градира леко и естествено достига до емоционалния си пик: *„Много мина, мъничко остава. / Наближава в село да се върна, / да се върна – майка да прегърна“* /.

И в литературната интерпретация, и в психологията страданието при раздялата с майката и изобщо със семейството отдавна се отъждествява с първата проява у детето на страха от смъртта. Съвсем разбираемо майчините черти доминират в този образ, защото най-вече с тях детето свързва усещането за пълна сигурност и защита от външния свят. По същата причина не само в детската поезия Майката и Родината често са еквивалент – морален и емоционален. Неслучайно от всички думи за назоваване на родното, тези в женски род (Родина, Татковина) са най-въздействащи. Случаят с „татковина“ е особено любопитен прецедент: дума, обозначаваща лице в мъжки род, е трансформирана в лексикален елемент с граматическите характеристики на женския род („своя земя“) и носи силен потенциал за психологически код. Затова в текстовете, посветени на спомена за детството, и при двамата разглеждани автори фигурата на майката е един от важните символни центрове.

Така е и в стихотворението на Дора Габе „Обич“, където, подобно на „Родна стряха“, е заложено на зрението като сетиво за възприемане на словото. Последница от тази сетивна експликация на идея-

та е аналогията между двата текста – свършената и „невъзможна“ никъде картина на родната земя. И ако Ран Босилек разчита на иносказателността, то лирическият герой на Дора Габе пряко назовава тази представа: („*че в света на нея равна няма*“), и я „нанася“ вербално както по вертикалната, така и по хоризонталната мисловна ос: „*Нашето небе е тъй дълбоко, / нашите звезди са тъй големи / и земята наша е безкрайна, / а се сбира цялата в сърце ми...*“/. Смесовият парадокс на тази овладяна в сърцето безкрайност е маркер за „сливането“ на лирически герой и реципиент, на максималното сближаване с детската гледна точка. Неслучайно заради лекотата, с която Дора Габе постига това, в литературната история нейното творчество е синонимизирано с началото на психологизма и следователно на „зрелостта“ в детската поезия. Рисунъкът на родната земя със замах е довършен и „поръсен“ със златния и сребърния пращец на българското слънце, ниви и утро и логично споен с константните обръщения от типа „*Тили, моя майчице, направи...*“, „*Че прегръщам с обичта си, майко...*“ и т. н. Те са онази позната смислова препратка, необходима на поантата и закономерно „заченала“ още в заглавието образа на обичта – един от градивните автостереотипи на поетесата.

На финала ще се съгласим с Константин Константинов, че сантименталното завръщане към детството вероятно е функция на стремежа ни към безсмъртие. Но струва ни се, най-сполучливо формулираното обяснение за присъствието на спомена в поезията за деца, което същевременно чудесно партнира в образа „безкрайност на времето“, биха били думите на Фридрих Шилер в главата „За сантименталната и наивната поезия“ от неговата „Естетика“: „В детето е изобразена залождбата и предназначението, в нас – изпълнението, което винаги изостава безкрайно далеч зад него. Поради това детето за нас е олицетворение на идеала, наистина не на осъществения, но на поставения като задача идеал, и онова, което ни затрогва, в никой случай не е беспомощността и ограничеността на детето, а тъкмо обратното: представата за неговата чиста и свободна сила, неговата цялостност и неговата безкрайност“ (Шилер 1981: 578).

## ЛИТЕРАТУРА

**Башлар 1988:** Башлар, Г. *Поетика на пространството*. София: Народна култура, 1988.

**Габе 1996:** Габе, Д. *Стихотворения за деца*. София, 1996.

**Енчев 2000:** Енчев, Мл. *Споменът на лотофагите*. Шумен, 2000.

**Коларов 1980:** Коларов, Ст. *Дора Габе*. София: Отечество, 1980.

- Константинов 1997:** Константинов, К. *Път през годините*. София: Отечество, 1997.
- Михаил 1994:** Михаил, М. *Тъжните очи на миналото*. София: Фонд „Д. Г.“, 1994.
- Протохристова 1993:** Протохристова, Кл. Интерпретация и титрология. // *Проблеми на литературната интерпретация*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1993.
- Сапарев 1993:** Сапарев, О. Разбиране, интерпретация, херменевтика. // *Проблеми на литературната интерпретация*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1993.
- Сарандев 1986:** Сарандев, Ив. *Дора Габе. Литературни анкети*. София: Наука и изкуство, 1986.
- Хранова 1992:** Хранова, Ал. *Двете български литератури*. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 1992.
- Шилер 1981:** Шилер, Фр. *Естетика*. София: Наука и изкуство, 1981.

## ПАМЕТТА И ЗАБРАВАТА И РОЛЯТА ИМ В СЪВРЕМЕННИЯ КУЛТУРЕН И СОЦИАЛЕН ЖИВОТ НА ПЕРУЩЕНЦИ

*Петя Клинова*

*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### MEMEORY AND OBLIVION AND THEIR ROLE IN THE MODERN CULTURAL AND SOCIAL LIFE OF THE INHABITANTS OF PERUSHTITSA

*Petya Klinkova*

*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The present report is the result of a research work on a terrain. Its purpose is the creating of a scientific frame of the cultural identification processes in a small town community settled in the town of Perushtitsa. The dominating up to the present moment cultural and folklore realities have been engaged in the research and the accent is placed on the innovational practices as well as the reflexes of the traditional folklore culture and the classical folklore forms.

**Key words:** folklore, innovational, work on a terrain

Паметта като феномен е предмет на вниманието на много изследователи от различни области на хуманитарните науки. Днес е неоспорима необходимостта от изясняване на съдържанието, смислите и реализациите на понятия като културна, социална, родова, селищна, регионална и етническа памет (Мицева 2005: 7).

Този стремеж за изследване на миналото е по-скоро опит на съвременността за възстановка на идеи, модели, образци с цел решаване на съвременни културни дилеми.

Как от антроположка гледна точка се проследява състоянието на паметта? Големите културни, социални и политически изменения през последните години създадоха условия за сериозна промяна на политическото, социалното и културното статукво. Вследствие на това е трудно да бъде направена ясна и последователна характеристика на понятието *памет* с оглед на съществуването на различните крите-

рии за определянето на точната ѝ същност. Сами по себе си се променят и границите, и размерите, и същността на различните общности, чиято памет се изследва. И всички тези явления водят до нуждата от преформулиране на хипотезите и становищата, генерирани с цел да опишат най-точно и ясно съществуването и функционирането на битувашата културна памет. За да изследваме тенденциите във формирането и поддържането на паметта, трябва непременно да се средоточим върху възприятията на нейните носители, върху културните ѝ опори – паметниците, преданията, представите.

Човешката памет е конструирана така, че никога не може да пресъздаде по един и същи начин спомена от едно събитие, и затова гради моментни образи на представите си за битието. Те често се материализират в паметници, предмети, писмени източници, снимки, филми, които представляват организиран символ на определени споделени спомени, което свързваме с хипотезите на френския социолог Морис Халвбакс, дефиниращ понятието *социален характер на паметта*. Заедно те създават т. нар. социална рамка на паметта.

Модерното общество, смята Халвбакс, развива и обогатява техниките на паметта. Това то осъществява чрез ритуали, празници или институции. Наред с тях се развиват обаче и техниките на забравата. Забравата е мъгла, в която се губят реалности, които би трябвало да помним. Това често показва, че колективната памет може да се манипулира и много често е зависима от съответната политическа конюнктура. Случва се определена политика целенасочено да употребява символи от миналото<sup>1</sup>, като така ги реновира за настоящето, или обратното – те попадат извън периметъра на интереса и така биват пренебрегвани и забравяни.

Много изследователи все още си задават въпроса каква е разликата между памет и история. Тя е очевидна – докато паметта е емоционално натоварена, историята се опитва да борави с научни методи, да реконструира обективно историческото минало, да изследва нещата така, че нашето да не бъде представено като по-ценно от чуждото. Колективната памет строи колективната идентичност, тя винаги е пристрастна, защото целта ѝ е да легитимира своето.

На базата на хипотезите на Халвбакс е проведено проучване в град Перушица, който се намира в Централна България, в област Пловдив, и е единствено населено място в Община Перушица. Градът

<sup>1</sup> Такива са различните видове *мемориални комплекси, паметници, знаци, годишнини, възпоменателни дейности* (Вуков 2007: 47, 48) и т. н.

е разположен в подножието на Родопите и по-точно в най-северните пазви на най-западната част на Средните Родопи. През годините селището се обособява като село, а от 1969 г. е обявено за град.

**Основните задачи в рамките на изследването бяха:** определянето на специфични характеристики на местната културна и социална памет, търсена сред група от 33 души, предимно представители на местната интелигенция (театрален деятел, бивш кмет, библиотекар, музейни уредници, ръководител на читалище, секретар на общината, общински съветник, бивш директор на училището, пощальон, представител на бизнеса, участници в самодейна група, студенти, учители, служители в социалната служба). Изследвани са техните асоциации, свързани с местните общности, традиционния бит и поминък, автентичния фолклор и традиционните занаяти.

#### **Инструментарий на проучването.**

В проучването бяха използвани два метода:

1. Групово интервю (неформално, свободен разговор);
2. Анкетирание чрез въпросник за самостоятелно попълване (структурирано интервю).

На основата на резултатите от интервюто беше разработена анкета, съдържаща десет въпроса, фокусирани върху откриване и отразяване на опорите, върху които се изграждат и запазват споменът и забравата. Устно интервюираната група е подбрана на базата на критерии, като водещо е те да са местни граждани с изразена позиция към културните, политическите и социалните теми в града.

#### **Профил на попълнителите въпросници:**

От общо 38 анкетирани 30 са посочили възраст, като разпределението е:

- под 20 години – 2%;
- между 20 и 30 години – 12%;
- между 30 и 65 години – 82%;
- над 65 години – 4%.

Разпределение: жени – 71%, и мъже – 29%.

Брой разпространени въпросници: **38**, брой попълнени и върнати въпросници: **32**. Резултатите са представени чрез групирането на отговорите в няколко категории, чиято цел е да осветли процесите и символите, влияещи върху състоянието на колективната памет.

**1.** В категорията „**Материално културно-историческо наследство**“ анкетираниите посочват за крепители на културната памет:

– Църквата „Св. Архангел Михаил“ в гр. Перушица – опожарена по време на Априлското въстание. Църквата е обсадена и е пад-

нала на 1 май 1876 г., след като повечето от въоръжените мъже в нея се самоубиват;

- Древния град Драговец;
- Манастира „Свети Тодор“;

– Червената църква – символ на официалното приемане на християнството, паметник от национално значение, архитектурна забележителност от епохата на Вселенския събор на помирението, градена през IV–V век.

**От по-ново време се посочват:**

- Винарската изба;
- Историческият музей в Перуцица – един от 100-те национални туристически обекта.

**2. В категорията „Живо“ наследство (фолклор, обичаи, обреди, предания, легенди)“ са налични следните обобщения:**

– В Перуцица през годините живеят няколко краеведи, които са определени от участниците като „потомствени разказвачи“, които са събирали устни истории за наследството на територията, местни родове, събития и предания. Известни от тях са Драган Лачков, проф. Константин Гълъбов, Кирил Каймаканов и др.

**Наред с тях емблематични са:**

- Баене против страх и болест, обреди при сватба и кръщение;
- Къпанки – традиционен ритуал, свързан с Ивановден, посветен на младото семейство. Според поверието тези, които спазват традицията и се хвърлят в ледените води на реката, зачеват здраво поколение;
- Лозарство и винарство (най-много отговори);
- Традиционните ритуали по Сирни заговезни;
- Специфичният диалект в Перуцица;
- Преданието за създаването на селището.

**3. В категорията „Начин на живот (занаяти, местна кухня и традиционни напитки)“ анкетираниите отличават:**

- Лозарство и винарство;
- Вино от мавруд;
- Сватбарския фасул (смятан за емблематичен за местната кухня).

Участниците в анкетата посочват като традиционен занаят правенето на вино, което е определено за „дейност с ключово значение за местния бит“. Традиционният поминък в територията е земеделието, обусловено от подходящите природни условия и традицията за целия регион. Най-силно застъпени са лозарството, овощарството и градинарството.

4. В категорията „Емблематични исторически и културни събития, емблематични места за територията“ анкетиранияте са посочили единодушно:

– *Опожаряването и клането в Перуцица през Априлското въстание.*

5. В категорията „Емблематични символи“ анкетиранияте избират:

– *Априлското въстание в селото;*

– *Червената църква;*

– *Събора на Тодоровден край манастира „Св. Тодор“;*

– *Трифон Зарезан – празник на лозарството и винарството. Изнася се храмовата икона на Св. Трифон и се носи на полето (отбелязва се на 14 февруари);*

– *Шествието на ученици с фенери на 24 май – празник от времето преди Освобождението;*

– *Паметника на трите поколения.*

На базата на проведените разговори и попълнените анкети ясно се очертават културните опори, които градят местната идентичност и са предпоставка за формирането и функционирането на социалната и културната памет. Местните жители ползват неоспоримите факти от миналия живот, на базата на които градят в голяма степен представата за себе си, т. е. идентичността си, и така създават конструкцията на своите паметови модели. Става дума за следи, останки, реликти, седименти на едно отминало време, които са още налични. Споменът от недалечното минало, номиниран като един от най-емблематичните моменти във вековната ни история – *Априлското въстание и опожаряването и клането в Перуцица*, – са символите, посочени от най-голямата част от анкетиранияте като основен крепител на културното съзнание и ситуиране на перущенеца. Посредством непрекия спомен (визирам предаването на информация през поколенията чрез разкази и паметници) перушеници градят своя представа за миналото си. Освен информацията, стигнала до тях устно и разкриваща факти за десетилетия или столетия назад, перушеници се идентифицират с един културен и религиозен символ, който присъства също в тяхното съзнание като културен знак, въпреки неговата времева отдалеченост – Червената църква. Паметта в случая стъпва на авторитетни събития от миналото, които нямат еквивалент като значимост в днешните времена.

От думите на анкетиранияте става ясно, че човек не може да има реална памет за повече от две поколения преди него. Въпреки това обаче в много семейства се предават някакви истории, преживени от



дедите в по-ранни времена. Всички тези разкази представят предците в определена светлина – или добра; или лоша, но тези истории се помнят. Те формират родовата памет, която се явява структурен елемент на културната памет.

По-трайна за анкетираните се оказва селищната памет, тя може да се предава през поколенията и надвишава седем, осем и повече генерации. Селищната памет представлява по-високо стъпало в йерархията на паметта, тя е над родовата памет и е невъзможно да се формира без нея, тъй като всяка единица от колектива носи своя произход (историята и културната еволюция на своя род) със себе си, преди да се инкорпорира в общността. Многобройни са разказите за създаването на селището и повечето от тях се повтарят и днес, въпреки че някои не почиват на стабилна логическа, нито фактологическа основа. Такова е преданието за създаването на селото Перушица от ковача Перу. Това е легенда за първия установил се по тези места заселник, създал селото и го нарекъл Перушица по своето име Перу, легенда, която повтаря по-голямата част от анкетираните и която посочва за факт от културното своеобразие на града.

Отделни разкази и събития се съотнасят към конструкта на регионалната памет, тъй като са във взаимовръзка с околни селища, личности или странични събития, понякога незасягащи пряко живота на местната общност или историята ѝ. Червената църква<sup>2</sup> е общ териториален символ за околните селища – Пастуша, Брестовица, Йоаким Груево, независимо че се намира в землището на Перушица и е изобразена на герба на града.

Пряко свързани с културната и социалната памет на града са названията на улиците и махалите, консервирани миналия дух и отношението на перушченеца към времето и пространството. В тях преобладаващи са имената на местните патриоти – Петър Бонев, Спас Гинов, културни деятели като проф. Константин Гълъбов, Иван Вазов, Драган Манчов, Иван Кепов, Александър Стамболийски, Пенчо Славейков, европейски и световни имена, свързани с българската история, като леди Странгфорд и др. Отново показателни са начините, според които местните жители градят конструкцията на своята локална културна памет, т. е. те отличават значимото и по някакъв начин го вплитат в местната културна памет.

Според анкетираните най-силна традиция в областта на празниците виждаме в честването на Ивановден, което перушченци наричат

<sup>2</sup> Червената църква или Червената черква е недействаща, ранносредновековна базилика в близост с Перушица.

*къпанки*. Той е един от празниците, в който традицията устоява на хо-да на времето, и днес младите съпрузи (мъжете) се изкъпват в ледени-те води на реката с обредна цел – за здраве и плодовитост на младото семейство. Почти 90% от анкетираните посочват перушенските *къпанки* за културно събитие с особен принос във формирането на иден-тичността на града.

Важен фактор за поддържането на перушенската памет са изда-дените няколко книги, свързани с историята и културата на града, а те са от авторите Иван Кепов, проф. Константин Гълъбов, Кирил Кайма-канов, Симеон Янев и др. автори. Последната издадена книга е отпреди няколко месеца. Всички те имат за централна тема въстанието в Перу-щица. Издадена е също книга, част от която е посветена на народната медицина в Перущица, и друга, посветена и на местния хумор.

При разговорите перушеници отбелязват, че днес те празнуват празниците на своите предци, малко са нововъведените чествания и ако има такива, те задължително са във връзка с поминъка и със земя-та. Местната самодейност, която е най-активна в целия регион, под-държа културната памет с възстановки на исторически събития или обредни действия, целящи културното приобщаване на младото поко-ление. Етнографският музей – Дановото училище (на възрожденския учител и книгоиздател Христо Г. Данов), е събрал експонати, които демонстрират как са редили стаите си перушеници преди Освобожде-нието, какви предмети са ползвали и как са живели. В Историческия музей са събрани документи, фотоси и експонати с етнографска, ис-торическа и фолклорна стойност, които са явно свидетелство за това, с какво се идентифицира днес перушениецът пред външния свят.

Паметникът на трите поколения (по проект на Любомир Дал-чев), намиращ се на хълма Власевица, пък е най-яркото доказателство за приемствеността в културно отношение. Посочен е от по-голямата част от анкетираните като символ на предадената и приета културна и историческа памет. По-нови паметници са тези на убитите двадесет и двама антифашисти от Перущица в дефилето на река Въча, на загина-лите по време на комунистическия режим след 9 септември 1944 г., мемориалът на ветераните от войните, на участниците в спортното дело в града и др.

В културноисторическото развитие на Перущица някои елементи на културата изчезват или губят значението си, други придобиват нов смисъл за общността, трети възникват, за да се превърнат на свой ред в „традиция“. За съжаление по-възрастните от интервюираните често споменават, че традиционните обредни практики по време на кален-

дарните и семейните празници започват полека да се размиват с времето и културната инвазия на западноевропейските модели се налага като доминираща тенденция. Доскоро практикуваните баене и гадаене, различните обредни действия по време на сватби и кръщенета и т. н. започват да изчезват или да се съкращават, както и умишлено да се заменят с нови практики с чужд за общността произход. По мнението на анкетираните най-активно процесите на забравата се развиват сред младото поколение, което не успява по ред причини да овладее порядките на миналото и да ги реновира за нова употреба. Но не с всички обреди и традиции е така. Запазен е обредът по време на Сирни заговезни (огньовете, кукери и т. н.) и този на Бабинден. Иначе младите днес предпочитат да заменят цели обредни структури с нови практики, които им се струват по-атрактивни, но не защото не познават обичаите си, а защото те временно са загубили значение, станали са невидими. Например някои интервюирани отбелязват, че доскорошната (до преди 15–20 години) богата на обредност сватба днес се заменя с нова и различна празнична схема – т. н. „кратка изнесена церемония“, често младите са дали предварително съгласието си пред държавен служител (което очевидно говори, че те съзнателно пренареждат хронологично етапите на бракосъчетанието), пускането на гълъби на излизане от църквата, пропускането на обредната практика за калесване на кумовете и др. А най-силно налагащата се тенденция е сватбите да се правят извън града, независимо че и двамата младоженци са родом от Перушица и живеят в нея. По ред причини, най-вече икономически, е рязко намален броят на сватбарите: ако през 70-те и 80-те години на ХХ в. те са от 200 до 500 души на сватба, то днес са 20 – 50 – 100, при което се разбира, че обредните групи и действия са с променени функции. Пропускат се важни сватбени практики като даряване на сватове, на шаферите и кумовете, но за сметка на това сериозни средства се съсредоточават в облеклата на младоженците и украсата на интериора. Именно тази метаморфоза в отношението на младите води до значително претопяване на съществуващи културни образци и до извайването на нови многообразни и многосмислени практики, които със сигурност създават основа за раздвояване в културно отношение. Те, невинни сами по себе си, стават причина за забравата.

Видно от проучването е, че забравата активно завладява територии там, където преобладават нематериалните опори, където се разчита на предаването по устен път на образците на народната култура, там, където авторитетът на разказвача и силата му да изисква възстановяване на неговите собствени културни навици не са продуктивни.

Затова най-големи загуби се забелязват в областта на обредността и на песенните практики. Със смяната на поколенията осезателно се подменя и културната среда, слабо захранвана от наследството, навлизат нови културни символи и до голяма степен променят културния и социалния облик на града.

В заключение ще обобщя, че за перушеници в новото време минало и бъдеще имат все по-малко общо помежду си, съществуват пространства на спомена, в които очакванията за бъдещето в никакъв случай не се отделят от картините на миналото, а са продиктувани от определени исторически спомени. А онова, което бива избирано за спомен, постоянно се профилира от покрайнините на забравянето. Целенасоченото спомняне включва в себе си забравяне точно както – според един образ на Бейкър остатъкът от света се затъмнява, когато в ъгъла се постави свещ.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

**Мицева 2005:** Мицева, Е. Параметри на родовата памет. // *Български фолклор*, № 3, 7 – 12.

**Вуков 2007:** Вуков, Н. Паметници, „паметни места“, „места на памет“. // *Български фолклор*, № 3, 41 – 62.

**МОЯТ СЛОГ Е МОЯТА КРЕПОСТ:  
СЛОВЕСНИТЕ ПОСЛАНИЯ  
НА БЪЛГАРСКИТЕ МУЗЕЙНИ ЕКСПОЗИЦИИ**

*Вера Бонева*

*Университет по библиотекознание  
и информационни технологии*

**MY WORD IS MY CASTLE: THE VERBAL MESSAGES  
OF BULGARIAN MUSEUM EXHIBITIONS**

*Vera Boneva*

*State University of Library Studies and Information Technologies*

The main impact of a museum on visitors' mind is connected with the vision – indirect interaction, via an exhibition, with artifacts from the past. Written texts have an additional function. Therefore the texts in the museum exhibition are short and synthetical. Relying on this fact, the article highlights some basic features of the textual components of the Bulgarian museum exhibitions. The main finding is that written verbal messages of the Bulgarian museum exhibitions influence the audience more towards distancing than towards involvement.

**Key words:** museum, exhibition, text, verbal messages, visual messages

Постъпателно нарастващият обществен интерес към културните ценности и към музеите в частност е осезаема тенденция, присъща на публичните реалности от последното десетилетие. В пределите на България и на Европейския съюз в цялост тази тенденция се институционализира чрез система от програми и нормативни актове, благоприятстващи развитието на сектора и стабилизиращи присъствието му в основни зони на социална комуникация. Добре вписаните в пазарната и информационната среда инициативи от споменатия порядък се превръщат в предпоставка за валоризиране на инвестираните усилия и ресурси във все по-интензивно развитие на все повече, все по-нови и все по-атрактивни дестинации на културния туризъм в страната. Макар и положени в сложна система от взаимодействия и взаимовли-

яния, очертаните процеси имат за свои естествени културни топоси музеите, художествените галерии, музейните обекти и недвижимите ценности от миналото, втъкани по уникален начин в природния и урбанистичния пейзаж на България.

В контекста на представените съждения темата за структурата, съдържанието и качеството на вербалните музейни наративи придобива значим социален, културологичен и епистемологичен статус. Абстрахирайки се от изкушението да чета и тълкувам презентациите на музейни ценности като текст, (ре)конструиращ чрез символиката на артефакти от миналото многозначни знакови полета, върху които читателят/посетителят полага своите лични познания, опит, тревоги, тук работя с понятието *текст* в ключовата му лингвистична смисловост като *писмена реч*.

Настоящите съждения представляват синтез на две познавателно-оценъчни вериги – дълга и къса. Дългата верига включва продължителни съпричастия и наблюдения по отношение на музейни практики (български и чуждестранни) – от 1988 г. (когато започна професионалната ми кариера като уредник в Старозагорския музей) до наши дни. Късата верига обхваща двегодишни целенасочени взирания и умувания върху текстовите компоненти на действащите български музеи, свързани със съответни заснемания, текстологични анализи, анкетни допитвания до посетители, препрочитания на музейни наративи и музеоложки изследвания. С оглед на коректността на твърденията и мотивираността на тезите прилагам списък от 74 музея, чиито експозиции съм обследвала пряко в хода на описаното изследователско начинание. Фокусирането върху една или друга институция в някои случаи е подчинено на извънакадемични обстоятелства, свързани с крайните или междинните точки на служебните и/или личните ми пътувания из България. Като цяло обаче стремежът за максимална представителност и добронамерен корективизъм тласна търсаческите ми усилия и към ред периферни траектории, които уплътниха географията на проучването с ценни обекти и съществени фрагменти.

В името на адекватността на тезите и заключенията си позволявам на очертавя още по-конкретно визираната част от съвременното културно битие на България, като направя три необходими уговорки. *Първо*. Съжденията и констатациите се отнасят само до постоянните експозиции на изброените в приложението след аналитичното изложение списък на институции. С оглед на професионалните си компетенции съм се концентрирала основно върху исторически и мемориални музеи. *Второ*. Извън обхвата на настоящия анализ остават временни-

те изложби на музеите, музеите на открито, лапидариумите, художествените, техническите и природонаучните музеи, недвижимите културни ценности с национално и местно значение, фотоизложбите и всички метаекспозиционни материали (дипляни, брошури, каталози, картички, билети, афиши). *Трето*. Електронните текстове и паратекстове, продуцирани активно през последното десетилетие в българската музейна среда, също остават извън фокуса на настоящото проучване. Българското музейно говорене в интернет и в дигиталната среда като цяло представлява сложен и динамичен компонент на съвременната виртуална реалност, който е достоен за самостоятелно изследване.

Следвайки утвърдени музеоложки подходи, обособявам *четири типа* експозиционни текстове – *титулни, въвеждащи, свързващи и етикусиращи* (групови и единични). Представената типология е конструирана основно по критерия *място на съответния текст в експозицията*. Тази класификация отчита както традициите на жанра, така и някои иновативни тенденции при реализирането на съвременни вещественно-интерпретативни презентации с музейно съдържание. Тя не поставя на втори план такива съществени критерии за оценка на вербалните компоненти на експозицията като лингвистична коректност, достъпност, еднозначност, информативност, кохерентност, хомогенност, приветливост на шрифта и отпечатъка, ненаатрапчивост, видимост, четивност. С оглед на това открояването на спецификата на всяка една от обособените групи се осъществява при максимално отчитане на информационните, естетическите и интерпретативните ресурси на прилежащите към експонатите словесни послания.

*Имената на българските музеи и на техните музейни експозиции* се оформят и утвърждават поетапно, като в зависимост от историческите обрати част от институциите внасят частични промени във формалния си титул, но като цяло запазват името, с което са станали известни в обществото. Правилото е, че профилът и/или предметът на музея фигурират в неговото име – в повечето случаи във водещата му част. При комплексните имена тематиката обикновено се откроява в уточняващата част на титула. Няколко типични примера – Експозиция „Съединение на България 1885 година“ (Пловдив), Етнографски музей „Дунавски риболов и лодкостроене“ (Тутракан), Музей на розата (Казанлък), Музей на медицината (Варна), Музей на авиацията (Пловдив), Музейна експозиция „Неолитни жилища“ (Стара Загора), Музей на мозайките (Девня), Музей „Възраждане и Учредително събрание“ (Велико Търново), Музей на народните художествени занаяти и приложните изкуства (Троян). Откритата особеност е много ти-

пична при мемориалните музеи, свързани с паметта към конкретна историческа личност и/или събитие – Дом музей „Пеньо Пенев“ (Димитровград), Литературно-художествен музей „Чудомир“ (Казанлък), Къща музей „Емилиян Станев“ (Велико Търново), Къща музей „Панчо Владигеров“ (София), Къща музей „Йордан Йовков“ (Жеравна), Къща музей „Христо Ботев“ (Калофер) и др. Спецификата на част от мемориалните музеи се свежда и до наличието на по-широкомащабни тематични изложби в съответното културно пространство. Понякога това обстоятелство намира отражение в името на институцията, но понякога става видимо за публиката едва при посещението на обекта или при запознаване с по-подробни анонси за съдържанието на експозиционния разказ. Ето и няколко музейни имена, които оставят изкушените от миналото в неведение какъв тип артефакти ще ги посрещнат зад прага на съответния културен паметник – Хаджи-Илиева къща (Арбанаси), Музей „Кръстатата казарма“ (Видин), Музей „Даскалоливницата“ (Елена), Музей „Метоха“ (Банско), Хаджи-Ангелова къща (Търговище), Къща музей „Руси Чорбаджи“ (Жеравна) и др. С оглед на яснотата на посланието в подобни случаи е полезно да се ползва моделът на Регионалния исторически музей – Шумен, който поддържа в структурата си обект с име Къща музей „Лайош Кошут“ с уточняващо заглавие на експозицията „Българо-унгарски културни връзки“. По аналогичен начин е поставен в публичното пространство и музейният обект „Къща на Димитър Георгиади“ в Пловдив с експозиция „Възраждане“.

Най-масовите типове музеи в България са общоисторическите, археологическите и етнографските. Това обстоятелство е отложено в имената на повечето национални, регионални и общински институции от визираната група. Към официалния титул на музея обикновено се прикрепя и прилагателно, отнасящо се до статуса му, но само когато става дума за национални или регионални музеи. Рядко срещана, но като цяло позитивна е практиката някои от големите музеи да имат и специфична добавка към легалното си обозначение. Тя обикновено е епонимична, но понякога е обвързана с локална ценност или със символно послание – Регионален исторически музей „Академик Йордан Иванов“ – Кюстендил, Регионален исторически музей „Стою Шишков“ – Смолян, Исторически музей „Искра“ – Казанлък.

Използването на *въвеждащи текстове* към постоянните музейни експозиции е широко разпространена практика в българския културен пейзаж. Обзорно по съдържание и необемно по характер, вербалното въведение представя обекта и предмета на историческия разказ, съ-



общава данни за сградата и историята на музея, отправя интелектуални провокации и задава ценностни ориентири. Най-смислените и интригуващи текстове от този вид избягват чиновническите клишета и специализираната терминология, фактичността им е умерена, центрирани са около топоса и посланието на музея, поставени са на видимо и добре осветено място в началото на експозицията или във фоайето на музея. Доброто въвеждащо послание е с кратки фрази, структурирани коректно от синтактична и текстолингвистична гледна точка. То звучи приветливо и провокиращо, уместно е и не съдържа излишни детайли. Преводът на чужд език (обикновено английски) е коректен, прецизен и събдващ езиковите очаквания както на широката интернационална аудитория, така и на носителите на езика. По преценка на авторските екипи въвеждащият текст би могъл да се положи върху траен материал от външната страна на музейната сграда, за да бъде видим не само за посетителите, но и за случайни минувачи. Шрифтовете и цялостният дизайн на текста са подбрани при съблюдаване на добре познатите на социалната психология основни правила на възприемчивост на аудиторията спрямо публично експонирани визуални материали.

Наблюденията ми спрямо този привидно скромно, но съществен сегмент от музейните изложби показва, че по-голяма част от техните автори не отчитат значимостта на въвеждащия текст. Това обстоятелство в някои от ситуациите представлява съществен пропуск, тъй като недобрата интродукция (или липсата на такава) е обективна предпоставка за създаване у посетителя на усещане за неяснота и обърканост, както и за некоректно възприемане на останалата част от музейните наративи. Сред позитивните постижения при конструирането на въвеждащи текстове си позволявам да открия съответните отрязъци от експозициите на Националния археологически институт, Регионалния исторически музей – Ямбол, Музея на Възраждането във Варна, Музея „Възраждане и Учредително събрание“ във Велико Търново и др.

*Свързващите текстове* изпълняват конструктивни и интерпретативни функции. Те се разполагат по протежение на експозицията, както би трябвало да стоят на видими и средищни места – обикновено между отделните смислови компоненти на музейния разказ или в сред колекция от експонати, обединени около някакъв тематичен акцент. Този тип наратив представя културно-историческия контекст на визуализираните ситуации или илюстрира в тълкувателен порядък веществените паметници. В най-разпространените си вариации свързващите текстове представляват фрагменти от исторически извори или фак-

тографски пасажи от съвременни експерти. Съществен момент при използването на извори от предходни епохи е коректното позоваване на оригинала и/или изданието. Преводът (на чуждоезикови материали) или нормализацията (на старобългарски и възрожденски откъси) са детайли, които не подлежи да бъдат пренебрегвани – както от гледна точка на четивността, така и от гледна точка на автентичния съдържателен модус.

Освен самостоятелно много често свързващият текст присъства в експозицията в пространствена и тематична връзка с други илюстративни материали – карти, графики, диаграми, схеми, фотографии, факсимилета. При създаването на композиции от споменатия тип музейните дизайнери би трябвало да избягват претрупването – текстуално и визуално, и да осигуряват хармонична естетическа положеност на подлежащите на четене и осмисляне наративни или изобразителни материали. Много деликатен е проблемът, отнасящ се до баланса между текст и визия. При търсенето на този баланс е необходимо безкомпромисно съобразяване с приоритета на веществените паметници от миналото, както и съблюдаване на някои норми, произтичащи от способността на посетителя да концентрира вниманието си върху отделните сегменти на експозицията. С оглед на последното обстоятелство особено успешно работи „правилото на 75-те думи“, свеждащо се до изискване параграфите на въвеждащите и свързващите музейни текстове да не надвишават 75 думи, а общият обем на наратива да не надхвърля три параграфа.

Свързващите текстове са добра основа за осъществяване на успешни релации между музейното повествование и извънмузейната познавателна среда – академичния дискурс, учебното съдържание в училище и в университета, справочната и краеведската литература, образователните и художествените филми, интернет. Полагайки посланията и смислите си в пресечните точки между разнородните източници на информационни и ценностни ориентири за миналото, свързващите музейни текстове имат капацитет да надграждат и провокират, да говорят с познати думи и да конкретизират абстрактни понятия, да уплътняват виртуални представи и да проблематизират овехтяващи клишета. Силата и тежестта на техните думи биха могли да се удвоят и утроят от културните послания на експонатите и от усещането за автентичност на разказа, битуващо във всяко ъгълче на музейната експозиция.

Като цяло свързващите текстове бележат относително адекватно присъствие в българските исторически и мемориални експозиции. В

някои случаи осезаемата склонност на експертите към многословие създава у редовия посетител впечатление за претовареност, а у специалиста отлага усещане за дефицит на способност да се формулират кратки и ясни послания. Очевиден минус са наличните в някои случаи пунктуационни и граматически грешки, пропуски при цитирания, неточно упоменаване на чужди и редки имена, използване на съкращения за лични имена, неудачно сричкопренасяне, неподходящ шрифт, претовареност със специализирани термини. Всяко едно от тези обстоятелства може да се окаже голям минус за цялостното въздействие на музейната реконструкция. По-голяма част обаче от видимите грешки и неточности в тази област са отстраними и с оглед на това е полезно експертите по език, литература, печатни комуникации, художествен дизайн, посещаващи музеите, да споделят с музейния екип, куриращ конкретната експозиция, своите позитивни отзиви или критичните си бележки.

Сред музеите, в чиито постоянни експозиции свързващите текстове са не само добре написани, но и добре положени, се открояват Археологическият музей „Абритус“ в Разград, Археологическата експозиция на РИМ – Силистра, Къщата музей „Градски бит на Русе“, постоянната експозиция на РИМ – Стара Загора, Музей „Дом на хумора и сатирата“ в Габрово и др. В изброените, а и в ред други български музеи през последните години е осъществена актуализация на основните текстове – както с цел обновяване на терминологията и комуникативността, така и с оглед на освежаване на естетиката на вещественодокументните сказания. Като позитив в тази насока се откроява и все по-отчетливият паралелизъм между въвеждащите и свързващите експозиционни текстове и метаекспозиционните материали – дипляни, брошури, каталози, електронни записи, афиши, интернет ресурси и др.

*Груповите и единичните етикети* изпълняват ключова роля за разгадаване на фактографската тъкан на експозицията. Те би трябвало да конкретизират представата за отделните експонати, отговаряйки максимално кратко на еднозначното питане: „Какво е това?“. Спецификата на музейната комуникация предполага отговорът на този въпрос да бъде разгадаем както за ученика на тийнейджърска възраст, така и за възрастния посетител с прагматична професия извън сферата на хуманитарното знание. Правилото е, че етикетът съдържа името на предмета или на предметната група, данни за материала и датировката, сведения за произхода и автора (ако е авторска творба), данни за техника на изработка. Произведенията на изкуството се обозначават с името, дадено от автора. Същото правило е валидно за печатни изда-

ния и ръкописи. Ако даден експонат е копие, това обстоятелство задължително трябва да е изписано на етикета. Разбира се, пълният комплект от тази информация не е задължителен. Какво точно от нея ще присъства върху етикета, зависи най-вече от водещия куратор и от характера на посланията, които се търсят и произвеждат.

При етикетиране на група предмети ясно трябва да личи тяхната обособеност във витрината или в друга част на експозиционното пространство. Предметните имена, които не са познати на широката публика и принадлежат към езотеричната терминология на историята, етнологията и археологията, трябва да се поясняват и уточняват, като се избягват пределно общите понятия и пространните описания.

Добрата музейна практика предполага разполагането на предметните етикети по начин, който да не възпрепятства възприемането на всички останали структурни елементи на експозицията. Същевременно посетителят трябва да може да прочете съдържанието им от достатъчно разстояние (между 30 и 50 сантиметра), като при това не му се налага да полага извънредни физически усилия, т.е. да не се навежда, кляка или да се оглежда високо над хоризонта на погледа си. Граматическата коректност и еднозначната смисловост тук се съблюдават като канон – смирено и последователно.

Следвайки световни изложбени правила, част от българските музейни експерти предпочитат да изведат предметните наименования в отделен списък върху или до витрината, а експонатите да се обозначат със съответни номера. Тази практика има своите предимства, особено при уникати и/или произведения на изкуството, чиито пояснителни текстове са относително обемни и подлежат на по-специално внимание от страна на аудиторията. Цветовата и шрифтовата балансираност, еднотипността и ненатрапчивостта на предметните и груповите етикети са съществена предпоставка за приветливия вид и продуктивните послания на музейната експозиция.

Като относително мобилен компонент от експозицията етикетите подлежат на частично обновяване, свързано с уточнения, редакции, пренаписвания. Особено активно през последните години се осъществява превеждането на част от предметните данни на английски език и включването на тази информация в съответните експозиционни описания. При тази процедура от особено значение е коректността на превода, предполагаща не само разбиране от посетителите, които владеят английския език като втори, а и приемливостта на текста и за носителите на езика. В хода на интензивната билингвистична трансформация на музейните текстове понякога се допуска разминаване

между съдържанието и тематичните акценти на двата успоредни надписа. Това обстоятелство е недопустимо от гледна точка на правилата на съвременната мултикултурна комуникация. Пак в реда на този тип съждения е полезно да се избягват термини с негативна конотация или с амбивалентно звучене – както в българския език, така и в езика, на който се осъществява преводът на музейните етикети.

Примерите за добри и лоши, качествени и некачествени, информативни и обърквачи етикети в българските музеи са многобройни и многозначни. Сред открояващите се недостатъци най-силно присъствие бележат надписите, съдържащи имена на експонати, които реално не функционират в съвременната езикова среда. Думи като *мощехранителница*, *потир*, *хрисовул*, *дивит*, *тетрадрахма*, *тепелък*, *сокай*, *ойнохое*, *бръченик*, *фустан*, *кебе* и още десетки и стотици други, прикрепени към веществените паметници от миналото, за мнозина посетители на музея звучат по-скоро енигматично, отколкото поясняващо. Още по-сложна става ситуацията, когато се налага част от тези думи да се представят в превод на английски език. Преодоляването на пречките в тази естествена езикова ситуация би могло да се осъществява чрез съответни пояснения в скоби. Не е за отхвърляне и възможността да се предлага на публиката по-пространна енциклопедична и/или речникова информация, свързана с профила на музея, положена в съответни технически средства, достъпни за по-любопитните посетители в експозиционната зала или в музейното фоайе. Като цяло успешно създадени и разположени са предметните и груповите надписи в Историческия музей в Панагюрище, в основната експозиция на Регионалния исторически музей в Плевен, в археологическата експозиция на Регионалния исторически музей в Сливен, в постоянната експозиция на Регионалния исторически музей „Стою Шишков“ в Смолян, в основната експозиция на Самоковския исторически музей, в експозицията на Националния исторически музей, в Историческия музей в Исперих в експозицията на Регионалния археологически музей в Пловдив и др.

Няма съмнение, че *музейните вербални послания* са сред основните компоненти на всеки експозиционен разказ. Представящи, допълващи, уточняващи, свързващи, интерпретиращи, провокиращи, отдалечаващи и сближаващи, те придават динамика и смисленост на реконструкциите, в чийто естествен център стоят автентичните паметници от миналото. Второстепенни по формален статус в музейния тип повествование, словесните отрязъци са като крепежните елементи

на сградата – свързват основните части, придават устойчивост, поддържат целостта.

Качествените музейни текстове не биха могли да компенсират недостатъците на експозиция, съставена от безинтересни обекти и не-системни подредби. За сметка на това обаче лошите текстове могат да компрометират – както визуално, така и съдържателно, и най-високостойността експозиция от уникални продукти на бита, технологията и творческия дух. В контекста на тези съждения е полезно по-настойчиво и по-прецизно да се вглеждаме в думите, битуващи в музейната среда. Да ги премисляме и пренаписваме, да ги прецизираме и редактираме, да търсим отзвучите им в съзнанията на посетителите, да се взираме в нюансите им, да промисляме най-точните им другоезични еквиваленти. Да им помагаме да прехвърлят (от)сенките на миналото в съвременната комуникативна и когнитивна среда.

**Списък на музеите, върху чиито постоянни експозиции  
е осъществен мониторинг за нуждите на настоящото проучване**

<i>Име на музея/експозицията</i>	<i>Институционален статус</i>	<i>Местоположение</i>
Археологически музей – Варна	Обект на Регионалния исторически музей – Варна	Варна
Археологически музей – Пловдив	Регионален музей	Пловдив
Археологически музей „Абритус“ – Разград	Обект на Регионалния исторически музей – Разград	Разград
Археологически музей – „Велики Преслав“	Общински музей	Велики Преслав
Археологически музей – Сливен	Обект на Регионалния исторически музей – Сливен	Сливен
Археологически музей – Созопол	Общински музей	Созопол
Археологически музей – Търговище	Обект на Регионалния исторически музей – Търговище	Търговище
Дом паметник „Йордан Йовков“	Обект на Регионалния исторически музей – Добрич	Добрич
Експозиция „Археология и Възраждане“ – Дряновски манастир	Обект на Общинския музей в Дряново	Дряново

Експозиция „Габрово и габровци“	Регионален исторически музей – Габрово	Габрово
Експозиция „Добруджа и морето“	Общински музей	Каварна
Етнографска експозиция „Дандолови къщи“ – Севлиево	Общински музей	Севлиево
Експозиция „Семейство Обретенови“	Обект на Регионалния исторически музей – Русе	Русе
Етнографски музей – Варна	Обект на Регионалния исторически музей – Варна	Варна
Етнографски музей – Елхово	Общински музей	Елхово
Етнографски музей – Ловеч	Обект на Регионалния исторически музей – Ловеч	Ловеч
Етнографски музей „Ослекова къща“	Общински музей	Копривщица
Етнографски музей – Пловдив	Регионален музей	Пловдив
Исторически музей – Батак	Общински музей	Батак
Исторически музей – Гоце Делчев	Общински музей	Гоце Делчев
Исторически музей – Исперих	Общински музей	Исперих
Исторически музей – Клисурска	Общински музей	Клисурска
Исторически музей – Нова Загора	Общински музей	Нова Загора
Исторически музей – Омуртаг	Общински музей	Омуртаг
Исторически музей – Перущица	Общински музей	Перущица
Исторически музей – Радомир	Общински музей	Радомир
Исторически музей – Самоков	Общински музей	Самоков
Исторически музей „Искра“	Общински музей	Казанлък

Къща музей „Васил Левски“	Национален музей	Карлово
Къща музей „Димчо Дебелянов“	Общински музей	Копривщица
Къща музей „Добри Войников“	Обект на Регионалния исторически музей – Шумен	Шумен
Къща музей „Иван Вазов“	Национален музей	Сопот
Къща музей „Иван Вазов“	Филиал на Националния литературен музей	София
Къща музей „Гео Милев“	Общински музей	Стара Загора
Къща музей „Иларион Макариополски“	Общински музей	Елена
Къща музей „Кольо Фичето“	Общински музей	Дряново
Къща музей „Неофит Рилски“	Общински музей	Банско
Къща музей „Никола Вапцаров“	Общински музей	Банско
Къща музей „Пейо Яворов“	Общински музей	Чирпан
Къща музей „Сливенски бит“	Обект на Регионалния исторически музей – Сливен	Сливен
Къща музей „Станка и Никола Икономови“	Обект на Регионалния исторически музей – Разград	Разград
Къща музей „Хаджи Димитър“	Обект на Регионалния исторически музей – Сливен	Сливен
Къща музей „Христо Ботев“	Национален музей	Калофер
Литературно-художествен музей „Чудомир“	Общински музей	Казанлък
Музей „Възраждане и Учредително събрание“	Обект на Регионалния исторически музей – Велико Търново	Велико Търново
Музей „Васил Левски“	Обект на Регионалния исторически музей – Ловеч	Ловеч
Музей на Възраждането – Варна	Обект на Регионалния исторически музей – Варна	Варна
Музей на градския бит – Русе	Обект на Регионалния исторически музей – Русе	Русе



Музей „Даскалоливница“	Общински музей	Елена
Музей „Дом на хумора и сатирата“	Общински музей	Габрово
Музей на историята на физическата култура и спорта	Ведомствен музей	София
Музей на котленските възрожденци	Общински музей	Котел
Музей на Министерството на вътрешните работи	Ведомствен музей	София
Музей на мозайките	Общински музей	Девня
Музей на солта	Общински музей	Поморие
Музей на Софийския университет „Св. Климент Охридски“	Ведомствен музей	София
Музей „Параход Радецки“	Филиал на Националния исторически музей	Козлодуй
Музей „Старинен Несебър“	Общински музей	Несебър
Музей на транспорта и съобщенията	Национален музей	Русе
Национален археологически институт с музей	Национален музей	София
Национален военноисторически музей – София (постоянна експозиция)	Национален музей	София
Национален исторически музей	Национален музей	София
Национален музей на образованието	Национален музей	Габрово
Парк музей „Владислав Варненчик“	Обект на Националния военноисторически музей	Варна
Парк музей „Шипка“	Национален музей	Шипка
Регионален исторически музей – Благоевград (общоисторическа експозиция)	Регионален музей	Благоевград
Регионален исторически музей – Враца (постоянна експозиция)	Регионален музей	Враца

Регионален исторически музей – Кърджали (постоянна експозиция)	Регионален музей	Кърджали
Регионален исторически музей – Пазарджик (етнографска и общоисторическа експозиция)	Регионален музей	Пазарджик
Регионален исторически музей – Русе (общоисторическа експозиция)	Регионален музей	Русе
Регионален исторически музей – Стара Загора (постоянна експозиция)	Регионален музей	Стара Загора
Регионален исторически музей „Стою Шишков“ – Смолян (постоянна експозиция)	Регионален музей	Смолян
Регионален исторически музей – Силистра (археологическа и етнографска експозиция)	Регионален музей	Силистра
Регионален исторически музей – Хасково (постоянна експозиция)	Регионален музей	Хасково

## ЛИТЕРАТУРА

- Бонева 2002:** Бонева, Л. Интерпретацията в музейната експозиция. (Теоретичен подход към проблема). // *Известия на Националния исторически музей*. Т. 13. София, 2002, 261 – 272.
- Бонева 2007:** Бонева, Л. *Музейните изложби: Пространство, колекции, публика*. София: Сдружение „Кръг Будител“, 2007.
- Бонева 2011:** Бонева, В. *Музеи и туризъм в България*. София/Велико Търново: Фабер, 2011.
- Българските музеи в условията на членството на страната в Европейския съюз 2009:** *Българските музеи в условията на членството на страната в Европейския съюз*. Сливен: Регионален исторически музей, 2009.
- Дийн 2002:** Dean, D. *Museum Exhibitions: Theory and Practice*. London and New York: Routledge. 2002. Third edition.
- Димитрова 2004:** Димитрова, С. Временните изложби – музейна дейност с много проекции. // *Известия на Исторически музей – Велико Търново*. Т. 19. Велико Търново, 2004, 518 – 523.
- Каванаг (съст.) 1991:** *Museum Languages*. Edited by Gaynor Kavanagh. Leicester: Leicester University Press, 1991.

- Кръстева 2003:** Кръстева, С. *Студии по музеология. Тотем, тезаурус, кунсткамери, виртуални пространства*. Книга I – II. София: „Агенция ФДК“, 2003.
- Манкова 2009:** Манкова, Й. Светът на детето в края на XIX и първите десетилетия на XX в.: Към въпроса за идейната концепция и практическата реализация на една музейна експозиция в Етнографско-възрожденски комплекс „Св. Софроний Врачански“ към РИМ – Враца. // *Известия на Националния исторически музей*. Т. 21. София, 2009.
- Маршайн (съст.) 2006:** *New Museum Theory and Practice; An Introduction*. Edited by Janet Marstine. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Музеологията в България днес 2007:** *Музеологията в България днес*. Доклади и съобщения от Националната научна конференция в Хасково, 15 – 16 ноември 2007. Хасково: Регионален исторически музей, 2007.
- Недков 1998:** Недков, С. *Музеи и музеология*. София: ЛИК, 1998.
- Ник 2002:** Nick, Prior. *Museums and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture*. Oxford: Berg, 2002.
- Парман, Флауърс 2008:** Parman, Alice and Jeffrey Jane Flowers. *Exhibit Makeovers: A Do-It-Yourself Workbook for Small Museums*. AltaMira Press, 2008.
- Равели 2006:** Ravelli, L. *Museum Texts. Communication Frameworks*. Abingdon, 2006.
- Ръководство 2001:** *The Manual of Museum Exhibitions*. Edited by Barry Lord and Gail Dexter Lord. Walnut Creek: AltaMira Press, 2001.
- Серел 1996:** Serrell, B. *Exhibit Labels: an Interpretative Approach*. Oxford: AltaMira Press, 1996.
- Станчева 1997:** Станчева, М. Текстове в музейната експозиция. // *Сердика. Средец*. София. Т. III. София, 1997, 215 – 235.
- Толбойс 2005:** Talboys K., G. *Museum Educator's Handbook*. Ashgate Publishing, Ltd., 2005.
- Уникални музеи в България 2010:** *Уникални музеи в България*. Пътеводител. София: Бук Бутик, 2010.
- Фок, Диркинг 2000:** Falk, John H.; Lynn D. Dierking. *Learning from Museums. Visitor Experiences the Making of Meaning*. Altamira Press. Printed in the USA, 2000.
- Фок, Диркинг 2011:** Falk, John H.; Lynn D. Dierking. *The museum experience*. Whalesback Books, 1992. Second edition – 2011.
- Хенинг 2006:** Henning, M. *Museums, Media and Cultural Theory (Issues in Cultural and Media Studies)*. Glasgow: Bell&Bain Ltd, 2006.
- Цекова 1992:** Цекова, Е. Видове музейна комуникация. // *Известия на Националния исторически музей*. Т. 9. София, 1992, 234 – 249.
- Цекова 2007:** Цекова, Е. *Музейна комуникация и музейно образование*. София: Национален политехнически музей, 2007.



***ТВОРЧЕСТВОТО НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ –  
ИНТЕРПРЕТАТИВНИ СТРАТЕГИИ***





## **(НЕ)ПОЗНАТИЯТ СТЕПАН ТРОФИМОВИЧ ВЕРХОВЕНСКИ**

*Христо Манолакев*

*Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“*

## **THE (UN-)KNOWN STEPAN TROFIMOVICH VERHOVENSKIY**

*Hristo Manolakev*

*Veliko Turnovo University St. Cyril and St. Methodius*

The article studies the subject – matter (‘syuzhet’) of Stepan Trofimovich Verhovenskij, rethinking the semantics of its intertextual connections to some of Turgenev’s emblematic characters, such as Rudin and Bazarov.

**Key words:** F. M. Dostoevskiy, *The Possessed*, I. S. Turgenev, *Rudin*, *Fathers and Sons*

В идейния свят на „Бесове“ обикновено се навлиза през опозицията „бащи и деца“. Но прочетена изцяло през конотациите на Тургеневското, каквато е обичайната интерпретативна практика, функционалността ѝ в семантичното пространство на „Бесове“ се изкривява. Защото чрез нея Достоевски съвсем не се стреми просто да продължи вече набеязаната от своя съвременник идейна линия, а напротив, целенасочено и открито полемизира с неговото разбиране за същността на този идеологически конфликт. Под въздействие от прилаганата интерпретативна стратегия често се наблюдава едно некоректно разместване на вътрешносюжетните перспективи между персонажите. От което най-потърпевш е образът на „бащата“ Степан Трофимович Верховенски.

Предпоставката за подценяването му, колкото и да е парадоксално на пръв поглед, може да се потърси също у Тургенев. През спомена за водещата роля на Базаров в сюжета на „Бащи и деца“ по аналогия и в „Бесове“ вниманието се насочва основно към „децата“, към Николай Ставрогин и Пьотър Верховенски. В неговия роман идеологическите партии на „бащите“ и на „децата“ са неравнопоставени – Базаров няма свой идеен „баща“, което отчетливо подчертава траги-

ческата самота на героя. Тургенев съзнателно не му противопоставя равностоеен опонент. Павел Петрович отстоява една твърде обща културно-историческа позиция, присъща по-скоро за всяко възрастно поколение. Липсващият истински идеен конфликт е следствие от политическите възгледи на самия писател. Да оспори миналото, за Тургенев би означавало най-малкото да се усъмни в епохата, която идейно е формирала миогледната му система. С романа си той се е стремил да подчертае появилия се драматичен разлом между поколенията в социалния живот. За него това е страшното, защото техният непримирим взаимен отказ от диалог стремително ги води към пропастта. Пред нея обаче той спира, без да поглежда към бушуващата стихия, без да се интересува какво е породило бунта на „новите хора“. Нищо друго извън констатацията за драматично разкъсаните връзки не го занимава.

А мисълта на Достоевски е изкушена да проследи съдбата на поколенията по-нататък. И което е по-важно, заедно с проспективно отправения поглед напред той ретроспективно се връща към отминалото, започва да търси и изследва причините, провокирали драматичното разминаване, за да посочи ясно основанията за настъпилата трагедия. В желанието за обективност към различните темпорални ракурси на идеологическото време е принципното му разграничаване от философията на „Бащи и деца“. Затова и романът „Бесове“ започва с **темата за миналото**, персонифицирана от сюжета на „бащата“ Степан Трофимович.

Тя събира и обединява фабулните нишки на много начала. Предисторията на действието обхваща период от двадесет години, пречупена основно през живота на Степан Верховенски и взаимоотношенията му с неговата благодетелка – богатата помещица, генералшата Варвара Петровна Ставрогина, майка на Николай Ставрогин. Основното действие протича през септември – октомври 1869 г. Въвеждащият разказ ретроспективно проследява съдбата на основните герои в предстоящите драматични събития. Едва ли не всички главни участници в интригата са пришълци<sup>1</sup>. Което семантично акцентува този фабулен детайл – *пристигането*. Още в началото насочвам към него, доколкото в динамиката на действието той е функционално открит единствено спрямо Ставрогин и Пьотър Верховенски: в деня, в който те се появяват, започва реалното романно действие<sup>2</sup>. По отношение на

---

<sup>1</sup> По наблюденията на Л. Сараскина 22 души (Сараскина 1988: 66).

<sup>2</sup> Според изчисленията на Сараскина действието започва на 12 септември, неделя, а завършва на 11 октомври със самоубийството на Ставрогин. За хронология-



останалите персонажи той е незабележимо вплетен в общия наративен поток на ежедневието. Пристигането е семантичен жест, идеологически детерминиран от сложната многозначност, през която се конципира темата за миналото. В конотациите на общата фабулност с пристигането ще започне завършването на събития, чиито психологически и идеологически мотивации скрито са набелязани далеч назад в предсюжетното време.

Същевременно, в проекциите на един по-общ метатекстов план, в който възниква и се оформя замисълът за романа, „своята“ фабула диалогично се мисли и в позицията на финална развързка на вече положения, на генералния руски сюжет, зададен от някогашното „фатално“ завръщане/пристигане на Чацки (Манолакев 2011). През ракурса на подобна литературно-историческа обвързаност, която конципира „своята“ в динамика и в съотнесеност към предходното конституиране на канона, *сюжетът* на „Бесове“ досега не е разглеждан. Такъв поглед към неговата имплицитна интенционалност веднага размества акцентите в събитийно-идеологическата му система, в йерархичната зависимост между персонажите, в семантиката на диалогичната му ориентраност към собствения и към извънположения свят.

## I.

И така, преди двадесетина години, т.е. някъде около 1849 г., Степан Трофимович Верховенски е приел поканата на Варвара Петровна да стане възпитател на нейния син. С вдъхновението на тази възвишена мисъл – да допринесе полза, той е пристигнал в техния град. И някак си между другото, ненатрапчиво и незабележимо, повествованието вмята, че това *не е* началото на неговото сюжетно битие.

То е започнало в края на 40-те години, когато той се е *завърнал от чужбина* и почти веднага е привляквал вниманието с лекциите си в университета (Достоевски 1983, VII: 9<sup>3</sup>). Къде по-точно и колко време в Европа е бил, какви науки е изучавал *там*, не се уточнява. Вместо това се подчертава блестящото впечатление, което е произвел сред прогресивните кръгове на Петербург. В битието му от това време лесно се забелязват знаците на „сюжета на Словото“. Само че матрицата не е възпроизведена в познатия контур и, което е по-важно, изтеглена

---

та на календарното време на сюжета подробно вж. у Л. Сараскина (Сараскина 1988: 77).

<sup>3</sup> По-нататък в статията в кръгли скоби след цитата се посочват страниците от това издание.

е на заден повествователен план, като не задава семантичния код на дискурса. Тя едновременно и се вписва в наложения канон за идеологическия герой, и изпада от него.

Типологично за канонизирания от романите на Херцен и на Тургенев образ бе стремителността на неговата поява и фокусиране на вниманието върху идейното Слово, което той явява. По този начин се е случило и навлизането на Степан Трофимович сред петербургските либерални кръгове.

След устремното идейно начало, както помним, Тургенев се съсредоточава върху разгръщането на любовната колизия, загърбвайки линията на Словото. Достоевски обаче не се придържа към тази типология.

На преден план той, обратно, извежда *битието* на Словото, т.е. онова, което в идейността на тургеневските романи е сюжетно най-неубедително. От това *целенасочено разместване* на идейните акценти знаците на канонизирания „сюжет на Словото“ в началото на „Бесове“ трудно се долавят. Смисълът на трансформацията е той бъде подложен на принципна преоценка.

Героят не оправдава големите очаквания, с които се свързва пристигането му от Европа. У него в действителност липсват истински, дълбоки идеи: уж напредничави, научните му изследвания са твърде далеч от реалните проблеми на руската действителност. Неясни и неопределени се оказват и неговите прогресивни възгледи, които не са обвързани с някаква програма и не се отливат в каквато и да е последователна деятелност. Той пребивава в безметежното пространство на абстрактните просвещенски идеали. Като вдъхновен поклонник на европейската култура е издигнал идеята за прогреса в култ, заради нейното осъществяване той уж се е завърнал, но смисълът и съдържанието ѝ се губят в общите фрази за красивото и доброто. В тях той вярва с детска наивност, без да забелязва цялата безплодност на тази вяра, от въодушевеното му говорене за нея не произтича нищо. Степан Трофимович искрено страда за безправното положение на селяните и в същото време с безразличие проиграва на карти крепостния си слуга Федка. В тон с времето той съчинява поема с „тенденция“. Лишено от всякакви художествено-естетически достойнства, произведението има щастието да бъде „арестувано“, докато се разпространява в ръкопис. Когато обаче по-късно поемата без негово знание е публикувана в някакво задгранично революционно издание, Степан Трофимович изпада в ужас от мисълта за възможните политически последствия, които биха могли да го сполетят, като смирено и раболепно се извинява пред гу-

бернатора. Достоевски безкомпромисно внушава, че идеологическото битие на Степан не е продукт на някаква трайна идейна доктрина, а на случайно стечение на обстоятелствата.

Идейният път, който Степан Трофимович изминава от петербургски професор през наставник и възпитател на Ставрогин до домашен лектор на Даша, е белязан със знака на социалната девалвация. С годините той все повече усяда в духовната празнота на бита, безсилен дори да забележи, че някогашната вдъхновяваща непримиримост вече е само словесна маска, че говоренето за високите идеали се е изродило в лекомислено пустословие, а той незабележимо се е превърнал в размекнала се сълзлива жена.

Разказът за миналото на Степан Трофимович преднамерено разколебава знаците на херценско-тургеневския идеологически канон. Споменният разказ за миналото на героя се строи върху пресичането на две наративни проекции. Едната в спокоен и обективен тон привидно цитира утвърдения знак, а едновременно с нея втората, гласът на хроникъора, с коментара си върху проблемно-съдържателните му прояви иронично преобръща смисъла на означаемото. По този начин изминалият живот на Степан Трофимович се представя като плод на собствените му идеологически фантазии, измислици и тщеславие.

Целта на тази повествователна стратегия става ясна, когато се вземе под внимание знакът на рамкиращата проекция, в която възниква сюжетът на Степан Трофимович. Раждането му като герой е съотнесено с „голямото идеологическо време“ на 40-те години – „мнозина от припрените тогавашни хора са произнасяли името му едва ли не наред с имената на Чаадаев, Белински, Грановски и на токущо изгряващия тогава в странство Херцен. Но дейността на Степан Трофимович бе свършила почти в мига, когато бе започнала...“ (8). В такъв случай глобалната идеологическа парадигма, която едновременно е формирала литературния канон на западниците и е приобщила към него битието на героя, през моделиращия биографията му амбивалентно-ироничен ракурс

на свой ред започва да изглежда с разколебани стойности. Възниква усещането за усъмняване на тъй възхваляваните либерални ценности от онази епоха. Постигнато е благодарение на това, че образът на Степан Трофимович съвсем преднамерено се строи като интертекстуална реплика противопоставяне срещу тургеневската идейна позиция, заявена не само в „Бащи и деца“, но и в „Рудин“. А. Фирсова подробно проучва връзката на „Бесове“ с първия роман на Ив. Тургенев. Тя обаче не е своеобразното капсулиране и ограничаване на се-

мантичността ѝ в отделния отрязък от живота на героя, не търси логиката на получаващия се интертекстуален синкоп между началото и края в идеологическия път на Степан. Подминава и отсъствието на рудиновското в централната част, т. е. там, където, обратно, е функционално сближаването с романа „Бащи и деца“ (Фирсова 1982)<sup>4</sup>. Смишълът очевидно не е в това, просто да се констатира, че Достоевски диалогизира или полемизира с идеологията на Ив. Тургенев и с конкретни негови романи. Принципиалният въпрос е защо е проведена тази неприкрита интертекстуализация при изграждане на биографията на Степан Трофимович. Защото през функционалността на това широко и мощно присъствие на чуждото неизбежно възниква впечатлението, че героят сякаш е лишен от собствена идентичност, че има и няма собствено битие.

Степан Трофимович *няма* свое биографично минало. Тази поетологична особеност в изграждането на неговата личност е семантично натоварена. Животът му започва с *пристигането* от чужбина. Към предходното му битие сюжетът е безразличен. Интертекстуализацията обаче веднага подсказва посока на обяснение, доколкото е невъзможно да не възникнат фабулни асоциации с Рудин.

Достоевски гради биографията на своя герой и като корективно пренаписване на вече познатата биография на Рудин. Писателят майсторски е овладял Тургеневия стил и виртуозно играе с него, когато изгражда речевия портрет на персонажа си и когато строи перипетииите на взаимоотношенията му с Варвара Петровна. Пред нас възкръсва добре познатият ни репертоар от поведенчески стереотипи и случки, които моделираха облика на Рудин: любовните писма, опияняващото красиво говорене, вдъхновените пориви към възвишени цели, останали неосъществени, и пр.

Аполон Майков видя в Степан Трофимович един своеобразен Рудин на стари години. С времето той се е отпуснал и примирил, станал е по старчески мекушав и сълзлив. Но не във възрастовото различие трябва да се търси смишълът на междутекстовото сближаване. Физическото разминаване между двамата е означение на едно външно, карикатурно-пародийно снизяване на тургеневския тип герой. Добре се проявява тази особеност на интертекстуализацията например в цитатното (не)съответствие на емблематичната ситуация „русский человек на rendez-vous“. Отклонението от „Рудин“ на първо място е забележимо по отношение на женския персонаж. Достоевски е

---

<sup>4</sup> За връзката на „Бесове“ с романа „Бащи и деца“ на Ив. Тургенев по-подробно вж. у Н. Буданова (Буданова 1987: 56 – 79).

отместил поглед от младата девойка Наталия към нейната майка, Даря Михайловна. За това пренасочване на вниманието в романа на Тургенев има достатъчно основания – взаимоотношенията на Степан Трофимович и Варвара Петровна са инвариантна възможност на нещо намекнато и недоизречено в сюжета на „Рудин“<sup>5</sup>. Отново се появяват типичните тургеневски вечери, изпълнени с поезия и разговори за изкуството. И ето веднъж след една такава прекарана в мечтателност вечер, когато двамата току-що са се разделили, Варвара Петровна неочаквано се появява пред него и през стиснати устни и посиняло от гняв лице му прошепва на един дъх: „Никога няма да ви го забравя това“ (18). Вероятно окрилена от думите му, тя е очаквала да последва едно още по-красиво любовно обяснение. По подобие на онова, което се случва в известната нощна сцена между Рудин и Наталия. Неслучайно контурът ѝ е точно възпроизведен. Скрито е подменена обаче „темата“ ѝ. Изчезнали са и поезията, и чувствата, останала е само куклата поза на героя.

От значение е следователно не цитирането само за себе си, а различенето в цитата. Интертекстът в случая добре илюстрира концепцията на Достоевски. От една страна е точният цитат, който спомня познатия силует на тургеневската ситуация. Близостта не би могла да не се забележи. От друга страна, също толкова доловимо, протича отклонението от нормата на протообраза. Отказът от сливане неочаквано насочва към черти от характера на Рудин, само намекнати във вътрешния му мир, извежда на преден план потенциални състояния на психологията му, които Тургенев е предпочел мълчаливо да отмени. Но ако се вгледаме внимателно в действията на Тургеневия герой, трудно ще бъде да не се съгласим, че Достоевски проникновено е почувствал образа като потенциален характер. У него дремят и мекушавостта, и плахостта, и слабоволието, които по-късно ярко се проявяват у Степан. Редно би било да си спомним не само сцената на любовното обяснение при сухото езеро, когато Рудин се саморазобличава в своята нерешителност пред Наталия. Смътната нагласа да се примири и да остане в дома на Ласунска като храненик заради лише-

---

<sup>5</sup> Отзвук от това премълчано са именно прокрадналите се мисли у Степан Трофимович след овдовяването на Варвара Петровна, когато тяхната дружба се разгаря с нова сила. Срв.: „Но внезапно една странна мисъл осенила Степан Трофимович: „Дали пък неутешимата вдовица не разчита на него и дали в края на едногодишния траур не чака предложение от негова страна?“ Цинична мисъл, но нали възвишените натури понякога са дори по-склонни към цинични мисли [...] Замислил се: „Богатството е огромно, разбира се, но...“ (17).

ността си от средства несъмнено се прокрадва в действията му. Съответно, през психологическата мотивираност на потенциалното, убедително разгърнато посредством интертекстуализацията, проличава цялата изкуственост на оригинала в идеологическата му подчиненост на Херценовата норма в канонформиращия процес. Съобразявайки се с „модела“, чрез патетичния жест на заминаването в края Тургенев спасява от унижение Рудин, запазва героическия му ореол. А Достоевски – точно защото мисли образа като психология – няма да спести на Степан Трофимович срама от битовото унижение: решението на Варвара Петровна да го ожени за Даша е жестоката присъда над компромиса да остане в нейния дом, краят на самозаблудата, че е свободен в действията си. В жеста на това битово унижение – да бъде *даден* за жених – е краят му като идеен герой. Гордостта и волният дух, високите пориви и устремеността към идеалите, всичко това, с което Степан възторжено е покорявал слушателите си, се е оказало красива романтична риторика, измислен мит, изчезнал в мига, когато той се примирява и се подчинява на чуждата воля, когато безропотно се съгласява да се раздели със своята свобода.

Едновременно с това извън общото героят има своя биография, семантизирана отново в дискурса на идеологичното. Тя произтича непосредствено от неговото *второ пристигане* в сюжета, т.е. от пристигането му в тукашния град, когато приема предложението да стане учител на Николай Ставрогин. Сюжетът на Словото полага семантична връзка между биографичното време на Степан Трофимович и идеологическото време на града. Недвусмислено е внушено, че то възниква непосредствено вследствие от неговото пристигане тук. С появата си той организира кръжок, който, въпреки пъстротата на идейните възгледи на участниците си, минава за огнището на местната прогресивна мисъл. Пред своите последователи Степан влиза в ролята на преследвания заради изповядваните идеали, а нерадостната съдба на поемата му, поне в собствените очи, му спечелва ореола и на политически мъченик. За градските „волнодумци“ той е учител и идеен наставник. Но цялата обществена деятелност на този патриарх на свободната мисъл е да изпада в състояние на скръбни размисли, допълвани обичайно и от опиянението на шампанското, върху невеселата съдба на Русия.

Степан Трофимович свободно пребивава в помпозната неопределеност на една широка палитра от ефектни фрази без каквато и да е

ясна собствена идея<sup>6</sup>. Като следствие тази неопределеност неизбежно провокира няколко неочаквани въпроса: какво тогава е Словото на Степан и съществувало ли е то изобщо?

През битовия ракурс на наложения му годеж за Даша те получават доста нелицеприятен отговор. Не съществува Слово, а има само една пустота на думите, от чиято безконечност той се опива.

Към този битов план на развенчаване интертекстуализацията с „Рудин“ добавя и неговото демистифициране като идеологически герой.

Чрез интертекстуализацията на първо място Достоевски отхвърля идеологичността на „излишния човек“, която за писателя е мнима и измислена величина на социално битие. Не просто иронично я разколебава, а напълно я отрича като несъществуваща. Прословутата „скука“ на този образ, в която Херцен видя особено политическо състояние на социална съпротива срещу системата, у Степан е показана през преобърнатия знак на лентяйството и леността. Тя е нищо, тя е измамното разпиляване в нищо-не-вършенето. Подобно на Рудин, който все се захващаше да напише важната си статия, но по-далече от подготовката на плана ѝ не стигна, така и Степан, двадесет години покъсно след завръщането си от чужбина, все още продължава да обмисля плана на своето важно съчинение, тъй и останало ненаписано. С други думи онова, което Тургенев в лицето на Рудин, дори когато е бил несъгласен с него, идейно не е посмял да отрече, Достоевски чрез преповторения жест скрито заклеява. Без каквото и да е колебание той разкрива идейната празнота на този, когото литературата е посочила като прогресивна личност. Достоевски се интересува от героя и времето в тяхната идейна сдвоеност. За него героят на 40-те години всъщност е съвсем друг в сравнение с онзи „образ“, който парадигмата налага и утвърждава – той в действителност е лишен от всякакъв идеологически заряд, слаб и безволеви, недостоен да отговори на изискванията на времето за социална активност.

За Достоевски всъщност Слово не е съществувало, вместо Слово е имало заблуждаващо, изпразнено от съдържателност безсмислено говорене. През пародийното демистифициране героят на Словото се оказва лишен от емблематичното си типологизиращо го основание –

---

<sup>6</sup> Срв. с наблюдението на М. Бахтин, че Степан Трофимович: „сипе отделни „истини“ именно защото няма в себе си „властваща идея“, определяща ядрото на неговата личност, няма своя правда, а има само отделни безлични истини, които по този начин престават да бъдат докрай истински“ (Бахтин 1976: 112).

той е герой без Слово. Битието на всеки един от другите персонажи на романа би могло да бъде заключено в отделна изчерпваща и обясняваща метафизиката му слово метафора. Този липсващ знак за смисловостта на образа вече не е случайна – духовната разруха, която ще избуи в душите на „децата“, се е породила именно от пустотата, от духовната празнота, донесени от учителя.

## II.

Гранична за битието на Степан Трофимович е появата на сина му (да напомним – заедно със Ставрогин). Неговото неочаквано завръщане засилва още повече усещането за нравственото пропадане на „бащата“. Вместо предполагащото съчувствие заради унижителното решение на Варвара Петровна синът проявява цинична неуважителност към емоционалните страдания на своя родител.

Тяхната среща бележи поредното явно диалогизиране на познатите тургеневски сюжети. Интертекстуализацията този път пресемантизира и преосмисля идейната ситуация „бащи – деца“. В тълкуването на Достоевски скъсването на връзката между тях и превръщането им в противници протича в плана на моралното. Емблематичният за тургеневския сюжет идеен диспут е заменен от безпощадната обвиняваща риторика на сина, за когото всички действия и деяния на родителя са погрешни. А за унижения баща, обратно, думите на сина са проява на грозна базаровщина. До този момент за всички Степан Трофимович е олицетворявал прогресивното идейно начало. Оттук насетне битовото му пропадане се допълва и от постепенното му отдалечаване от разбиранията на „младите“, достигнало до пълно скъсване и влизане в открита борба с разрушителния им нихилизъм.

За Степан Трофимович Базаров е безжизнено лице, странно и необосновано съчетание между Ноздрев и Байрон. В изненадващата контаминация определено стряскаща е появата на Гоголевия герой. Семантично той очевидно е отнесен към идейността на Тургеневия персонаж. Тоест, преведен през кода на Ноздревото „лъжливо слово“, Базаров представлява само една високопарна романтична поза, а на думите му изобщо не трябва да се вярва. През конкретиката на риторичната ситуация, в която възниква сравнението, неговите негативни конотации имплицитно се прехвърлят върху сина, върху „децата“ и отстояваната от тях идейна позиция.



За разлика от Тургенев, който чрез сюжетни механизми възпрепятства<sup>7</sup>, Достоевски не се намесва в конфликта, а го оставя да се разгърне напълно фабулно и идейно.

В тази насока на първо място трябва да се отбележи една нова и непозната досега за самия Степан Трофимович мисъл, изкристализираща постепенно в изключителна идея, че е длъжен да заяви себе си, че трябва да излезе от уединението и да *им* даде последен бой. Това ясно изразено самосъзнание за настъпващата промяна в живота и прозрението за различните механизми, които вече го управляват с новата роля на „децата“ в него, веднага го отграничават като персонаж, идеологически абсолютно различен в сравнение с партията на тургеневските „бащи“, останали в мелодраматичното си умиление по спомените си за отминалото. Ето в този драматичен момент на прозрение за пропадането и желанието да се въздигне и да тръгне дори срещу природата на собствената си нагласа превръщат Степан в образ със сложна психология. В този момент се скъсва подобие с тургеневските персонажи и той престава да е тяхно пародийно преобърнато подобие.

Сцената с обиска и изземането на книги и материали от архива му той изживява като своето най-голямо обществено падение, конфискацията е крахът на либералните му възгледи за лична свобода. В този момент усещането за смазаност и унижено достойнство нахлува със спомена за младостта и някогашната безпределна вяра във високите граждански идеали. През завръщането към миналото се заражда и мисълта да се възпротиви, така както никога досега не е смее да се изправи срещу Властта. При срещата с губернатора Фон Лембке Степан Трофимович надделява в разговора им с проявената сила на едно неочаквано вътрешно спокойствие, което сломява неговия опонент. То говори за увереност в себе си, за едно започнало възраждане на изгубената душа, най-красноречив израз на което е и проявеното чувство на състрадание към краха на Лембке.

След тази среща Степан Трофимович вече е напълно убеден, че е готов да даде решителен отпор на самозабравилите се „малки човечета“, доволни в глупостта на собствената си духовна и интелектуална незначителност. На Празника той издига една неочаквана и необговаряна досега идея – **Идеята за всепрощението**, предизвикала бурни реакции, невъобразим хаос от гласове и сред техния шум – останала парадоксално **нечута**. Това е неговият избор. В себе си той вече е взел

---

<sup>7</sup> От една страна, чрез пародийната дуелна ситуация скрито го обозначава като нелеп, доколкото и двете „партии“ имат обща идейна цел, а от друга – и напълно го предотвратява посредством смъртта на Базаров.

решението да напусне *този свят* и да се отправи да търси Русия. За пръв път в живота си той е спокоен, духовно окрилен от правилността на намерения изход за спасение – да напусне този бесовски град, да се отправи към неизвестното, който път ще го отведе към истинската Русия, за да постигне чрез откриването ѝ духовно обновяване.

Мотивите за *прощаването* и за *напускането* сближават финала на Степан Трофимович отново с Рудин (Фирсова 1982: 62). Интертекстуализацията обаче откроява една принципна разлика. Рудин (а преди него и всеки един от героите „излишен човек“) напуска без цел, той просто заминава нанякъде без смисъл на движението. Напуска лишен от Идея, защото идеята, заради която идва, а именно – да изрече новото Слово, е изчерпана. Но щом Словото е изречено, тогава той е идеологически осъществил се герой преди финалното заминаване.

А Степан Трофимович, обратно, едва от този момент се превръща в герой с Идея. С други думи, там където Тургенев завършва сюжета на своя герой с мълчание (а защо да не кажем – и с незнание за това, какъв би могъл да бъде той извън схемата, наложена от Херцен), Достоевски подхваща нов идеологически сюжет за възкресение на мъртвото тяло.

Ясно е прокарано това разграничение при срещата на Степан Трофимович, вече потеглил, с току-що избягалата от Ставрогин Лиза. Тук е може би най-важната граница в битието на героя, онази, която твори метафизиката на биографията му, пресемантизирайки неговия идеологически знак от герой, тип „излишен човек“ (герой с гражданско-либерални възгледи), в герой, типологично приближаващ се към ортодоксалната традиция на „светите странници“. Това е преход от изстиване на мъртвото тяло и изчерпване на лъжливото Слово към обновяване на душата, към въздигане чрез освобождаване от празнотата на нищото.

Метаморфозата преминава през поредица от символни прагове, които в случая бегло ще очертаем.

Най-напред е скъсването със своето идеологическо обкръжение по време на Празника, т.е. с „децата“, родени именно от неговото Слово. Да припомним, че според помпозния замисъл на губернаторшата Празникът трябва да бъде *прощаването* на писателя Кармазинов с неговата читателска аудитория. Контрастното обвързване между двамата противопоставя финалното „Merci“ на Кармазинов, изпразнено от всякакъв смисъл, каквото реално е било цялото му творчество през годините, с призива към всепощение, отправен от Степан Трофимович към младите. Не е ясно какво точно има предвид той в този

момент, но затова пък следващата му теза – издигане на красотата на изкуството над дребнавото политическо ежедневиe – означава категорично сбогуване с причиняваните от nihilизма хаос и безпорядък в съзнанието на днешната младеж.

Веднага след изговореното скъсване със старата идеология той потвърждава същото в прощалното си писмо до Даша. Въпросът е защо именно към нея са отправени прощалните му слова? Разбира се, интертекстуалното заиграване с прощалното писмо на Рудин до Наталия е повече от видимо. Смисълът на паралела не трябва да се търси по посока на сходящата си фабулност<sup>8</sup>. Работата е в това, че от всички основни персонажи на „Бесове“ единствено Даша не е била ученичка на Степан Трофимович<sup>9</sup>, т.е. символично тя е запазила непорочно, неомърсено своето съзнание от разлагащото въздействие на неговото Слово. А всеки един, който е бил негов ученик, т.е. който е бил докоснат от проповядваното и разпространявано от него прогресивно западническо Слово, се проваля и/или умира (синът му, Ставрогин, Лиза, градската младеж). С други думи, това е писмо прощална изповед, в която той открива сърцето си без поза и фалш, без маската на лицемерието, видени малко преди това в театрално-позьорското прощаване на Кармазинов. Тъкмо през своята интелектуална и духовна неразвратеност Даша може да усети искреността на откровението му и да му даде в мислите си всепрощението, за което той говори.

Сутринта, когато напуска Скворешники, вали дъжд, който символично пречиства тялото от греховността на миналото. Немаловажно е и още едно разграничение с Рудин, напуснал имението на Ласунска с превозно средство, докато Степан поема към неизвестното пешком – сякаш за да може тялото да се пречисти от непосредствения досег със земята. Той пада на колене сред нея сам в полето и иска прошка от руската „почва“. По време на своята беззвучна молитва той като че ли онемява – символичен жест на едно следващо очистване, този път от предходното празно слово, в което той цял живот пребивавал.

В последната им среща сред полето Лиза ще го сравни с дете, с невинно, беззащитно същество. След тези думи той ще поеме по девствения път на новия живот с детска непринуденост и отвореност към света.

---

<sup>8</sup> Писмото на Рудин е последен опит за едно прикрито, лицемерно спасяване на спомена за себе си в знаците на високата идеология.

<sup>9</sup> Да припомним, че когато Степан Трофимович е подготвил с ентузиазъм своите лекции по литература да ѝ чете, в последния момент Варвара Петровна, завладяна от съмнения, възпрепятства началото на обучението.

В Хатово Степан Трофимович се запознава случайно със София Матвеевна Улитина, която носи и продава евтини издания на светото Евангелие. От тази среща започва последният етап от неговия живот, най-краткият и най-драматичният – пътуването му към Бога, към преоткриването Му и към Спасението.

Началото на това последно пътуване е белязано от символичния жест на неговото разболяване. Болестта е последната преграда, която той трябва да преодолее към своето нравствено изцеление. Тя символизира умъртвяването на предходната идейност, на онази невидима метафизична част от него, която досега е съставлявала същността му. В халюциниращо, полубълнуващо състояние той гласно и смирено ще признае, че всъщност цял живот е лъгал, когато е говорел, т.е. ще прозре, че е живял във и чрез греховността на своето Слово – „Друже мой, цял живот съм лъгал. Дори когато съм говорил истината. Защото никога не съм говорил заради истината, а само заради себе си [...] Главното е, че си вярвам, като лъжа. Най-трудното в живота е да живееш и да не лъжеш...“ (581).

От гледна точка на настъпилото самопознание за себе си тази граница символизира края на бесовското у героя, на напускането на бесовските сили и на изцелението на душата. След нея започва прояснението, когато Степан ще се обърне истински към Божието слово, т.е. към новото и различно идеологическо Слово.

Притчата за бесовете, влезли в свинете, прояснява целия му идеен път. Кое обаче се явява смисълът на присъствието ѝ в произведението? И в какво именно е същността на Степановото осенение и прозрение?

Очевидно е, че той се уподобява с обладания от бесовските сили герой, спасен от Христос. Ето защо е важна не самата притча (от Лука), а обрамчването ѝ в текста. От една страна – с въвеждащия евангелски текст. Да напомним – когато Христос излиза на брега, към него се приближил някой си човек, обладан от бесовете. Той паднал на колене пред Исус и Го помолил да го излекува. Смисълът на четенето тук е многопосочен. От една страна, трябва да видим момента на **осъзнаването** на онова, което е причинило заболяването; на второ място идва желанието за избавяне от болестта; след това е прозрението, че сам не би могъл да се спаси. А то е единствено по силите на Бог, към когото трябва да се обърне с **молба** за помощ. Тази начална рамкираща ситуация на библейския сюжет е своеобразно огледално отражение на пътя на Степан Трофимович, сам намерил най-накрая спасителния път към Бога чрез истината и откровението на неговото

целително Слово (срв. със заключителните му думи: „Моето безсмъртие е необходимо дори само поради това, че Бог няма да пожелае да извърши неправда и окончателно да угаси огъня на пламналата в сърцето ми любов към него...“ (591).

Към това трябва да добавим и съпътстващия коментар на самия Степан Трофимович, който ще отнесе бесовете към социалните язви и хаоса, завладели Русия. Идейният подтекст на тази асоциация е, общо взето, ясен. С изключение може би на един ред: „Това сме ние, ние и ония, и Петруша [...] и аз, аз може би ще бъда първият начело...“ (583 – 584). Но кой тогава е бесът? Какво тогава е бесът?

В този момент Степан прозира, че Бесът – това е прогресивното западническо Слово, което именно той пръв е донесъл и е вселил в сърцата на всички останали, и по този начин символично е спомогнал за разпространението му по цяла Русия. Това бесовско Слово, което ги е завладяло и ги е превърнало в обладани, беснуващи свине. Ето го вече и фабулното обяснение – защо именно със Степан започва сюжетът на романа. Той сам е причинил разболяването и побесняването на Русия. В това бесовско Слово е грехът му пред нея. И затова от всички герои само на него му е дадено правото (а не на Ставрогин) да говори за прозрението за този над-личностен грях.

С това признание и приемане в себе си (ние и те) на всеобщия грях Степан се измъква от измамната реалност на мъртвото идеологическо Слово и посяга към спасителното, вечно и единствено Слово на Бога. След покаянието за вината и смиряването с това поискано всепощение за цялата руска земя именно чрез „бащата“, а не чрез „децата“ (както е у Тургенев в „Бащи и деца“) той ще набележи възможния път за всеруското спасение, чрез който да се разреши вечната криза между поколенията.

Така в своето цялостно идейно развитите Степан Трофимович е преобърнатото отрицание на Чацки, идеологическият завършек на тази водеща идейна линия от Грибоедов до Тургенев в конституирането на руския литературен сюжет от 40-те години. Чрез образа на Степан Трофимович писателят задава изключително провокативен въпрос към социалното битие на литературата заради онези фалшиви метафори и идеологеми, чрез които е манипулирала социалните процеси.

Чрез завършеността на своята биография Степан Трофимович разрушава модела на предходния идеологически герой. Тогава литературно-историческият път на руския сюжет, видян и осмислен през този образ, е път на преодоляване и разобличаване на един мним, измислен мит, вкоренен трайно в социалното битие, и едновременно с

това е и път на необходимо идеологическо преориентиране към кано-на на друго Слово – руското религиозно Слово. Следователно чрез образа на Степан Трофимович писателят не отрича досегашната лите-ратурно-историческа същност на руската литература – да бъде разказ за идеологически сюжет. Той не приема само кода ѝ – не променя па-радигмата, а прекодира нейното Слово, нейния идеологически Глас като необходимост да говори и отстоява вечното и единствено Слово на Бога.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978:** Бахтин, М. *Проблеми на поетиката на Достоевски*. София: Наука и изкуство, 1978.
- Буданова 1987:** Буданова, Н. Ф. *Достоевский и Тургенев. Творческий диалог*. Ленинград: Наука, 1987.
- Достоевски 1982, VII:** Достоевски, Ф. М. *Събрани съчинения в 12 тома*. Т. 7, „Бесове“. София: Народна култура, 1982.
- Манолакев 2011:** Манолакев, Хр. *Грибоедов – Гоголь – Достоевский. Типология и герменевтика Слова*. В. Търново: Фабер, 2011.
- Сараскина 1988:** Сараскина, Л. *Время в „Бесах“ Ф. М. Достоевского*. // *Контекст 1988*. Москва: Наука, 1989, 64 – 102.
- Фирсова 1982:** Фирсова, А. А. *Тургеневское в „Бесах“*. // *Проблемы творчества Ф. М. Достоевского. Поэтика и традиции*. Тюмень, 1982, 56 – 64.

**ЕДИН ЮНОША ЧЕТЕ „ИДИОТ“,  
ИЛИ ЧЕХОВ НА ГОЛЕМИЯ ПЪТ КЪМ ДРАМАТА<sup>1</sup>**

*Людмил Димитров*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**A YOUTH READS *THE IDIOT*, OR CHEKHOV'S  
ON THE *LONG ROAD* TO DRAMA**

*Lyudmil Dimitrov*  
*Sofia University St. Kliment Ohridski*

The text makes an attempt to clarify one aspect of the comparative area „Chekhov – Dostoevsky“, traditionally regarded in literary history and literary studies as futile, so that it has only rarely or conditionally been examined. Tracing through the way of an almost accomplished storyteller, but still emerging playwright Anton Chekhov in the early 80-s of the nineteenth century, the author finds Dostoevsky's influence on his dramaturgical thinking. Concrete is the choice of a significant scene from the novel „Idiot“, adapted by Chekhov for the aims of his own plot in its early one-act piece „*On the High Road*“ (1885).

**Key words:** Chekhov, Dostoevsky, drama, conflict, plot, influence, theatre discourse

Докато огромният интерес на руското и световното литературознание винаги е бил съсредоточен в зрялата, канонична драматургия на Чехов, за опитите му от края на 70-те и от 80-те години на XIX век обикновено се говори несистематично и най-често те се класифицират по условен жанров признак, трафаретно дефинирани като *водевили* и *малки комедии*. Този период от неговото творчество обаче е силно провокативен, доколкото тъкмо тогава авторът определя посоката на своето драматургично мислене, предприемайки дръзки експериментални подходи за трансформирането на прозаичен текст в сце-

---

<sup>1</sup> Работата по текста и неговата публикация са осъществени с подкрепата на Фонд „Научни изследвания“ при СУ „Св. Климент Охридски“.

ничен, като усвоява, а нерядко и надмогва, опита на свои съвременници и предходници, изиграли решаваща роля за формирането му по големия път към драмата. В случая аз ще съсредоточа вниманието си върху една от първите творби на Чехов, експлицитно предназначена за театър, в чието заглавие символично и предизвикателно е заложена митологемата на пътя, без текстът да покрива нито измеренията на *водевила*, нито тези на *малката комедия*. Става дума за едноактния етюд *На големия път* (*На большой дороге*, 1885). Любопитството ми към него е мотивирано от факта, че подсказва възможността за друго, по-убедително класифициране на „доканоничната“ драматургия на Чехов. По мое мнение водещ в нея е не толкова жанрът, колкото *мотивът*, който в художественото мислене на автора е същностната изходна провокация за допълнителното му разгръщане в повече жанрови разновидности (разказ, сценка, повест, пиеса) и техните емоционални аспекти (фарсово, комедийно, драматично, трагедийно); както знаем, йерархичната скала у Чехов обикновено не започва, а възхожда към драмата и не са изолирани случаите, когато един мотив, появил се най-напред в прозаично произведение, може да се проследи до по-ранното му въплъщение в някоя от зрелите, класически утвърдени пиеси. Избраният етюд не прави изключение. Независимо от разнопосочния и на моменти подвеждащ сюжет, имплицитният централен мотив е *разтрогнатата сватба* – силен гравитационен възел в цялостното драматическо творчество на автора. Но моята теза е, че поне в началото (преди да изкристализира в чист вид през Пушкиновата „Русалка“) Чехов намира и заема интересувация го екзистенциален мотив от Достоевски. Как става това? Темата „Чехов и Достоевски“ в литературознанието присъства рядко и специфично през формулата: Чехов чете подозрително Достоевски и го приема силно резервирано<sup>2</sup>. В този смисъл ще се опитам да представя непопулярна хипотеза на базата на незабелязани или може би неизтъкнати интертекстуални сходства между тях.

В основата на сюжета Чехов полага във видоизменен вид разказа *През есента* (*Осенью*), излязъл в септемврийската книжка на сп. „Будилник“ за 1883 г. В това наистина „юношеско“ произведение основните параметри на историята са зададени. Но когато след две години авторът пристъпва към неговото преработване в сценична версия, той не просто драматизира (диалогизира) вече наличната случка, а съчиня-

---

<sup>2</sup> „Купих си от Вашия магазин Достоевски и сега го чета. Става, но е прекалено дълго и нескромно. Страшно претенциозно“ – писмо до Суворин от 5 март 1889 г.



ва нова, самостоятелна творба, само отчасти реминисцираща с текста от „Будилник“. Фактът, че младият тогава белетрист две години не изоставя идеята, а решава да я интерпретира в много по-задълбочена посока, говори за силния му интерес и вълнение от основния проблем, който по-късно ще бъде припознаван като специфично чеховски: *деструктивното въздействие на съвестта у мъжа вследствие на любовна измяна – независимо дали той е субектът, или жертвата на въпросната измяна*. Изходите от подобна сложна екзистенциална ситуация са притеснително малко, но драматургът съсредоточава огромни усилия в изследването на това, кой от тях е най-убедителен за съответния психологически тип и има ли други (да кажем „междинни“) възможности за реакция. Когато пиесата е готова, тя е представена за одобрение от цензурата и на 20 септември 1885 г. получава отрицателно становище от рецензента Кайзер фон Нилкхайм. Тъй като докладът му пунктуално резюмира сюжета, предпочитам да го приведа дословно: „Действието се развива през нощта в кръчма на голям път. Сред всевъзможните скитници и минувачи, влезли да се погреят и да пренощуват в кръчмата, се оказва и един разорил се дворянин, който моли кръчмаря да му даде да пие на вересия. От разговора ставя ясно, че дворянинът се е пропилил от мъка поради това, че жена му го е изоставила в деня на сватбата. Случайно, за да се скрие от дъжда, в кръчмата влиза госпожа, в която нещастникът познава своята невярна приятелка. Един от посетителите в кръчмата, съчувстващ на пияния дворянин, я замеря с брадва, но го усмиряват, а драматическият етюд завършва с неуспешен опит за убийство“. И по-нататък следва конкретната препоръка: „Мрачна и потискаща пиеса, по мое мнение не трябва да бъде разрешавана за поставяне“. Резолюцията е кратка: „Да се забрани. Е. Феоктистов“ (Чехов 1978: 403; курсивът – на автора). Така текстът не вижда бял свят чак до 1914 г., когато във връзка с десетгодишнината от смъртта на автора е публикуван в сборника „Слово“ под редакцията на сестра му, Мария Павловна Чехова. В запазения ръкописен екземпляр стои подписът „А. Чехонте“.

Важно е да започнем навлизането в проблема от заглавието, което донякъде би ни ориентирало в търсенията на начинаещия драматург. Защото фактът, че то е напълно ново, говори не само за променения ракурс на сюжета, но и за решението на Чехов да подчини драматическия етюд на жанрова логика, различна от тази на разказа. Едва ли бихме оспорили твърдението, че импресивен наслов като *През есента* не предразполага особено към очаквания за драма (ако изключим, разбира се, маркираното *настроение* – един от утвърдените принципи в

неговите късни пиеси). Докато *На големия път* крие сериозен потенциал за разгръщане на драматически конфликт, най-малкото заради виртуалните сюжети, произтичащи от архетипа на пътя.

Моята хипотеза е, че на един ранен етап от конструирането на собствения си драматургичен проект Чехов съзнателно интегрира в опитите си специфичния дискурс на втория роман от *Петокнижие-то*<sup>3</sup>, което личи особено ярко в окончателния – сценичен – формат на коментирания сюжет. Зададен метафорично, въпросът може да изглежда и така: как един *юноша*, решил да се отдаде на драмата, чете *Идиот*? Всъщност впечатление правят най-вече два символно натоварени (инвариантни) мотива, присъстващи в опростен вид още в разказа, върху който, макар и в по-различна перспектива, се гради и знаменитият роман на Достоевски: това са *портретът* и *несъстоялата се сватба*. В драматическия етюд те търпят особено интересни трансформации. Да започнем поред.

В някакъв смисъл сюжетната матрица на *Идиот* центрира и последователно възпроизвежда в различни (понякога алтернативни) наративни режими (пък били те и Бахтиновите *гласове* и *гледни точки*) историята на един портрет. По-важното е, че това е портретът на една дама, основна героиня в творбата – Настася Филиповна. За него в повествованието се говори на повече от 20 места и на практика много от възловите перипетии са свързани с показването, разглеждането и тълкуването му. Не би било пресилено, ако кажем, че изображението придобива неформален статут на *параперсонаж*, не толкова „излязъл“ от инферналната рамка на едноименната Гоголева петербургска повест, колкото подчинен на актуалното му психологическо осмисляне през 60-те и 70-те години на XIX век. И в романа, и в драмата героинята най-напред е обективизирана, въведена е през портрета, изпълняващ компенсаторно функцията на нейна експозиция, докато в следващ кулминационен момент тя самата излиза на „сцената“ от плът и кръв. Според реакциите на присъстващите *свидетели* обаче жените приличат и не приличат на портретите си, което донякъде и потвърждава, и усложнява възможността за еднозначната им идентификация. М. Ю. Лотман<sup>4</sup> осмисля като динамичен център на портрета очите, метонимизиращи лицето, и отгук – личността. Този принцип е спазен и в двата разглеждани текста.

---

<sup>3</sup> За *Престъпление и наказание* е известно споделеното от драматурга пред В. И. Немирович-Данченко: „Прочетох го и не ми направи голямо впечатление“.

<sup>4</sup> *Портретът* (1993); всички цитати от него са според електронната му версия: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm>.

В *Идиот*:

„Дивно лице! (...) Лицето ѝ е весело, а пък тя ужасно е страдала, нали? Очите ѝ говорят за това, ето тези две костици, две точки под очите в началото на бузите. Това е гордо лице, ужасно гордо...

(Достоевски 1982: 36)

В *На големия път*:

„Мерик. Красива е дяволицата! От господарките е...

Федя. От господарките... Бузите ѝ, очите... (...) Коси до самия пояс... Съвсем като жива! Още малко и ще ти проговори...“

(Чехов 1978: 194; тук и по-нататък преводът е мой, Л. Д.)

Може да се допусне, че тъкмо отсъстващия в разказа епизод с действителната поява на невярната годеница Чехов заема от *Идиот*, а някъде между двата варианта на сюжета романът на Достоевски се оказва търсеният образец, уплътнил и доизградил Чеховия замисъл. В прозаичната творба отношението на обществото към компрометираното поведение на жената е изразено чрез физическото заличаване (*изчегъртване*) на портрета ѝ, а в драмата буквалното ѝ *оживяване* в последната сцена поражда съпротива, *разочарование* (снемане на магнетичната аура от медальона), дори агресия. Резултатът е, че героинята е изтласкана от пространството на социума. Именно буквалната ѝ поява като действащо лице на финала на пиесата е своеобразна демонстрация на прехода от статика към екстатика, казано по-ясно – от литература към театър. *Оживелият* лик не е мотив, въведен в руската литература от Чехов, но Чехов е първият, превел го от един художествен език на друг и включил го в нова алтернативна семиосфера. Краткият престой на героинята в странноприемницата води до силен и разнопосочен емоционален ефект: у нея самата нараства ужасът, а у несбъднатия ѝ годеник – вълнението. По противоположен начин постъпва Достоевски. Настася Филиповна, изключително динамично присъствала в цялото романоно повествование, накрая, в „нямата“ сцена със съзерцаващите безжизненото ѝ тяло Рогожин и Мишкин в стаята морга, отново е неподвижна, застинала, „възстановена“ като *портрет*.

Подобна метаморфоза, но с по-различна насоченост срещаме и в *На големия път*. „Булката беглец“ Маря Егоровна влиза в последната пета сцена с репликата: „Аз тук нищо не виждам... Накъде да вървя?“, на което собственикът на хана Тихон я упътва: „Насам, ваше сиятелство! (Води я към мястото, където е Борцов.)“ (Чехов 1978: 202). Остро натрапващо се е разминаването между мрака („нищо не виждам“)

и светлината („сиятелство“), която би следвало да е иманентна характеристика на героинята – част от излъчването ѝ – според социалната ѝ високопоставеност. В този момент обаче видимостта е неутрализирана и тя символично се озовава в *ада*, наказана и доведена от съдбата (случайността, дявола) там, където сама неотдавна е отпратила годеника си<sup>5</sup>. Но по-показателната асоциация със сюжета на Достоевски е в друго: първият персонаж, на когото се натъква Маря Егоровна, е конекрадецът Мерик, „оневинен“ от ханджията за невъздържаните думи по неин адрес с показателното: „Извинете, ваше сиятелство, *пада си малко гламав... идиот...*“ (пак там, курсивът – мой, Л. Д.). Така е постигната вторична пресемантизация на образите: скитникът контаминира фигурата на Мишкин, а Борцов със своя огрубял и недодялан от пиянство и отчаяние вид влиза по-скоро в психофизическия статус на Рогожин. Този оригинален ход на драматурга усилва възможността и очакването в един момент поведенческите стратегии на двамата да се разменят (което се и случва), анулирайки предсказуемостта на разръзката и повишавайки напрежението на интригата. Но и нещо още по-любопитно: попадайки в странноприемницата, „господарката“ парадоксално бива изключена от семантичния модус на *големия път*, доколкото в този момент ѝ е отказана всякаква битийна перспектива: каретата, с която пътува, е счупена. *Материализиралата се* жена, възплътила обсебилия вниманието на присъстващите портрет, безпомощна (според обстоятелствата), но дръзка (в демонстрацията на съсловното самочувствие), не е постигната от съдбата на Настася Филиповна, защото вече символично е низвергната от колектива като пресътъпила свещения си брачен обет към другия. По-нататък в драматургията на Чехов този мотив ще се превърне в константа: неговото разнопосочно движение може да се проследи от *Безотцовщина* през *Иванов*, *Татяна Ретина* и *Горски дух* до *Чайка* и *Вуйчо Ваня*.

Появата на героинята ускорява момента на *разпознаването*, пряко препращащ към аналогичната сцена от *Идиот* (I част, IX):

– А как познахте, че съм аз? Къде сте ме виждали по-рано? (...) И позволете да ви попитам, защо одеде така замръзнахте на мястото си? Какво смразяващо има в мен? (...)

– Днес един ваш портрет силно ме смая – продължи князът към Настася Филиповна, – (...) а рано тая сутрин, преди още да стигнем в Петербург,

---

<sup>5</sup> Да си спомним бесовете на сватбата от съня на Татяна в *Евгений Онегин*, но и играта на припознаване-непознаване на годениците в повестта *Виелица* на Пушкин.

във влака, ми разправи много неща за вас Парфьон Рогожин... И в същия този миг, когато ви отворих вратата, пак за вас мислех и изведнъж – вие.

– А как така ме познахте, че съм аз?

– По портрета и...

– И още?

– И още по това, че такава тъкмо си представях да бъдете... Аз също сякаш някъде съм ви виждал.

– Къде? Къде?

– Очите ви като че ли съм виждал... (...)

(Достоевски 1982: 105)

Да обърнем внимание, че мигът на идентификацията у Достоевски има своята *предистория*, потвърждаваща *автентичността* на „оживелия“ неотдавнашен обект. Ето как става това у Чехов:

Борцов (*вглежда се в Маря Егоровна*). Мари... Маша...

Маря Егоровна (*гледайки Борцов*). Какво има сега?

Борцов. Мари... Ти ли си това? Откъде се взе?

Маря Егоровна, познавайки Борцов, изпищява и отскача към средата на кръчмата.

(*Върви след нея.*) Мари, това съм аз... Аз! (*Смее се.*) Моята жена! Мари! Но къде се намирам аз? Хора, дайте светлина!

Маря Егоровна. Махайте се! Лъжете, това не сте вие! Не е възможно! (*Закрива лицето си с ръце.*) Това е лъжа, глупост!

Борцов. Гласът, движенията... Мари, аз съм! Сега ще... изтрезнея... Вие ми се свят... Боже мой! Чакай, чакай... нищо не разбирам. (*Изкрещява.*) Жена ми! (*Пада в краката ѝ и стене.*)

Около съпрузите се събира множество.

Маря Егоровна. Махнете се! (*На кочияша.*) Денис, да тръгваме! Не мога повече да остана тук!

Мерик (*скача и съсредоточено се вглежда в лицето ѝ*). Портретът! (*Хваща я за ръката.*) Самата тя е! Ей, хора! Жената на господаря!

(Чехов 1978: 202 – 203)

Сцената, пародирайки дискурса на чудото, провидението, *богоявлението*, постига своеобразен *апокрифен* ефект. Името на невярната годеница – Мария, придружено от предиката *сиятелство*, носи презумпция за сакралност, но докато портретът все още конотира

иконата и „покрива“ архетипа на Богородица, живото му превъплъщение реализира този на Магдалена, с което на практика травестира имплицирания в него висок семантичен (и поведенчески) потенциал. Обратно, смъртта на избягалата от сватбата си с княза *грешница* Настася Филиповна, фиксирана на финала в позата на застинал безкръвен труп в булчинска рокля, *върща* непорочната ѝ святост, а сцената със съзерцаващите я влюбени в нея мъже е инверсия на *пие́та*.

И ако за миг допуснем, че разделяйки се с портрета, разменяйки го срещу водка, Борцов символично предава и „продава“ любимата си, рискуваме да сгрешим. Персонажът изпитва копнеж по екзистенциалния си идеал, припознавайки пътя към себеосъществяването в любовта; тя именно го оличностява и сега, съкрушен от измяната, той е стерилизирал чувството си, свел го е еднозначно до страст страдание. Всъщност, *залагайки* медальона с лика на любимата си, персонажът генерира асоциации с друг архетипен образ от романа *Идиот*. Това е *Бедният рицар* от едноименното стихотворение на Пушкин, който след видението на Богородица се отдава на себеотрицателен живот в нейно име и подчинява всичките си действия в защита на честта ѝ. Иронията у Чехов е, че в дискурсното време на пиесата Борцов наистина вече е *беден* (измамен не само в чувствата, но и ограбен материално от собствения си зет) и преди решението му да се раздели с портрета (макар и не завинаги), той стоически удържа поведението на *рицар на печалния образ*. А чрез словесния *портрет*, който минувачът Кузма прави на Борцов, посетителите в хана научават неподозираната предистория на своя неугледен спътник, възприеман до този момент единствено според незавидното му положение. Кузма все още има респект от някогашната негова щедрост и благородство и разказът му рефлектира като отрезвяващ ефект (катарзис) не толкова върху самия Борцов, колкото върху Мерик. И ако думите на Тихон полагат конекрадеца в архетипа на юродивия, идиота, то по-нататък Мерик поема функцията на Рогожин, освобождавайки страдащия Борцов от необходимостта да извърши престъпление и грях спрямо изневерилата му жена. Тъкмо в контекста на финалната сцена от *Идиот* и тук е направен опит за покушение, макар мотивацията на Мерик за замахането с брадвата да е съвсем различна от тази на Рогожин. Деянието е резултат от убедеността на посетителите в странноприемницата за реабилитирането на унижения и оскърбен Борцов. Косвено потвърждение, че е заимствал подобна сюжетна перипетия от Достоевски, Чехов прави няколко години по-късно, когато в писмо до Е. Шаворова от 28 май 1891 г. по повод на убийството, извършено от някой си Бар-

тенева на своята любовница, кратко отбелязва: „С такъв сложен абсурд като живота на нещастната Висновска може да се справи единствено Достоевски и никой друг“.

Колкото до мотива купуване, откупване, придобиване на обожаваната жена чрез парична сделка, той отново ще се появи в *Иванов*, и то много по-пряко реминисциращ с *Идиот*, отколкото в *На големия път*. Защото рожденият ден на Саша е по същество пародийна перифраза на рождения ден на Настася Филиповна – и на двете места се спазарява „зестра“, възлизаща на еднаквата сума от сто хиляди рубли. А кулминацията на сюжета – самоубийството на главния герой в деня на сватбата му – е инверсия както на романа на Достоевски, така и на коментирания пиеса, но в задълбочена, органично еволюирала Чехова метаморфоза.

Покрай преобладаващите скептични мнения за влиянието на Достоевски върху поетиката на Чехов срещнах и предпазливо изреченото, но убедително становище на М. П. Громов, който твърди, че „poleмиката с Достоевски започва по-късно, а в тези години (80-те – б. м., Л. Д.) Чехов го следва“ (Громов 1989: 248). Струва ми се, че направените наблюдения върху интертекстуалните прониквания на романа *Идиот* в ранния драматически етюд *На големия път* не просто разкриват как един неопитен все още автор заимства сюжетен модел от друг, утвърден, а демонстрират трайното изкушение на Чехов от художествения модел на Достоевски, доколкото и двамата неизменно възприемат действителността като драма (игра, постановка), концептът им за света и човека е диалогичен. *Идиот* ще се окаже по-траен източник за експериментални рефлексии на Чехов, предпочитан *инвентар* от мотиви, към чиито услуги драматургът от време на време прибегва. По-нататък следи от знаковите му сюжетни ходове ще забележим и в *Иванов*, и в *Горски дух*, и във *Вуйчо Ваня*.

## ЛИТЕРАТУРА

- Достоевски 1982:** Достоевски, Ф. М. *Идиот*. // *Събрани съчинения в дванадесет тома*. Том 6. С. Превод Иван Пауновски, 1982.
- Чехов 1978:** Чехов, А. П. *На большой дороге*. // *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том XI. Пьесы 1878 – 1888. М., 180 – 205.
- Чехов 1975:** Чехов, А. П. *Осенью*. // *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том II. Рассказы. Юморески. 1883 – 1884. Москва, 236 – 241.
- Бердников 1986:** Бердников, Г. П. *Избранные работы в двух томах*, т. 2. Москва, 1986.

- Берковски 1969:** Берковский, Н. Я. *Литература и театр*. Москва, 1969.
- Василева 2002:** Васильева, С. С. *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века: поэтика сюжета*. Волгоград, 2002.
- Громов 1989:** Громов, М. П. *Книга о Чехове*. Москва, 1989.
- Евнин 1968:** Евнин, Ф. И. Мышкин и другие (К столетию романа „Идиот“). // *Русская литература* № 3, 37 – 52.
- Зингерман 2001:** Зингерман, Б. И. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва, 2001.
- Зубкова 1990:** Зубкова, С. В. *Драматический характер в одноактной комедии А. П. Чехова*. Киев, 1990.
- Лотман 1998:** Лотман, Ю. М. *Об искусстве*. СПб, 1998.
- Паперни 1982:** Паперный, З. С. „*Вопреки всем правилам...*“. *Пьесы и водевили Чехова*. Москва, 1982.
- Пиксанов 1929:** Романтический герой в творчестве Чехова. Образ конекрада Мерика. // *Чеховский сборник*. Москва, 1929, 172 – 191.
- Полоцка 2001:** Полоцкая, Э. А. *О поэтике Чехова*. Москва, 2001.



**ЦЪРКОВНИТЕ МИНЕИ И ИКОНОГРАФИЯТА  
В „ЮНОША“ НА Ф. М. ДОСТОЕВСКИ**

*Николай Нейчев*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

**CHURCH MENOLOGIA (HAGIOGRAPHIC ANTHOLOGIES)**

*Nikolay Neychev*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper discusses the alternative that the ideological and composition-image system of the key scenes in „The Adolescent“ by Dostoevsky have been inspired by, and originate from, iconographic models of the church art of painting. For example, some of the scenes with the greatest structural significance in the novel are the scenes of the „Presentation of the Blessed Virgin“ and „Candlemas“, where the text reproduces in an artistic way the presentation of the human soul to God.

**Key words:** Dostoevsky, *The Adolescent*, iconographic models, church art of painting, composition-image system

Вече сме изследвали проблема за ролята на *иконата* в мирогледа, публицистичното и художественото творчество на Ф. М. Достоевски, както и при формирането на неговата „иконографска“ поетика (вж. Нейчев 2001: 21 – 37). Накратко изводите са, че за писателя иконата е неотделима от православната вяра и спасението на човека; сакралният образ изпълнява първостепенна функция в художествената му система; икографският принцип на изображение е в основата на полифоничния метод на писане. И не на последно място, Достоевски е апологет за възстановяването на накърнената през XVII – XVIII век под влияние на ренесансовия западноевропейски стил на изображение *каноничност* на иконографския образ (по въпроса за формирането на канона вж. Лазарев 1986: 61 – 86, а за неговото нарушаване вж.: Айналов 1913: 19 – 100; Бичков 2006: 165 – 219).

Като откровен противник на западноевропейския цивилизационен модел във всичките му проявления, Достоевски отхвърля в частност и разработеното на Запад „храмово изкуство“ (вж. 29, кн. 1: 40 – 41)<sup>1</sup>, което за него е „префърцунена италианщина“<sup>2</sup>, нямащо нищо общо със свещеното изображение на „старата иконопис“ (Кони 1990: 243), запазена от нововъведенията на „фряжката живопис“<sup>3</sup> най-вече у старообрядците (21: 54 – 56). Почти винаги, когато иска да подчертае каноничността на иконата, писателят я обвързва със „старината“. Например това са „иконостасът със *стари* семейни икони“ на София, майката на юношата Аркадий (VIII: 95), „старинната икона без обковка“ на Макар (пак там: 479), определена от Версиров като „разколническа“ (пак там: 481); или любимите от детството на Расколников „старинни икони без обковка“ (V: 50) и пр. Но тези споменавания са все още само обективно, така да се каже, чисто *външно* „предметно“ присъствие на иконичния образ в текстовете на писателя. От друга страна обаче, имаме достатъчно доказателства и за изключителното внимание от страна на Достоевски към храмовата архитектуроника и отражението ѝ върху композиционната структура на неговите романи (Нейчев 2001: 93 – 182), но този интерес у писателя е свързан, разбира се, не само с екстериорното, а и с тайнственото молитвено съзерцаване на интериорната храмова иконография например при участието му в богослужебното действие и при изпълняването на църковните тайнства. Така че съзнателно или не, за православния християнин църковната стенопис като визуализация на свещената история е неотделима от абстрактността на словото, затова е важен въпросът как идеологически иконографията оформя *вътрешната* образно-композиционна структура на художествения текст у Достоевски. Тук ще разгледаме само един роман от неговото Петокнижие – *Юноша*.

При цялата привидна аморфност на повествованието романът *Юноша* все пак има една основна *тема* и се организира около едно ключово *събитие*. И това съвсем не е събитието около опасното писмо

---

<sup>1</sup> Когато цитатите от Достоевски са обозначени с арабски цифри (първата е томът, втората – страницата), са по изданието: Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Ленинград: Наука, 1972 – 1990, а когато първата е римска (томът), а втората – арабска (страницата), цитатите са по българското издание: Ф. М. Достоевски. *Събрани съчинения в 12 т.* София: Народна култура, 1981 – 1994.

<sup>2</sup> Преводът на цитатите от руски е наш. – Н. Н.

<sup>3</sup> *Фряжка* означава: *чуждоземна, европейска*; със синоними: *френска, генуезка* и особено *италианска живопис* – наименования за похвати в иконописа, характеризиращи се с външна достоверност при предаването на материалния свят (Ушаков, ред. 2000; ИСИ: ел. изт.).

документ, което притежава Аркадий, както и не е съзряването на юношата (събуждането на пола, любовта, отговорността и пр.), тъй като това са акцидентални елементи, външно задвижващи фабулното действие. Фундаменталната същност на този забележителен текст е темата за разпадналото се „случайно (или с други думи казано – *езическо*) семейство“ и *претворяването* му (в евхаристийния смисъл на думата) отново в „християнско“, защото, както се казва в края на книгата, „тук е действително всичко, което е било красиво досега у нас“ (VIII: 533)<sup>4</sup>. Ключовото събитие е духовният потрес на юношата при досега му с други светове, т. е. срещата му с *благообразието* („благия образ“, т. е. с иконния „лик“ на светостта). Ето какво имаме предвид.

За разлика от другите текстове на *Петокнижието* в *Юноша* Достоевски обръща особено внимание на точната хронология. Началният тридневен наративен поток започва от 19 през 20 до 21 септември (6, 172) и след като прекъсва за близо два месеца, повествованието започва отново на 15 ноември (190) и продължава до 20 – 21 ноември, след което Аркадий се разболява и девет дни е в безсъзнание (328), т. е. до 29 ноември. На четвъртия ден от идването му в съзнание (333), т. е. на 3 срещу 4 декември, е и ключовата сцена, за която ще стане дума впоследствие. Разказът завършва около средата или първата половина на декември (329 – 523). Ако се запитаме какви са всъщност причините за такава точна хронология (която, подчертаваме, е твърде необичайна за Достоевски) и защо се набляга на определени дати, прави впечатление, че хронологичната организация на наратива е в поразително духовно съответствие с минейния цикъл на православния църковен календар, обединен преди всичко около *темата за християнското семейство*.

Повествованието неслучайно започва с датата 19 септември, която в текста се споменава цели осем пъти (срв. 6, 16, 19, 21, 42). Според *Юлианския календар*, по който се ръководи не само Руската православна църква, но и руското гражданско общество през XIX век, на този ден се чества освен паметта на светите мъченици Трофим, Савватий, Доримедонт и Зосима, но и на *образеца за руско християнско семейство: паметта на светия благоверен княз Фьодор и чадата му Давид и Константин*. В житието им, поместено в сборника Чети-Минеи на св.

<sup>4</sup> По-нататък цитатите от *Юноша* ще се обозначават само с номера на страницата по българското издание.

Димитрий Ростовски<sup>5</sup>, четем: княз Фьодор Ростиславович (1240 – 1299), наречен Чорни, е син на смоленския княз Ростислав Мстиславович. Особено се подчертава, че „благочестиво и богоугодно живя княз Фьодор“, „почиташе свещениците и иноците“ и „като доблестен воин Христов, във всичко угаждаше на своя Владика“ (ЖС 1903: 358). След като посещава хана на Златната орда Менг-Темир и живее там три години, той спечелва доверието му, склонява го дъщеря му да приеме християнската вяра под името Анна и се жени за нея. След раждането на двамата си синове Давид и Константин се отправя със семейството си за Русия, където „благочестиво и богоугодно“ управлява град Ярославъл „до дълбока старост“. В деня преди смъртта си светият княз приема монашеска схима, а мощите му и до днес са източник на много чудеса за славата на Иисус Христос. Неговите синове следват благочестивия пример на своя баща и мощите им също приемат нетление и извършват множество изцеления (пак там: 360 – 361).

Любопитно е, че и следващият ден от развитието на сюжета в *Юноша* (20 септ.) отново се свързва в празничния църковен календар с централната тема за християнското семейство: *св. великомъченик Евстатий Плакида и семейството му*. Тук се дава пример как едно езическо семейство става християнско. Плакида е живял по времето на император Траян. Бил негов любимец, изключителен пълководец и притежател на голямо богатство. Но след като е осенен от божията благодат и се покръства с цялото си семейство, Бог изисква от него на дело да прояви своята вяра, подобно предаността на Иов. Започват изпитанията. Постепенно се разболяват и умират всичките му слуги и домашни животни, разхитено е и богатството му. Една нощ Евстатий и семейството му изоставят дома си и с кораб се отправят към Египет. На африканския бряг съпругата му е отвлечена от собственика на кораба, а не след дълго и двамата му синове са погубени от диви зверове. Единственият Утешител на светеца оставал Бог. След като петнадесет години живее в нищета и смирение, като слугува на хората, той случайно е открит от служителите, изпратени от император Траян, за да го издирват. Плакида отново възвръща богатството и славата си на пълководец. Веднъж, като се завръща от поход в едно село, случайно открива съпругата си. Оказва се, че и синовете му са спасени от овчари и сега служат в неговата войска. Така, подобно на Иов многострадални, Бог възвръща на Евстатий всичко изгубено. Но историята е

---

<sup>5</sup> Житията са любимото четиво на Достоевски. При него конкретните упоменавания специално на Чети-Минеите на св. Димитрий Ростовски не са малко (вж.: т. 8: 10; т. 15: 42; т. 22: 45, 190; т. 25: 214 – 215; т. 27: 44; т. 28, кн. I: 157).

много по-драматична от тази на Иов. Междувременно на престола идва император Адриан, ревностен защитник на езичеството. Като научава, че Плакида открито изповядва Христа, той заповядва цялото му семейство да бъде подложено на жестоки изтезания и умъртвено (вж. ЖС 1903: 362 – 383).

Текстът на *Юноша* поддържа алюзията с тези „семејни“ жития чрез явни или глухи библиейски цитати на семејна тематика: „Когато съвестта и честта го изискват, говори Аркадий, и родният син напуска дома си. Така е още в Библията“ (152)<sup>6</sup>; „понеже – продължава юношата – този човек „мъртъв беше и оживя, изгубен беше и се намери“ (177)<sup>7</sup>; и най-вече чрез размислите на Макар Долгоруки: „И Иов многотрадални се е тешил, като е гледал новите си дечица, а забравил ли е предишните и можел ли е да ги забрави – невъзможно е то! Само че с годините жалбата божем се смесва ведно с радостта, в светло въздиание се превръща. Тъй е то в света: всяка душа знае и изпитания и утеха“<sup>8</sup> (389). Последните думи са в пряка връзка както с житието на св. Евстатий и семейството му, така и във вътрешен духовен смисъл са обърнати и към героя юноша: „Ти, мили – продължава Макар, – ревностно залягай за Светата Църква, пък ако времената наложат – и умри за Нея“ (пак там). Защото, както семейството е „малката църква“, така и Църквата е *съборното* християнско *семејство*, и тъй като тя, пише Достоевски, е „единен целокупен организъм“ – „Църквата не дели“ (27: 46).

Според нашите хронологични пресмятания последният ден от първата част на разказа на юношата е 21 септември (172). Показателно е, че на този ден Православната църква почита паметта на св. Дмитрий Ростовски (вж. ЖС 1903: 402 – 430) и това е знаменателно, тъй като юношата Аркадий, който, едва-що започнал попрището си на разказвач на своето житие-битие, е в *обратна зависимост* от знаменития житиеписец, създателя на прочутите Чети-Минеи.

От този контекст е разбираемо защо разказът (след прекъсване от два месеца) продължава именно с датата 15 ноември. „*Специално*

<sup>6</sup> Алюзия със старозаветното: „Затова ще остави човек баща си и майка си и ще се прилепи към жена си; и ще бъдат (двата) една плът“ (Бит. 2: 24). И, разбира се, неизмеримо по-високото значение на тези думи за смисъла на семейството в Новия завет (срв.: Мат. 19: 5; Марк. 10: 7 – 8; 1Кор. 6: 16; Еф. 5: 31).

<sup>7</sup> Намек за възединението на драматично разпадналото се семејство: „защото тоя мой син мъртъв беше, и оживя, изгубен беше и се намери“ (Лук. 15: 24), т. е. за възединението на човека с Бога-Отца (срв.: Еф. 2: 1, 5: 14; Кол. 2: 13; Откр. 3: 1).

<sup>8</sup> За *Книгата на Иов* Достоевски казва, че: „е една от първите, която ме порази в живота, тогава бях почти дете!“ (29, кн. II: 43).

отбелязвам датата *петнадесети ноември* – ден, врязал се дълбоко в паметта ми *по много причини*“ – пише юношата и я споменава цели *три пъти* (190, 191, 205). Както е известно, *петнадесети ноември* ознаменува началото на *Рождественския пост*. За Аркадий постът е натоварен с противоположен смисъл – за него това е период на големи изпитания, заблуди и унижения, довели до изчерпване на духовните и физическите му сили. Дните от 15 до 20 срещу 21 ноември (когато героят заболява и е в безсъзнание „точно девет дни“ – 328) откриват явни и скрити съответствия с неподвижните празници на църковния православен календар.

Например на **16 ноември** Църквата отбелязва *Житие и страдание на св. Апостол и Евангелист Матей*. Житието разказва как капернаумовският митар Левий Матей изоставя богатството си и презряното си занятие и тръгва след Господа Христа (Лук. 5: 27 – 28; Марк. 2: 14), за да проповядва Словото Му на езичниците (ЖС 2003 – 2004: 253 – 257). Житието е в обратна зависимост с текста на *Юноша*, който повестува за историята на „срама“ и „позора“ на Аркадий (срв.: „не може да има за мене нищо по-срамно от тия спомени“ – 191), завладян от беса на рулетката и парите (266 – 267). Впрочем именно тук в романа се говори за десетте Божии заповеди, както и за Версилов, изкушаващ юношата (Версилов използва буквално думата „съблазняване“ – 203) с думите, „че да превърнеш камъните в хляб – това е велика мисъл“ (202 – 203), която ситуация повтаря първото изкушение на Христа от дявола, според Евангелието на същия този Матей (Мат. 4: 3).

**17 ноември** – *Житие на св. Григорий чудотворец, епископ Неокесарийски*, намира някои твърде показателни съответствия с повествованието в *Юноша*. На първо място, една от доминантите и в романа, и в житието е еротичната власт на пола, като при юношата св. Григорий тя е преодоляна (вж. ЖС 2003 – 2004: 258), докато при юношата Аркадий нейното преодоляване е проблематично усложнено и е въпрос на бъдещето. Второто общо място между житието и романа обаче е още по-конкретно. Става дума за едно от най-големите чудеса на св. Григорий, който, за да покаже силата Божия на някакъв езически жрец, извършва следното: „И ето виждат те *грамаден камък, който, както изглеждало, никаква сила не би могла да премести*; но Григорий му заповядал в името Христово да се повдигне от мястото си, и камъкът се вдигнал и преместил на мястото, където желаел жрецът. Страх обхванал жреца при вида на това преславно чудо“ (пак там: 261). Този ключов епизод от житието на св. Григорий е отразен в *Юноша* чрез следния анекдот на Пьотър Иполитович, хазаина на Ар-

кадий, който той разказва на юношата и Версилов. Става дума за грамаден камък „същинска планина“, който стърчал посред една петербургска улица и пречел. Та минава по улицата императорът и заповядал „Да се махне камъкът!“. Събрали се да умуват инженери англичани и самият Монферан, но проблема най-неочаквано и като по чудо разрешил един случайно минаващ обикновен руски занаятчия (вж. 192 – 195). Семантиката на *камъка* като символ на вярата („камъкът става проповедник на божествената вяра и пътеводител на неверните към спасението“ – ЖС 2003 – 2004: 269) е ключов епифаничен образ както в *Юноша*, така и в цялото *Петокнижие* на Достоевски (вж. Нейчев 2001: 281 – 283). Тук само обръщаме внимание на това общо място в житието на св. Григорий и романа на Достоевски, което се потвърждава и от думите на Версилов: „чувал съм в същия дух някакъв разказ за камък още като дете, само че, разбира се, по-иначе и не за този камък“ (195).

На **18 ноември** Православната църква отбелязва *Страдание святого мученика Платона*, където отново срещаме мотива с *камъка*, както и неговото тълкувание: „камъкът беше Христос“ (1Кор. 10: 4) (ЖС 2003 – 2004: 281). На същия ден се чества паметта на светите мъченици Закхей и Алфей и светите мъченици Роман и Варул. Особено празникът на последните двама светии онтологично се свързва с основната линия в *Юноша* (строителството на храма и защитата на Църквата – 125, 389), защото св. дякон Роман и св. отрок Варул (подобно на стареца Макарий и юношата Аркадий) като членове на Църквата, „войнстваща на земята“, но „тържествуваща на небесата“, отдават живота си, за да защитят „от разрушение светия храм“ (ЖС 2003 – 2004: 284).

На **19 ноември** Църквата почита паметта на преподобните Варлаам, Иоасаф и Авенир (*Житие на преподобните Варлаам и Иоасаф, царевич индийски, и баща му цар Авенир*). Тук се разказва за Индия, която, получила християнството от св. ап. Тома, се управлявала от жестокия гонител на християните, цар Авенир. Най-сетне на царя се родил дългоочакван син Иоасаф, за когото звездоброец предсказал, че ще приеме християнска вяра. За да предотврати предсказаното, царят изградил отделен дворец за наследника и така го оградил от света, та той да не чуе ни дума за Христа. Като достигнал *юношеска* възраст, царевичът изпросил разрешение от баща си да излезе от пределите на двореца и за първи път видял, че в света съществуват страдания, болести, старост и смърт. Това навело юношата на тежки размишления за суетната безсмисленост на живота. По това време в далечна пустиня се

подвизавал мъдрият отшелник Варлаам. Чрез божие откровение той разбрал за терзанията на юношата в търсене на истината. Преподобният Варлаам напуснал пустинята и преоблечен като търговец, се отправил за Индия. В двореца на царевича обявил, че носи скъпоценен *камък*, притежаващ целебни свойства. Когато го представили на Иоасаф, преподобният Варлаам изложил християнското учение и изведнъж завесата се вдигнала пред духовния взор на юношата и той разбрал, че драгоценният камък е всъщност вярата в Христа, и пожелал да приеме светото Кръщение. Духовният му отец Варлаам го кръстил и се отделил в пустинята. Царят, като узнал, че синът му е станал християнин, изпаднал в скръб и гняв. По съвета на един велможа той устроил спор за вярата между християните и езичниците, на който чародейт Нахор трябвало да се представи за Варлаам и да се признае за победен, за да бъде отклонен по този начин царевичът от християнството. Чрез видение насън Иоасаф разбрал за измамата и заплашил Нахор с жестоко наказание, ако той се окаже победен. Уплашилият се Нахор не само надделял над езичниците, но и сам повярвал в Христос, разкажал се, приел светото Кръщение и се усамотил в пустинята. Бащата се опитал да отклони сина от християнството и с други средства (включително и чрез любовно прелъстяване от красиви девойки), но юношата преодолял всички съблазни. Тогава по внушение на един велможа Авенир дал на сина си половината царство, смятайки, че държавните дела ще го откъснат от вярата. Но като станал цар, св. Иоасаф възстановил християнството в своята страна, въздигнал отново храмовете и накрая обърнал в християнство и своя баща. Наскоро след кръщението цар Авенир починал, а св. Иоасаф изоставил царстването и отишъл в пустинята, за да дири своя духовен баща Варлаам. След две години на изпитания и изкушения той открил пещерата на преподобния. Старецът и юношата започнали да се подвизават заедно. След блажената кончина на преподобния Варлаам свети Иоасаф продължил пустинническия си подвиг в същата пещера още 35 години и след като достигнал шейсетгодишна възраст, и той се представил пред Господа. Като научил за кончината на св. Иоасаф, цар Варахий, когото Иоасаф поставил за свой приемник на престола, намерил в пещерата нетленните и благоухаещи мощи на двамата подвижници, пренесъл ги в своето отечество и ги погребал в храма, въздигнат в чест на преподобния царевич Иоасаф (ЖС 2003 – 2004: 288 – 309).

Този агиографски разказ открива изненадващо множество общи места с романа на Достоевски. Тук са: 1) заблудите на юношата (в житието „царевич“ – при Достоевски с „княжеска“ фамилия); 2) лута-



нията му в търсенето на истината и множеството изкушения (в житието за Йоасаф се казва: „душата на светията, овладявана от противоположни мисли, започна да се колебае между доброто и злото, твърдостта на решението да запази девството започна да отслабва, а волята и разумът сякаш се размянаха“, ЖС 2003 – 2004: 303; или: „много напасти понесе той от дявола, който го нападаше, смущавайки ума му с различни помисли“ – пак там: 307; срв. почти точното съответствие с думите на Аркадий: „отбелязвам всички тия подробности, за да покажа колко неустойчива е била още способността ми да разбирам злото и доброто“ – 281, защото „зли духове бяха завладели сънищата ми“, 385); 3) възможността за избор между двама бащи – земен и духовен (в житието – между Авенир и Варлаам, в романа, между Версилон и Макарий); 4) откриването на истинското благообразие в поученията на стареца подвижник (в житието – проповедта на стареца Варлаам към юношата Йоасаф, че „златото често бива причина за грях, и затова ние не го държим у себе си“, ЖС 2003 – 2004: 294; срв. у Достоевски думите на стареца Макарий към юношата Аркадий: „да се живее без Бога, е същинска мъка“; „и да отхвърли Бога, на идол ще се поклони – на дървени било, на златни или мислени“ – 355; че „парите са наполовина бог – огромно изкушение; па още и жената“ – 365); 5) оздравяването чрез скъпоценния камък на вярата – Христос (срв. думите на Йоасаф: „ето го този безценен камък... в сърцето ми влезе сладостната светлина и веднага изчезна тежкото покривало на мъката, което дълго време покриваше душата ми“, ЖС 2003 – 2004: 293; срв. с думите на Аркадий: „цялата ми душа сякаш радостно потръпна и сякаш нова светлина проникна в сърцето ми... тогава оздравях... в тази именно светла надежда вярвам и сега“, 341), и още много други. Общите за житието и романа духовни топоси подсказват, че Достоевски е познавал основно това агиографско съчинение<sup>9</sup>, затова и допускаме, че житието на Варлаам и Йоасаф е основният източник за много от ситуационните моменти в духовната фабула на *Юноша*.

Както стана ясно, според нашите хронологически измервания на 20 срещу 21 ноември (326 – 327) юношата изпада в безсъзнателно, почти *утробно* безпомощно състояние, което носи дълбока подтекстова семантика. На този ден православният календар отбелязва Предпразненството, а и самия празник *Въведение Богородично*, символичния ден на

<sup>9</sup> Основанията за такова допускане са повече от достатъчни – вж. напр. многобройните явни или имплицитни позовавания на житиенписни творби и на съчинения на св. Отци в черновите към романа *Юноша* (т. 16: 17, 139, 143, 232, 342, 403, 488, 420); вж. още (Нейчев 2001: 295 – 299, бел. 27).

*християнското семейство*. Безсъзнанието продължава девет дни, след тях четири дни юношата е в съзнание, но на легло. За тези общо 13 дни обаче не се говори нищо, поради което е невъзможно те да се разглеждат в пряко съответствие с църковния календар. Така че на практика непосредствено след 21 ноември (*Въведение Богородично*) се случва сцената, която се явява центърът в духовната композиция на творбата и ознаменува края на „случайното“ и възраждането на *християнското семейство*. Това е срещата на Аркадий с неговия „духовен“ баща Макар. Цялото действие в романа сякаш е устремено към тази централна сцена (в която завесата, скриваща истината, се вдига пред духовния поглед на юношата), а след нея повествованието се „оттича“, постепенно преминава в ново качествено състояние, което вече е безсмислено да се описва, и така романът приключва. Можем да кажем, че *духът* на посланието и самото повествование *преди* и *след* нея никога няма да бъдат същите. Сцената е следната. Като дочува от другата стая *Иисусовата молитва*, изречена от Макар: „Господи Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас“, юношата разказва: „С лекота, каквато не бях допускал за себе си (понеже си въобразявах досега, че съм абсолютно безсилен), спуснах нозе от леглото, [...] навлякох сивия халат от агнешка кожа [...] и отидох в предишната мамина стая“ (333). И тук Аркадий се среща с над седемдесетгодишния беловлас и достолепен старец, истинското възплъщение на „древната Света Рус“ (16: 128), на „православния християнин“ (пак там: 242) – символа на липсващото у представителите на случайното семейство истинско „благообразие“ (341). От този миг юношата във всичко вече ще търси *благообразието*, т.е. *образа* на благодатта, иконографския *лик* на светостта. Смятаме, че сцената, при която беловласият старец среща юношата, духовно възхожда към два иконографски сюжета: *Сречение Господне* и *Въведение Богородично*, които впрочем са два варианта на *възстановяване на благообразието*. В първия случай, с представянето на Младенеца Иисус в храма (Лук. 2: 21 – 30), се осъществява единението на Бога със земната църква, т. е. човечеството вижда в Образа Христов своето спасение. Приемайки Младенеца, старецът Симеон вече може да умре спокоен и казва: „сега отпусках Твоя раб, Владико, според думата Си, с миром; защото очите ми видяха Твое спасение [...]“ (Лук. 2: 29 – 30). Почти пълна е аналогията с романа на Достоевски, където, срещайки юношата (духовния младенец), бъдещия защитник на Църквата, който „ще умре за Нея“ (389), блаженият старец умира спокоен. Дори словесният портрет на Макар: „старец със снежнобяла коса, с голяма, ослепително бяла брада [...] на ръст е едър, широкоплещест, беше много бодър наглед въпреки болестта си, но мно-



Изображение 1. *Сретение Господне* – икона в софийския храм „Свети Седмочисленици“

даме аналогия както в композиционното иконографско решение, така и в ликовете на св. Симеон и св. Захарий (срв. Изображение 2).



Изображение 2. *Въведение на Пресвета Богородица в храма*. Фреска от XIV в. от Мануел Пенселинос, Съборна черква „Протата“ в Кареа, Света гора Атон, <macedonian-heritage.gr>

го блед и слаб, с продълговато лице,... а на възраст изглеждаше над седемдесетте“ (333 – 334), е много сходен с обичайния иконографски лик на св. Симеон Богоприимец (срв. Изображение 1).

Но вторият иконографски сюжет, *Въведение Богородично*, и по дух, и по календарно-минеината хронология съвпада повече с описаната от Достоевски сцена, така че иконографията именно на този празник е вероятният *първообраз* за словесната иконопис в *Юноша*.

Ситуацията все пак е сходна със *Сретение*, само че тук малката Мария, символът на новозаветната християнска Църква, се представя в храма на Своя Небесен Отец и се посвещава в служба на Бога. Вижда

Но важното е да подчертаем, че иконографският сюжет присъства в текста на Достоевски не „външно“, а като *извън-ипостасно* въплъщаване на *същността* на явлението, това са мислените образи на *сакралния реализъм*; според думите на писателя – именно това е *реализмът* „във висшия смисъл“ (27: 65), подобно на иконографията, защото иконата не запечатва някакво моментно състояние, а идеалния вид на първообраза, неиз-

менния му ейдос. В *Юноша* има думи, които отразяват идеята за иконичната каноничност. Когато говори за портретната фотография на майка си, Аркадий разсъждава за нея, сякаш е не снимка, а *икона*: „главното, което ме порази, бе необикновената прилика във фотографията, тъй да се каже, *духовна прилика* – с една дума, *сякаш това бе истински портрет, рисуван от художник, а не механично копие*“ (436). Затова и Версиров се отнася към това изображение като към *икона*: „той свали с две ръце портрета от халките, приближи го до себе си, целуна го и после пак безмълвно го окачи на стената“ (пак там). Така и у Достоевски централните ключови сцени (като в случая със срещата на юношата Аркадий и стареца Макар) отразяват не преходни мигове на видимия свят, а неговите ликове (цялостните образи) – висшите смисли. Чрез композицията, жеста (напр. безсловесно, а само чрез топлия смях на стареца Макар) се предава неопикуемата с думи гълбинна духовност, като се извежда читателят извън пределите на конкретиката към метафизичния свят на духовните архетипи. И не на последно място, подобно на иконата, ключовата сцена в романа на руския писател е статична, т. е. извънвремева (миг от вечността) и е максимално окрупнена – предава наведнъж цялостния образ на битието. Използвайки някои иконографски схеми от големите християнски празници, писателят внася изменение от *буквалност* към *метафоричност*, затова алегоризата при него в случая се явява основен творчески похват.

Впрочем трябва да поясним, че не за първи път в творчеството на Достоевски се отразява феноменът, според който визуалната иконография формира композиционно абстрактната словесна сценография. В това отношение той не е нито откривател, нито новатор. Предполага се например, че още „средновековните мистерии се устройват по иконописни образци“ (Кондаков 1914, т. 1: 149, бел. 3). Но може да бъде посочен и много по-късен пример, и то от руската литература. Това е прословутата „няма сцена“, с която завършва Гоголевиият „Ревизор“. На тази сцена особено е държал авторът и заради нея може би е и написана цялата пиеса. Вестта, че е пристигнал истинският ревизор, „поразява всички като гръм [...] цялата група [...] остава вкаменена“. В обобщен вид сцената е следната: „Градоначалникът *по средата* във вид на *стълб* с *разперени ръце* и *метната назад глава*. От *дясната му страна жена му и дъщеря му с устремено към него движение на цялото тяло*. [...] От *лявата страна* на градоначалника: *Земляника, наведен малко настрани, като да прислушва нещо*; зад него *съдията с разперени ръце, приклепнал почти до земята*. [...] Другите гости остават просто като стълбове. Почти *минути и полови-*



на вкаменената група запазва това положение. Завесата пада“ (Гогол 1976: 339). Това е класически пример за неипостасно, т. е. небуквално, въплъщение на иконографския сюжет. Несъмнено *нямата сцена* е вдъхновена и очевидно възхожда идеографски и композиционно към



иконографията на *Христовото Разпятие*. Дори психологическото състояние, както и разположението на женските и мъжките персонажи отляво и отдясно на *Разпятия* в иконата и на *разперилия* на кръст ръце градоначалник, е идентично (вж. Изображение 3).

Разбира се, Гогол не илюстрира буквално идеята си за *разпятието на човешката съвест* и обследването на съгрешилата душа от истинския Ревизор, а осъществява замисъла си асоциативно-алегорично, чрез *иконата* на Христовото Разпятие. В това отношение Достоевски се явява талантлив ученик и последовател на своя велик предшественик.

Изображение 3. *Разпятие Христово* (икона от новгородската школа)

## ЛИТЕРАТУРА

- Айналов 1913:** Айналов, Д. В. *История русской живописи с XVI по XIX в.* С-Петербург: Издание студенческого издательского комитета С. Петербургского университета, 1913 (2 изд.) <[http://www.images.icon-art.info/public/Ainalov\\_1913/Ainalov\\_1913.pdf](http://www.images.icon-art.info/public/Ainalov_1913/Ainalov_1913.pdf)>.
- Бичков 2006:** Бичков, В. *Под покроба на Света София. Духовно-естетическите основи на иконата.* София: Захарий Стоянов, 2006.
- Гогол 1976:** Гогол, Н. В. *Ревизор. Комедия в пет действия* (превод: Христо Радевски). // Гогол Н. В. *Избрани творби: в 3 тома.* София: Народна култура, 1976, т. 2.
- ЖС 1903:** *Жития Святых, на русском языке изложенная по руководству Четых-Миней Св. Димитрия Ростовскаго.* Москва: Издание Московской Синодальной Типографии, 1903, кн. 1 (репринт 1991 г.).
- ЖС 2003 – 2004:** *Жития Святых, по изложению святителя Димитрия, митрополита Ростовского.* Барнаул: Издательство преп. Максима Исповедника, 2003 – 2004 (за месец ноември) <<http://bogistina.info/bibl/starci/dimitrii.shtml>>.

- ИСИ:** ел. изг.: *Иллюстрированный словарь по иконописи*. <[http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g\\_uf.htm](http://nesusvet.narod.ru/ico/gloss/g_uf.htm)>.
- Кондаков 1914:** Кондаков, Н. П. *Иконография Богоматери*. Петроград: Отделения Русского языка и Словесности Императорской Академии Наук, 1914, т. 1; (Репр.: Elibron Classics, 2003) <[http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=33](http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=33)>.
- Кони 1990:** Кони, А. Ф. Ф. М. Достоевский. // *Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т.* Москва: Художественная литература, 1990, т. 2.
- Лазарев 1986:** Лазарев, В. Н. *История византийской живописи*. Москва: Искусство, 1986 <[http://www.icon-art.info/book\\_contents.php?lng=ru&book\\_id=29](http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29)>.
- Нейчев 2001:** Нейчев, Н. М. *Ф. М. Достоевски – Тайнствената поетика*. Пловдив: Макрос 2000, 2001.
- Ушаков 2000:** *Толковый словарь русского языка: В 4 т.* (Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. Москва, 1935; т. 2, 1938; т. 3, 1939; т. 4, 1940. (Преиздана: 1947 – 1948 г.; репр. Москва, 1995; 2000) <<http://ushdict.narod.ru/-index.htm>>.

## ЗА ТВОРЧЕСКИЯ ДИАЛОГ МЕЖДУ ДОСТОЕВСКИ И ТУРГЕНЕВ

*Владислава Казълова*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

## ON THE AESTHETIC RELATIONSHIP BETWEEN DOSTOYEVSKY AND TURGENEV

*Vladislava Kazylova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper aims at examining the personal and artistic relationship between two of the most prominent writers of the 19th century in Russia. Based on their personal correspondence and works, the paper exposes the causes for the frequent controversy between the two authors discussed in literary circles.

**Key words:** Turgenev, Dostoevsky, polemics, literary dialogue

Темата за творческия диалог между И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевски и днес, както и през XIX век, звучи актуално. Не би могло да не бъде така, като се има предвид ролята и на двамата писатели в литературните процеси на Русия.

Първото, което се появява в съзнанието ни при споменаването на техните имена, е различната им идейно-творческа миросгледност. Оттук и естественият въпрос – възможно ли е (и в какъв смисъл) да се говори за „диалог“ между двамата писатели? Тургенев е *западник*, Достоевски – *почвеник*. Тургенев е за европеизацията на Русия, Достоевски вярва в самобитната същност на руския народ. Макар че въпреки „европейските“ си възгледи Тургенев не отрича и ролята на руския народ. Многобройни доказателства за това откриваме в неговите прочути *Записки на ловеца (Записки охотника)*. Тук писателят е на мнение, че трябва да има реформи, че руският крепостен селянин трябва свободно да живее и да решава какво да прави с живота си. Затова Иван Тургенев е и един от първите, които освобождават селяните си; той им дава земя (при това в доста от случаите в ущърб на са-

мия себе си), помага на когото с каквото може – неведнъж и дори с риск да преживее гневните изблици на властната си майка Варвара Петровна. Прави го независимо от своята мекушавост и „безхарактерност“ – един от главните му недостатъци, за които пише и Жозефина Полонска: *«липсата на воля, и това той самият е осъзнавал и казвал за себе си и го е наричал ахилесова пета. Безхарактерността на Тургенев по неговите думи е развила майка му с „прекалено строгото си възпитание“»*<sup>1</sup> (Николски 1921: 56). Друга съществена разлика е, че Тургенев никога не е бил силно религиозен като Достоевски. Но разбира се, трябва да се има предвид, че въпреки тези открити твърдения Тургенев е вярвал в нещо висше, по-силно от човека; в мистична сила, която може и контролира живота на хората.

В изследването насочваме вниманието си преди всичко към кореспонденцията между двамата писатели, като засягаме и отделни моменти от творческата им биография.

Когато се спомене за двамата автори, традиционно се акцентира най-вече върху идеологическия *разрив* между тях и съществуващите особени творчески и стилистични *различия*. Редица критици обръщат внимание именно на това. Известни са трудовете на Ю. Николски „Тургенев и Достоевский (История одной вражды)“ (вж. Николски: 1921) и публикуваната кореспонденция между двамата писатели под редакцията на И. Зилберщейн (вж. „История одной вражды. Переписка Достоевского и Тургенева“ 1928).

В началото на кореспонденцията им се забелязва нотка на уважение и внимание към другия. Така например през 1861 г. Тургенев пише на Достоевски за повестта, която е решил да публикува в издаваното от него и брат му списание „Время“: *„ако нещо не попречи на това, тя ще бъде завършена към края на годината“* (Тургенев 1987, т. 4: 374). В отговор на това писмо Достоевски моли Тургенев да не дава повестта си на друго място за публикуване (списанието има проблеми с издаването и това притеснява братята). Ф. Достоевски се опитва да повдигне духа на И. Тургенев по отношение на тази повест (*Призраци*), която писателят смята, че няма да бъде добре приета от критиката и читателите поради фантастичните елементи в нея. Достоевски е на мнение, че читателите биха я приели дори и с *„леко недоумение, но това недоумение ще е приятно. Така ще бъде с всички, от старото и новото поколение, които разбират нещо от литература. А що се отнася до тези, които нищо не разбират, нима си струва да*

---

<sup>1</sup> Тук и по-долу преводът от руски език е наш. – В. К.



им се обръща внимание?“ (Достоевски 1996, т. 15: 233). Кореспонденцията от периода 1861 – 1864 година е продуктивна и показва добри отношения и грижа за семейните и професионалните въпроси на другия. Това е период, в който все още Достоевски е запазил онези първи впечатления за Тургенев, които е споделял с брат си, така че още при запознанството им двамата се привързали един към друг със силно приятелство.

През 1861 г. Достоевски подробно започва да разглежда чертите на типа „излишен човек“, тръгвайки от Онегин, Печорин през Тургеневите Рудин, „Хамлет от Щигровската околия“ и „Дневникът на един излишен човек“ и стигайки до своя „подземен човек“. „Подземният човек“ („Записки от подземие“) на Достоевски е *„повлиян от определени социално-исторически предпоставки и е бил в същото време подготвен от предшестващото развитие на руската литература на XIX век“* (Буданова 1987: 33). Задачата на Достоевски да развенчае този тип е в много отношения облекчена от Пушкин, Лермонтов, Тургенев, *«които са показали не само силните, но и слабите страни на този тип герой и са подложили „излишните хора“ на суров и безпристрастен съд заради егоизма, индивидуализма, бездействието и откъсването им от народа»* (пак там: 34). Редом с това от 1860 г. Достоевски работи върху темите за нихилизма и проблема „бащи и деца“. Прави го по своя оригинален, психологически начин. Достоевски „заема“ споменатите теми и героите от Тургенев, който с *„невероятната си чувствителност към съдбоносните проблеми на своето време“* (Буданова 1987: 53) успява да ги улови и да опише преди всички, а другите след него ги доразвиват.

Важно е да споменем положителната критика (една от малкото достойни за времето си) на Достоевски в едно неоцеляло писмо, което е възстановено от критиците по възторжения отговор на Тургенев, който на 30 (18) март 1862 г. благодари на Достоевски от Париж за отзива за романа му *Бащи и деца* (и в частност за Базаров). От отговора на Тургенев се разбира, че Достоевски *„пълно и точно е успял да схване“* това, което е искал да изрази авторът с героя си нихилист. Достоевски разбира волевия Базаров, но въпреки това по-късно чрез героя си Степан Верховенски от *Бесове (Бесы)* го нарича *„странна смесица от Ноздрев и Байрон“* (Достоевски 1974, т. 10: 171). Двамата използват един и същи прототип за героите си (Базаров и Николай Ставрогин) – петрашевеца Николай Спleshньов. Евгений Базаров на Тургенев ще бъде героят, който ще стои в началото на редицата от герои – отрицатели и нихилисти на Достоевски, които са много по-

жестоки, отчаяни, зли, цинични и сладострастни от Базаров (като Лужин, Смердяков, Иван Карамазов и др.).

От една страна, Тургенев е приемал нихилизма на Базаров, но от друга, се е страхувал от неговото отрицание на всички важни и изконни за всеки човек ценности като приятелството, любовта, семейните връзки, природата, изкуството. По отношение на религиозното отрицание на Базаров авторът не реагира силно, тъй като и той самият е религиозен скептик. Въпреки своята явна и неприкрита липса на вяра обаче Тургенев винаги е имал Христос като висок нравствен ориентир и „е допускал напълно възможността за висока нравственост дори и при липса на религиозно съзнание“ (Буданова 1987: 48).

1865 година става преломна в личните и творческите отношения между двамата велики писатели. В писмо до Тургенев Достоевски иска заем от 100 талера и получава само 50, за да погаси колкото може дълга си, а от своя страна Достоевски го връща години по-късно. Това едва ли е основният повод за големия разрыв между тях, но вероятно оказва своето влияние върху по-нататъшната им дружба. Причината, разбира се, е много по-дълбока.

Тургенев е първият писател, който обръща толкова детайлно внимание в художественото си творчество на *нихилизма*, развил се на руска почва. Но трябва да подчертаем, че не той е бащата на термина, белязал това явление. Тургенев е катализаторът, от който тръгва лавинообразното обсъждане в руското общество на тези „нови хора“. *Бесове* е замислен като политически памфлет на нихилизма. Можем да кажем, че „Бесове“ са *Бащи и деца (Отцы и дети)* на Достоевски. В ранния стадий от работата по романа ясно личи влиянието, което оказва върху Достоевски Тургеневата творба (дори открито пише на свои приятели, че иска да напише свой подобен роман) (вж. Достоевски 1974, т. 11: 67, 71, 72, 281). При запознаване с черновите на „Бесове“ може да се открият редица сходства между споменатите текстове: пристигането на нихилиста, животът в имението, споровете, балът, пътуването до града, любовният роман със светска дама. Разбира се, и дуелната сцена, която в много отношения повтаря друга такава на Иван Тургенев от повестта *Дневникът на един излишен човек*. „Бесове“ ще се окаже крайъгълният камък за техните по-нататъшни взаимоотношения. Карикатурният образ на Кармазинов винаги се е свързвал с този на Тургенев и Достоевски не крие приликата между тях.

През 1867 г. излиза Тургеневият роман *Дим (Дым)* – той става причина съществено да се развалят вече обтегнатите отношения между двамата писатели. По време на срещата им в Баден-Баден Достоевски

силно осъжда западните симпатии на Потугин – Дим (Дым), като според него те са всъщност мисли и идеи на автора на романа. С това поведение Достоевски провокира „не само разрив в отношенията им, но и публичен скандал, задочни свидетели на който стават почти всички просветени хора на Русия“ (Белякова 2000). Както правилно отбелязва Г. Ребел, „сцената от посещението на Степан Верховенски при писателя Кармазинов в романа „Бесове“ много повтаря именно тази баденска среща, описана на А. Майков от Достоевски в знаменитото му писмо от 16 (28) август 1867 г. от Женева“ (Ребел 2009: 150).

Ясно е, че Кармазинов в *Бесове* е пародия на Тургенев – никой не се съмнява в това. Ние обаче не споделяме мнението на Достоевски, който обвинява пред Майков Тургенев в атеизъм, презрение към Русия, „пълзене пред немците“ (Буданова 1987: 57) и чрез творчеството на героя си „пародира“ някои повести на Иван Тургенев. Според нас Достоевски е прекалено рязък, самонадеян и отдаден на „месиянската роля, която има православна Русия, призвана да обнови духовно и нравствено разлагаща се Европа“ (пак там: 57), и не иска да види, че има и други мнения и пътища пред страната му. Не може да се отрече и ролята на Тургенев за представянето на Русия пред Европа. Писатели като Хенри Джеймс, Проспер Мериме, братя Гонкур не крият интереса и възхищението си и от неговото творчество.

Според Н. Ф. Буданова Достоевски е взел от чертите на Тургенев при изграждане на образа не само на споменатия по-горе Кармазинов, а и при Степан Верховенски. Прилики намираме в „сходни в характера им черти, „любовта към немците“ и изкуството, безверието и др.“ (Буданова 1987: 96). За Достоевски Тургенев просто се превръща в „символ на руското зло, въплъщение на националното и религиозното отстъпничество“ (Ребел 2009: 150).

Тургенев е обиден за Кармазинов: „Достоевски си е позволил нещо по-лошо и от пародия; той ме е представил като Кармазинов, тайно съчувстващ на Нечаевата партия. Странното тук обаче е, че той е избрал да пародира единствената ми повест, която съм публикувал в някога издаваното от него списание, повест, за която той ме е засипал с благодарствени и похвални писма“ (Николски 1921: 81 – 82).

В друго свое писмо до А. Майков Достоевски все пак ще напише през 1877 г.: „вие пишете, че това са Тургеневите герои на старини. Докато ги създавах, и аз самият си мечтаех за нещо такова“ (Буданова 1987: 79); тук проличава желанието на Достоевски не само да разобличи, но и да доразвие сериозно въпросните „излишни хора“ и нихилисти на Иван Тургенев.

И още нещо за младите, проблема на поколенията и нихилистите. Особено впечатление прави проблемът за ролята на семейството (или липсата на такова) и на децата в творбите им. Въпреки наличието на добри и всеотдайни родители Базаров страни от тях и това определено не влияе добре на идеите, възгледите и мислите му. Откъсването от семейната среда според нас е показател за разпада на личността. Откъсването от родния дом, от корените, от бащата и майката не водят Базаров към нищо добро. Той ще осъзнае и ще признае накрая пред Анна Одинцова колко прекрасни са всъщност родителите му: „такива хора като тях във вашето висше общество не можеш да намериш, и със свещ да ги търсиш...“ (Тургенев 1974, т. 2: 361). В *Братя Карамазови* имаме подобен проблем – децата не получават нужното внимание, обич и грижи от баща си. Но наличието или дори само споменът за майката са спасителни за детето. Базаров сам отхвърля любовта на родителите си, тя му тежи, но все пак той знае, че винаги може да се върне и разчита на нея – в „случайното семейство“ на Карамазови това е невъзможно (няма топлина, ласка, обич – там всичко е мръсно, коварно, цинично, сладострастно) и това вече е причина „философският песимизъм“ (според Н. Буданова) на Базаров да се превърне в „богоборчески бунт“ при Иван Карамазов.

Героите на Тургенев и Достоевски (Базаров, Аркадий, Митя, Иван, Альоша) си задават въпроси за вечните проблеми на битието и се опитват да отговорят на тях. За някои от тях отговорите идват трудно, дори с цената на яростен конфликт. Набелязаните линии на нихилизма и разминаване между поколенията при Тургенев ще придобият в романите на Достоевски очертания конфликт между поколенията, който ще завърши с катастрофата на отцеубийството. Базаров все още не е способен на такава крачка. Измъчван от екзистенциални въпроси, той може да отрича всичко и дори съществуването си (заразяването му е равносилно на самоубийство – отхвърлен от любимата жена, той се разсейва и прави една малка, но фатална грешка), но не би посегнал на собствения си баща. Героите на Достоевски отиват подалеч – Иван на думи, а Смердяков претворява в дело словото на идеолога Иван Карамазов. Така бихме могли да обобщим – Достоевски е използвал постигнатото от Тургенев по отношение на нихилизма, но и създава своя оригинална концепция за това ново явление, правейки опити да определи източниците му и „прокарвайки път към неговото преодоляване“ (Буданова 1987: 47).

Примирие между Тургенев и Достоевски все пак настъпва. Примирява ги „сянката на Пушкин“ (вж. Николски 1921: 100). Един ге-

ний сдобрява други двама. Временното сдобряване става на празненствата при откриването на Пушкиновия паметник в Москва на 6 – 8 юни 1880 г. В речите си всеки от тях разкрива пред цяла Русия своето очарование, влияние и вдъхновение, което е получил от великия поет. Тургенев само подчертава в речта си ролята на Пушкин в руски и световен мащаб, но не се осмелява да го нарече „народен поет“ (въпреки че вярва в това); за Достоевски Пушкин е пророк и този израз предизвиква всеобщ и небивал дотогава фурор. В речите им се усеща приемствеността на поколенията. При Тургенев – от Белински, при Достоевски – от Гогол. Тургенев винаги е чувствал Пушкин естетически съзерцателно, също като Белински. За Достоевски (респективно за Гогол) Пушкин е „религиозно нравствено явление, той призовава към действие“ (Николски 1921: 103). Достоевски чувства приближаващия край на живота си и може би това предизвиква желанието му да се прости с всичко и всички. Тургенев не е очаквал такова отношение и признание от страна на Достоевски към неговата Лиза Калитина, която е сравнена с Пушкиновата Татяна. Просълзен, той изпраща въздушна целувка на „стария си враг“. Но примирието е само временно. Много скоро отново се разкрива зеещата бездна между двамата. По-важно е обаче друго.

Ако личното им общуване преминава от един момент в неприкритата полемика, то в пространството на творческия им „диалог“ двамата писатели си „сътрудничат“ до края на живота. Това „сътрудничество“ може и да е пародия на Тургеневите повести *Призраци* и *Достатъчно* или доразвиване на мотиви и образи от *Бащи и деца* и *Дневникът на един излишен човек* в романите от *Петокнижието* на Достоевски; това може да е например използване на сюжетните ефекти от *Хазайка в Песен на тържествуващата любов* и пр. от страна на Тургенев, но категорично можем да отбележим, че в литературно отношение връзката между двамата е продуктивна.

Без да отдаваме предпочитанията си към единия или другия писател и без да претендираме за евристичен принос, с настоящото изследване бихме искали да обобщим, че и Достоевски, и Тургенев са допринесли изключително много за развитието и разпространението на великата руска литература и култура по света – всеки по свой, специфичен начин и така, както е имал сили да го направи. При споменаването на имената им редом едно до друго не е необходимо да изниква в съзнанието ни само думата „вражда“. В личен план може и да има много какво да се желае от страна и на двамата, но за това пък литературното им „приятелство“ е било винаги откровено и обективно.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белякова 2000:** Белякова, Е. Н. *Христианская идея в художественном мире И. С. Тургенева и Ф. М. Достоевского, автореферат*. Кострома: 2000. 20 октомври 2011. <<http://www.dissercat.com/content/khristianskaya-ideya-v-khudozhestvennom-mire-i-s-turgeneva-i-f-m-dostoevskogo>>
- Буданова 1987:** Буданова, Н. Ф. *Достоевский и Тургенев: Творческий диалог*. Ленинград: Наука, 1987, 33 – 79.
- Достоевски 1975:** Достоевски, Ф. М. *Братя Карамазови*. София: Народна култура, 1975.
- Достоевски 1974:** Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 10. *Бесы*. Ленинград: Наука, 1974.
- Достоевски 1974:** Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Том 11. Ленинград: Наука, 1974.
- Достоевски 1996:** Достоевский, Ф. М. *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Том 15. *Письма (1834 – 1881)*. Санкт-Петербург: Наука, 1996.
- Николски 1921:** Никольский, Ю. *Тургенев и Достоевский (История одной вражды)*. София: Российско-болгарское книгоиздательство, 1921.
- Ребел 2009:** Ребель, Г. Тургенев в романе Ф. М. Достоевского „Бесы“. // *Тургеневские чтения, выпуск 4*. Москва: Русский путь, 2009, 150.
- Тургенев 1987:** Тургенев, И. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том 4. *Письма. (1859 – 1861)*. Москва: Наука, 1987.
- Тургенев 1974:** Тургенев, И. *Романы и повести*. Том 2. София: Народна култура, 1974.

**„ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ“ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО:  
„ЦЕННОСТНЫЕ КРУГОЗОРЫ“ ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

*Наталья Кузнецова*  
*Новгородский государственный университет*  
*им. Ярослава Мудрого (Россия);*  
*Католический университет Лёвена (Бельгия)*

**DOSTOYEVSKY'S NOTES FROM UNDERGROUND:  
THE „AXIOLOGICAL HORIZONS“ OF THE LITERARY WORK**

*Natal'ya Kuznetsova*  
*Novgorod State University Yaroslav the Wise (Russia)*  
*Catholic University of Leuven (Belgium)*

In this article the term „axiological horizon“ will be shortly defined by the application of the narratological approach to the study of fictional works. Axiological horizons of the narrator and the „abstract“ author, as the instances responsible for the compositional organization of the text, will be thoroughly studied in F. M. Dostoevsky's *Notes from Underground*. The results of our axiological analysis will be compared with the conclusions in M. M. Bakhtin's „Problems of Dostoevsky's Poetics“ in order to follow the developments of this emerging approach in literary studies.

**Key words:** narratology, axiological approach, „axiological horizon“, F. M. Dostoevsky, M. M. Bakhtin

Аксиологический подход к изучению художественной литературы в настоящее время активно разрабатывается, но единой методики аксиологического анализа в законченном виде не существует. Так как художественное произведение представляет собой семиотическую структуру повышенного уровня сложности, в которой каждый элемент участвует не только в объективации ценностей диегезиса изображенного мира, но и ценностей „абстрактного“ автора<sup>1</sup>, то становится по-

---

<sup>1</sup> Мы разделяем точку зрения немецкого нарратолога В. Шмида на категорию „абстрактного автора“ в отличие от нарратологов, которые возражают против

нятной необходимость введения концепта, который бы позволил направить интерпретацию текста в русло изучения именно ценностного аспекта. Таким понятием с нашей точки зрения может стать „ценностный кругозор“ или, „ценностный горизонт“. Оба эти понятия, наряду с „ценностным контекстом“ встречаются в работах М. М. Бахтина, чей оригинальный подход к изучению литературы оказал большое влияние на развитие российского и западного литературоведения<sup>2</sup>.

Анализ взаимодействия „ценностных горизонтов“ в произведении Ф. М. Достоевского „Записки из подполья“ мы проведем в русле нарратологического подхода, так как вводимый нами в аксиологический анализ концепт неразрывно связан с понятием „точки зрения“<sup>3</sup>. Сам процесс наррации является активно-коммуникативным (текстопорождающим) приобщением рецептивного сознания адресата к описываемым в тексте событиям как „ценностно-смысловому моменту“ бытия (Бахтин 1979а: 368 – 369). Этот „ценностно-смысловой момент“ бытия является в мире произведения референтным событием, неразрывно связанным с событием рассказывания – коммуникативным событием, которое также ценностно окрашено. В фокусе ис-

---

использования данного концепта. „Абстрактный автор – это обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя. [...] Абстрактный автор является только антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения. В аспекте произведения „абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения“. В аспекте внетекстового, конкретного автора – „он предстает как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовой представитель“ и этот конструкт, каким он является со стороны читателя „бросает объектную тень на нарратора, часто считаемого хозяином положения, свободно распоряжающимся семантическим потенциалом произведения“ (Шмид 2008: 58 – 59).

<sup>2</sup> Онтологический статус „точки зрения“ связывается с аксиологическим измерением художественного текста в статье А. Чевтаева и К. Барша (Чевтаев, Барш: 2006), в которой также рассматриваются нарратологические ресурсы концепции М. М. Бахтина. „Точка зрения“ по мнению ученых, оказывается „способом реализации концепции мироздания в плане ценностно-смысловых ориентиров художественного универсума, то есть она обладает обязательной аксиологической референцией, определяющей бытие ее носителя“. Взаимодействие точек зрения в произведении оформляет моделируемую в произведении реальность, но только на уровне „абстрактного автора“, по мысли ученых, „оказывающегося концепцией моделируемого бытия“, реализуется аксиология текста.

<sup>3</sup> Схема планов точки зрения и их взаимоотношений в тексте были сделаны Б. А. Успенским в книге „Поэтика композиции“ (Успенский 1970) и дополнены В. Шмидом, который наряду с 1. „планом оценки“ или „планом идеологии“; 2) планом фразеологии; 3) „планом пространственно-временной характеристики“ и 4. „планом психологии“, включает план перцепции (Шмид 2008: 122).



следования, соответственно, находится двойкая событийность, связывающая референтное и коммуникативное события, что изначально подразумевает отношения понимания, или, как точно охарактеризовал эти отношения российский ученый Валерий Тюпа, „непредвзято корректирующий собственную читательскую версию произведения диалог согласия с его автором“ (Тюпа 2006: 329).

Термин „ценностный кругозор“ включает в качестве первого элемента прилагательное „ценностный“, имеющий прямое отношение к науке о ценностях – аксиологии, в которой уже сформировалось понимание „ценности как специфического мотива, функционирующего как основа для саморегулирующегося поведения личности“ (Каган 1997: 38). Для М. М. Бахтина понятие „ценности“ представляется одной из основных категорий его эстетической философии. Уже в одной из своих ранних работ – „Автор и герой в эстетической деятельности“ (1922 – 1924 гг.) М. М. Бахтин вводит понятия „ценностного центра“ и „ценностного кругозора“ в архитектонике художественного произведения и соотносит его с жизнью „человека-героя“: „И внутреннее время фабулы, и внешнее время ее передачи, и внутреннее пространственное видение, и внешнее пространственное изображение имеют ценностную тяжесть – как окружение и **кругозор** и как течение жизни смертного человека. .... Уничтожьте момент жизни смертного человека, и погаснет ценностный свет всех ритмических и формальных моментов“ (Бахтин 1986:5) (выделение наше – Н. К.). Роль автора, который занимает по отношению к диегетическому миру изображаемых событий позицию „внезаходимости“ и завершает произведение эстетически, выражается в организации определенной архитектоники, выстраиваемой вокруг героя. М. М. Бахтин настаивает на необходимом различии этических и познавательных событий, принадлежащих миру произведения, и эстетических творческих актов, касающихся „завершения целого“ автором.

Проводя анализ лирической пьесы А. С. Пушкина „Разлука“, Бахтин использует в своей работе термин „ценностный контекст“ синонимично „ценностному кругозору“ или „ценностному горизонту“.

Помимо различения „ценностных контекстов“, ученый ясно указывает и на их **иерархическое расположение**, что в приложении к теории наррации совпадает с семантической иерархией повествовательных уровней в произведении. Так, Вольф Шмид пишет, что „воспроизводя речи персонажей, нарратор использует персональные знаки и значения как обозначающие, которые выражают его собственные нарраториальные значения. ... Подобное имеет место и в отношении

между нарратором и абстрактным автором. Знаки, конституирующиеся в процессе повествования – между прочим, на основе персональных знаков, – используются автором в целях выражения своей смысловой позиции. Высказывания персонажей и нарратора выражают персональное или нарраториальное содержание и тем самым способствуют выражению смыслового замысла абстрактного автора“ (Шмид 2008: 60). Схема вхождения и функционирования конституирующих знаков на иерархически расположенных уровнях повествовательных инстанций практически совпадает с представленной схемой взаимодействия „ценностных контекстов“ М. Бахтина, что и позволило Шмиду утверждать, что М. Бахтин косвенно поддерживает введение в схему, реализующую смысл, а, следовательно, и ценностные параметры произведения, фигуру „абстрактного“ автора.

Выражение „**ценностный горизонт**“ появляется в работах Бахтина в период, когда он разрабатывает теорию высказывания – в конце двадцатых годов, в текстах, подписанных Волошиным и позднее, в работах конца 50-х годов. В работе „Слово в жизни и слово в поэзии“ (1926) он включает в значение высказывания не только прямое лингвистическое значение, но и экстравербальный контекст и пишет, что „диалог с согласием“ возможен лишь при общих имплицитных „пространственно-временных, семантических и оценочных/ценностных **горизонтах**“ собеседников. Позже, Бахтин приходит к выводу, что оценочный элемент – ценностный в широком смысле слова является наиболее важным по сравнению с пространственно-временным и семантическим измерением текста: „Именно ценностный горизонт играет самую важную роль в организации литературного произведения, и особенно в его формальных аспектах“ (Цит. по: Тодоров 1984: 46).

Российский литературовед Валерий Игоревич Тюпа использует термин „**ценностный кругозор**“, говоря о сегментации текста на эпизоды, „не игнорирующей ни единого слова дискурсии, и ориентированной на событийные параметры референтной стороны высказывания“ (Тюпа 2006: 306). Событийность повествуемого мира может актуализироваться лишь на фоне бессюжетного, „застывшего образа мира“ с его пространственно-временными и ценностными параметрами. Именно сегментация текста на эпизоды способствует обнаружению „ценностного кругозора“ „абстрактного“ автора, одной из инстанций, ответственных за смыслообразность и потенциальную реконструкцию смысла произведения. „Членя событийную цепь на эпизоды и связывая их в нарративную цепь, повествователь обнаруживает некий **ценностный кругозор (Выделение автора)**, который и

оказывается семантическим универсумом текста. Это кругозор не фактического (писатель) и не фиктивного (нарратор), а виртуального („абстрактного“, по Шмиду) автора, являющегося „лицетворением интенциональности произведения“ (Там же: 306).

Учитывая взгляды М. М. Бахтина, В. Шмида и В. И. Тюпы на „ценностный кругозор“, попробуем дать рабочее определение этого концепта, которое далее используем в своем анализе „Записок из подполья“ Ф. М. Достоевского:

*Ценностный кругозор – это определенный набор субъективных ценностей, принадлежащий разным инстанциям, как конституирующим повествование, так и участвующим в описанных событиях – нарратору, персонажам, „абстрактному автору“. Этот „ценностный кругозор“ объективируется на всех уровнях художественного произведения, понимаемого как семиотическая система повышенного уровня сложности.*

Основное внимание будет нами уделено выявлению „ценностного горизонта“ нарратора с помощью анализа формальных элементов текста и его взаимодействия с „ценностным горизонтом“ абстрактного автора

**Соотношение „идеологии“ и „формы“ в изображении героя:** По мнению М. М. Бахтина, именно **идеология** – а в фокусе нашего исследования находится ее ценностное измерение, определяет **форму** литературного произведения, которое само является выражением и способом существования идеологии. Автор для изображения ищет именно такой материал, „который лежал бы в точке пересечения нескольких идеологических рядов. Каждая эпоха имеет свой ценностный центр в идеологическом кругозоре, к которому как бы сходятся все пути и устремления идеологического творчества“ (Бахтин 1982: 211). Бахтин считает, что именно ценностные установки автора определяют структуру произведения. В своей работе – „Проблемы поэтики Достоевского“ (1929, 1963), разрабатывая теорию „полифонического“ романа, Бахтин говорит о появлении „героя-идеолога“, слово которого звучит наравне со словом автора и исключает всякое „завершающее слово“ по отношению к себе со стороны создателя. В основу полифонического романа Достоевского положен образ героя с „самосознанием, как художественной доминантой“, что и определило многие его характерологические черты. Тем не менее, „принципиальная незавершенность“ героя не отменяет наличия дистанции между ним и автором (Бахтин 1979b: 60). Эта дистанция манифестирована в тексте произведения, а, следовательно, объективированы и различные „цен-

ностные горизонты“. Другое дело, что именно неразличение этой дистанции между автором и героем привело многих критиков к обвинениям в адрес Достоевского об идентификации со своим героем<sup>4</sup>.

В структуре „Записок из подполья“ присутствует важный структурный элемент, который определенно указывает на эстетическое завершение произведения со стороны автора. Являясь „индициальным знаком“, принадлежащим произведению, но не входящим в диегезис, он отбрасывает „объектную тень на нарратора“ (Шмид 2008: 59); находится в „сильной позиции“ – перед произведением; и выполняет функцию указания на дистанцию между абстрактным автором и персонажем. С композицией „Записок из подполья“ неразрывно связано **предисловие от автора**, которое предшествует тексту произведения и фактом своего наличия направляет фокус читательского восприятия. Оно дает прямое указание на фиктивность самого повествователя и на фиктивность рассказанных им историй. По терминологии Бахтина, это предисловие является указанием от автора читателю на факт „двойного преломления“ в тексте произведения нескольких идеологических, и, соответственно, и ценностных, позиций.

„И автор записок и самые „Записки“, разумеется, вымышлены“ (Достоевский 1973: 99).

Эти слова о самом себе герой „Записок из подполья“ принципиально не может слышать и осознать, и в соединении с финальными строчками произведения после второй части, предисловие и послесловие составляют рамочную конструкцию, ставящую некий предел рассказанной истории. Герой продолжает свою деятельность – по мысли Бахтина, за ним осталось „последнее слово“, но благодаря двум конструктивным элементам произведение получило свое эстетическое завершение и в нем выделяется „ценностный горизонт“ абстрактного автора.

В конце своих „Записок“ повествователь, находящийся в постоянном диалоге с воображаемым собеседником, представляющим иную точку зрения, осознанно дает себе определение „антигероя“ (Там же: 178). Финальная оценка героем себя и своей жизни является в целом **негативной**: „Даже и теперь, через столько лет, всё это как-то слишком *нехорошо* мне припоминается. Многого мне теперь нехо-

---

<sup>4</sup> Так, Л. Шестов интерпретировал “Записки из подполья” в русле русского ницшеанства: „человек из подполья“ старается доминировать и тиранить каждого, с кем он контактирует. Эгоизм в конце концов побеждает в „Записках из подполья“. Л. Шестов считал „человека из подполья“ выразителем идей Достоевского (Франк 1986: 311).

рошо припоминается, но .... не кончить ли уж тут „Записки“? (178) (Выделение автора) Но негативная оценка вступает в диалогическое взаимодействие с признанием и положительных моментов собственной исповеди, что также указывает на моделирование ценностного горизонта персонажа со стороны автора. Во-первых, это правдивое и осознанное признание собственных ошибок и, во-вторых, желание стать лучше. Когда повествователь объясняет свои намерения начать писать „Записки“, он искренне верит в то, что записывание историй является *работой*, которая поможет ему *отвязаться от воспоминаний, которые давят.... Записыванье же действительно как будто работа. Говорят, от работы человек добрым и честным делается. Ну вот шанс по крайней мере.* (Там же: 123) (Выделение наше – Н. К.). На границе „ценностного горизонта“ повествователя среди положительных качеств личности находятся „**доброта**“ и „**честность**“. Он продолжает свои „Записки“, хоть это и оказывается для него мучительной работой, потому как описывает он свои самые неблагоприятные поступки. Продолжение „Записок“, о которых говорит автор, указывает на стремление героя стать „добрым“ и „честным“ – другими словами, на его стремление к идеалу, что не может не вызвать сочувствие у читателя.

**Тип нарратора:** Человек из подполья – это диегетический, автобиографический нарратор (тип 6 по классификации Сьюзен Лансер (Лансер 1981: 160). Он представляет собой почти классический тип автобиографического повествователя, так как между повествующим и повествуемым „я“, связанных психофизической идентичностью, прошло шестнадцать лет. Повествователь первой части „Подполье“, в которой он „рекомендует себя“, проводит эти годы в изоляции и формулирует свою философию и взгляды на события, которые произошли с ним в прошлом, когда ему было двадцать четыре года. Обе части „Записок“ являются, по мысли В. Шмида, некоторой стилизацией своего „я“, „изображением его в слишком мрачных тонах“, и раскрывают „психологическую логику самоуничужения“ (Шмид 2008: 93). Исследователь, говоря о повествовательной инстанции произведения, описывает ее как „парадоксальную“, во-первых, из-за реального отсутствия слушателя: „Слушателя нет, но весь монолог обращен к нему“, а, во-вторых, „парадоксальность заключается в дружости субъекта по отношению к самому себе...„Я“ предстает себе таким чужим, что ужасается своих бездн сильнее, чем чужих“ (Шмид 2008: 106).

**Тип интриги:** События „Записок из подполья“ обретают связь и смысл именно в рамках **кумулятивного типа интриги**, которая во

второй части „Записок из подполья“, являющейся „событийной“, в отличие от первой – философской, имеет вполне достаточное количество звеньев, связанных между собой общим мотивом „обиды“ и стремящихся к „пуанту“. Хронологически события второй части „По поводу мокрого снега“ происходят раньше на шестнадцать лет события их записывания и для анализа взаимодействия „ценностных кругозоров“ логично было бы рассмотреть структурную организацию сначала второй, а затем первой главы. Все, что произошло с повествователем во второй главе, ценностно определяет его философию и рассуждения в первой главе „Подполье“. „Ценностный горизонт“ двадцатичетырехлетнего повествователя „объемлется“, по выражению Бахтина, его же „ценностным горизонтом“ по истечении шестнадцати лет, и эта структура находит отражение в композиционном построении произведения, в его архитектонике.

Структурное деление второй главы на логические части очень показательно с точки зрения „нарастания“ глубины и серьезности обид, которые и связывают тематически все изображенные микрособытия в интеллигентное целое текста. События описываются повествователем таким образом, что построение этой части демонстрирует рост напряженности, то есть создается эффект „нанизывания“, „нагромождения или нарастания, которое кончается (...) катастрофой“ (Пропп 1976: 243). Композиционно структура второй части представлена следующим образом: „обида“ и „мщение“ офицеру занимает по объему одну главку, во второй повествователь формулирует свое кредо в описываемый период своей жизни, 3, 4 и 5 главки посвящены описанию „обеда с товарищами, посвященного проводам Зверкова“, а „истории с Лизой“ посвящены 6, 7, 8, 9 и 10 главки. Композиционное деление поддерживает нарастание ценностного значения этих „историй“ для понимания логики и смысла произведения и выявления ценностной позиции абстрактного автора, который определяет смену тона повествования с комического на трагический. Одно дело, когда повествователь с самоиронией описывает собственное *наслаждение от страдания и выход, все примирявший, после развратика*. И совсем другое дело, когда страдание причиняется другому, еще более незащитному существу, Лизе. „Человек из подполья“ использует все свое красноречие и показывает ей неприглядную правду о жизни в „дурном“ доме и ее будущем. Делает он это не из желания помочь и спасти, а из желания выместить на ком-то свою обиду. Уходя, он оставляет ей свой адрес и просит ее прийти к нему и начать новую жизнь. Во время их второго свидания, когда Лиза приходит к не-

му, он оскорбляет ее. *Так знай же, знай, что я тогда смеялся над тобой. И теперь смеюсь. Чего ты дрожишь?<...> надо же было обиду на ком-то выместить, свое взять, ты подвернулась, я над тобой и вылил зло и насмеялся....* *Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей – вот чего мне надо было тогда!* (Достоевский 1973: 173). И зло не только причиняется, но и оправдывается тем, что: *А оскорбление не замрет в ней теперь никогда, и как бы ни была гадка грязь, которая ее ожидает – оскорбление возвысит и очистит ее ... ненавистью... гм... может, и прощением* (Там же: 178).

Во второй главке, которая приобретает статус интермедиальной, повествователь формулирует **свое ценностное кредо**, дискредитируемое абстрактным автором. Герой спасается в мечты обо всем „прекрасном и высоком“. При определении его ценностного горизонта, эти мечты связываются у героя с **любовью**, как впоследствии мы увидим, главной, но недоступной ему ценностью. *Но сколько любви, господи, сколько любви переживал я, бывало, в этих мечтах моих, в этих „спасеньях во все прекрасное и высокое“: хоть и фантастической любви, хоть и никогда ни к чему человеческому на деле не прилагавшейся, но до того было ее много, этой любви, что потом, на деле, уж и потребности даже не ощущалось ее прилагать: излишняя б уж это роскошь была.*

Эта фраза несет на себе иронический отпечаток „двуакцентности“ и относится нами к числу так называемых „симптомов“, входящих в индициальную систему „абстрактного автора“. Композиционное расположение этой фразы и ее лингвистическое оформление в контексте остальных „мечтаний“ доказывает возросшую **зрелость суждений** повествователя по отношению к собственному прошлому и предвосхищает эпизоды, связанные с проституткой Лизой. Но сам повествователь не отдает себе отчета в постоянных возвращениях к мотиву „книжной любви“, которая оказывается несостоятельной перед самоотверженной любовью Лизы и ее не оправдавшейся надеждой на спасение.

Реконструкция „ценностного горизонта“ молодого повествователя будет проводиться по мере упоминания ценностей в тексте его повести „По поводу мокрого снега“. Мы отмечаем, что хотя все его внимание в первую очередь обращено на собственную персону, другие люди играют в тот период его жизни достаточно важную роль. Они представлены в тексте его повести как отдельные, самостоятельные личности, с которыми он, хоть и редко, но контактирует. Себя

повествователь характеризует как *труса и раба и еще совсем мальчишку* (Достоевский 1973: 124).

1. „Ум“ и „развитость“, иногда до болезненности, входят в его „ценностный кругозор“, но представлены чаще всего с отрицательными коннотациями. „Развитость“ его ума входит в противоречие с понятием „стены“ уже в первой главке второй части и служит тематической перекличкой с концепцией „природного детерминизма“ в первой, философской части.
2. „Чтение“ выступает для него безусловной ценностью, потому что выступает замещением „живой жизни“ в его одиночестве и является источником положительных эмоций, которых он в реальности был лишен. *Чтение, конечно, много помогало – волновало, услаждало, мучило* (Там же: 127). Из-за высокого ценностного статуса чтения повествователь все происшествия из реальной жизни, которые описываются им негативно, переносит в свои мечты и придает им литературное оформление. Так, про ссору с офицером он говорит: *Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, литературную!* (Достоевский 1973: 128) (Выделение автора).
3. Также ценностью является „любовь“, но так как это была книжная, *фантастическая любовь*, то повествователь заменяет ее *развратиком*. Но отсутствие **любви** его тревожит, и он это чувствует при всей пошлости проявления этой любви к Зверкову со стороны его товарищей по школе.
4. Повествователь пытается выстраивать свои дружеские и любовные отношения на основе собственной „власти“ над людьми. „Власть“ для него имеет большую ценность, так как помогает преодолеть собственную изоляцию и хоть в чем-то одержать верх. В своих мечтах он всегда „берет верх“ и „уничтожает“ своих недругов, но также теряет друзей. Говоря о своем единственном друге в школьные годы, он признает, что *я уже был деспот в душе* (140) и эта тирания разрушила дружбу. В эпизодах с Лизой он также проявляет свою „власть“, которая переходит в свою противоположность – „тиранство“, и с этим качеством, которое он сознает в себе, ему приходится жить оставшиеся годы. *Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить* (175).

Неблаговидные поступки повествователя, смешные и трагические события, о которых он рассказывает, были совершены им в соот-



ветствии с его ценностями, определявшими его поведение. Мы разделяем точку зрения Джозефа Франка<sup>5</sup> на абсолютную ценность, которая была представлена в произведении – ее носительницей является Лиза, способная к „самоотверженной любви“, но повествователь, признавая наличие этой ценности в мире, не способен ни ответить на нее, ни ее испытать по отношению к другому человеку. И в этом состоит трагизм его положения. Сама эта ценность входит лишь в соприкосновение с „ценностным горизонтом“ повествователя, но не принадлежит к нему. Указанные нами ценности, составляющие его „ценностный горизонт“, находятся в сложных отношениях переклички и эволюции с ценностями, составляющими его „ценностный горизонт“ шестнадцать лет спустя, когда он садится за свои „Записки“.

„Ценностный горизонт“ повествователя „Подполья“, через шестнадцать лет после событий, описанных в „По поводу мокрого снега“ сохраняет тот же стабильный набор ценностей, скорректированных временем:

1. Глава „Подполье“ начинается с самохарактеристики: *Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек.* (Достоевский 1973: 99) В центре внимания и ценностей находится сама **личность повествователя**, который признается в том, что его личность является сочетанием таких противоречивых качеств, как „**злость**“ с наличием „**сознания**“ обо всем „**прекрасном и высоком**“, и, более того, наличием „**усиленного сознания**“. Наличием сознания обусловлено такое качество, как „**инерция**“, которая стоит выше в иерархии ценностей повествователя, чем „**деятельность**“. „... умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак“ (Достоевский 1973: 100).
2. Развитие личности повествователя связывает с реализацией такой ценности, как „**свобода выбора**“, которая может обер-

---

<sup>5</sup> Джозеф Франк выстраивает **иерархию ценностей**, исходя из определения **жанра** этого произведения, определяя его как „блестящую сатиру в свифтовском духе, которая драматизирует дилемму, стоящую перед типичной русской личностью, которая старается жить в соответствии с двумя кодами европейской культуры, чьи негативные последствия на русскую культуру рассматривает Достоевский“. (Франк 1986: 316). Абсолютной ценностью второй части ученый видит „самоотверженную любовь“, а в первой, философской части такой ценностью он считает „моральную свободу“ и „автономию личности“, даже если они приводят к изоляции и саморазрушению, как способа протеста против „рационально-этической механистичности, основанной на „пользе“ (Франк 1986: 328), присущей теориям, основанным на идее природного детерминизма.

нуться и *самым диким капризом*, но он считает эту свободу *самой выгодной выгодой*. В тексте философских рассуждений самым высоким статусом обладают *хотенье*, как воплощение и полная реализация второй ценности: „*самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность*“ (Там же: 115).

Сравнение „ценностных горизонтов“ первой и второй части произведения позволяет сделать некоторые общие предварительные выводы о роли этой категории в структуре аксиологического анализа литературного произведения.

1. Изучение текста в рамках нарратологического подхода позволяет при анализе „точки зрения“ выявить и описать ценности, входящие в „ценностные горизонты“ так повествовательных инстанций, так и персонажей произведения.
2. В „ценностных горизонтах“ произведения объективируются только те ценности, которые участвуют в реализации замысла автора.
3. „Ценностный горизонт“ объективируется на разных уровнях текста – в его композиции, лингвистическом оформлении, пространственно-временной организации и на каждом уровне происходит смысловое обогащение ценностей, его составляющих, во взаимодействии с ценностями других инстанций.

С одной стороны, необходимость изучения ценностного аспекта произведения для постижения его смысла признается всеми литературоведами, но, с другой стороны, существует явно недостаточная разработанность теоретических положений аксиологического направления. Этим обусловлено развернутое обращение как к теоретическому обоснованию использования концепта „ценностного горизонта“ М. Бахтина, так и к практическому анализу произведения в нашей статье.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1975:** Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975.
- Бахтин 1979а:** Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: „Искусство“, 1979.
- Бахтин 1979б:** Бахтин, М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 4-е. Москва: „Сов. Россия“, 1979.
- Бахтин/Волошинов 1982:** Бахтин, М. М., (Волошинов, В. Н.). *Формальный метод в литературоведении*. Нью-Йорк: „Серебряный век“, 1982.

- Бахтин 1986:** Бахтин, М. М. *Литературно-критические статьи*. Москва: „Художественная литература“, 1986.
- Достоевский 1973:** Достоевский, Ф. М. *Записки из подполья*. Полное собрание сочинений в тридцати томах. – Т. 5. Повести и рассказы 1862 – 1866 гг. Изгрок. Ленинград: Издательство „Наука“, 1973.
- Каган 1997:** Каган, М. С. *Философская теория ценности*. Санкт-Петербург: „Петрополис“, 1997.
- Лансер 1981:** Lanser, Susan S. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, 1981.
- Пропп 1928:** Пропп, В. Я. *Морфология сказки*. Москва, 1969.
- Тодоров 1984:** Todorov, Tz. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Тюпа 2006:** Тюпа, В. И. *Анализ художественного текста*. Москва: Издательский центр „Академия“, 2006.
- Успенский 1970:** Успенский Б. А. *Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва, 1970.
- Франк 1986:** Frank, J. *Dostoevsky. The Stir of Liberation. 1860 – 1865*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Чевтаев, Барш 2006:** Чевтаев, А., К. Барш. „Точка зрения“ в художественном тексте (о нарратологических ресурсах концепции М. М. Бахтина) 2006. <[http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06\\_barsht\\_chevtaev.html](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06_barsht_chevtaev.html)>.
- Шмид 2008:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2008.

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЙ ФОНД РОМАНА  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО „ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ“  
В АСПЕКТЕ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ ПЕРЕВОДА  
НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК**

*Луиза Байрамова  
Казанский федеральный университет*

**THE PHRASEOLOGICAL FUND OF DOSTOYEVSKY'S *CRIME  
AND PUNISHMENT* WITH REGARD TO  
THE ASPECT OF EQUIVALENCE OF TRANSLATION INTO  
THE ENGLISH LANGUAGE**

*Louisa Bayramova  
Kazan Federal University*

The article is devoted to the analysis of translation of idioms in F. Dostoyevsky's novel 'Crime and Punishment' into English. The author analyses the problem of adequacy in translation.

**Key words:** idioms, translation, equivalent, analogy

Актуальность исследования фразеологического фонда романа Ф. М. Достоевского „Преступление и наказание“ обусловлена тем, что фразеологизмы романа, как и „все его элементы – композиция, система характеров, исповеди героев, их напряженно интеллектуальные диалоги, портретная живопись – подчинены раскрытию глубочайших идей“ (Белкин 1967: 143). Отсюда вытекает важность анализа перевода фразеологизмов романа на другие языки, в частности на английский язык.

По нашим данным, в романе Ф. М. Достоевского использовано около 400 фразеологизмов, большая часть которых коррелирует с многосторонними характеристиками человека. На основе контекстов и дефиниций фразеологизмов было выделено 274 фразеосемантические группы, среди которых большое место занимают группы фразео-

логизмов со значением эмоционального и физического состояния человека. Приведем примеры некоторых из них.

1. Эмоциональное состояние человека.

1) Волнение, тревога: *с замиранием сердца* – испытывая сильное волнение, тревогу.

„С замиранием сердца и нервной дрожью подошел он к преогромному дому“ (Достоевский 1983: 7). – *With a fainting heart and shuddering nerves he approached an enormous building* (Достоевский 1964: 3).

2) Душевное расстройство: *не в себе* – в сильном душевном расстройстве:

„ – Он был не в себе вчера, – задумчиво проговорил Разумихин“ (Достоевский 1983: 191). – *‘He was not himself yesterday’, said Razumikhin* (Достоевский 1964: 211).

3) Гнев, раздражение: *рвать и метать* – раздражаться, неистовствовать, будучи в состоянии негодования, озлобления и т. п. на кого-либо или на что-либо.

„... она в один миг, после самых ярких надежд и фантазий, начинала клясть судьбу, рвать и метать все, что ни попадало под руку, и колотиться головой об стену“ (Достоевский 1983: 334). – *... and in an instant, from indulging the brightest hopes and fancies, she would fall to cursing fate, smashing and destroying anything that came to hand, and banging her head against the wall* (Достоевский 1964: 363).

4) Отчаяние, горе: *руки ломать* – не скрывать чувство горя, отчаяния.

„А тут Катерина Ивановна, руки ломая, по комнате ходит, да красные пятна у ней на щеках выступают...“ (Достоевский 1983: 18).

*And here was Katerina Ivanovna walking up and down the room, wringing her hands, with a red flush in her checks* (Достоевский 1964: 15).

5) Страх: *дрожать как (осиновый) лист* – испытывать чувство страха, ощущая мелкую дрожь в теле.

„Увидев его выбежавшего она задрожала, как лист, мелкой дрожью, и по всему лицу ее пробежали судороги“ (Достоевский 1983: 71). – *When she saw him run in, she trembled like a leaf and her face twitched spasmodically* (Достоевский 1964: 76).

6) Утешение, успокоение: *душу отводить* – находить для себя утешение, успокоение, разрядку в чем-либо, обычно в каком-либо занятии, деле, разговоре и т. п.

„Андрей Семенович действительно сердился. Лужин же отводил на этом душу...“ (Достоевский 1983: 429). – *Andrey Semenovich*

*had grown really angry. Luzhin was simply amusing himself* (Достоевский 1964: 429).

7) Любовь: *потерять голову* – безрассудно влюбиться.

„Понятно, что горячий, откровенный, простоватый, честный, сильный как богатырь и пьяный Разумихин, никогда не выдавший ничего подобного, с первого взгляда потерял голову“ (Достоевский 1983: 234). – *It was understandable that Razumikhin, hot-head, frank, single-minded, honest, as strong as hero of legend, and drunk into the bargain, should have lost his head from the first moment, since he had never seen anybody like her* (Достоевский 1964: 196).

II. Физическое состояние человека.

1) Бодрствовать, не спать: *не сомкнуть глаз* – совсем не засыпать, даже на очень короткое время.

„Раскольников в бессилии упал на диван, но уже не мог сомкнуть глаз...“ (Достоевский 1983: 101). – *Raskolnikov fell back exhausted on his sofa. But he could not close his eyes again* (Достоевский 1964: 110).

2) Спать: *спать как сурок* – крепко спать.

„Разумихин донес ему, что тот спит, как сурок“ (Достоевский 1983: 184). – *Razumikhin reported that he was sleeping like a top* (Достоевский 1964: 203).

3) Усталость: *едва на ногах стоять* – быть очень слабым, обычно от болезни, усталости.

„Ну, веришь, Порфирий, сам едва на ногах, а чуть только мы, я да Зосимов, вчера отвернулись – оделся и удрал потихоньку“ (Достоевский 1983: 221). – *Would you credit Porfiry, he was barely on his feet again, and as soon as Zosimov and I turned our back yesterday, he got dressed, slipped away secretly ...* (Достоевский 1964: 242).

4) Отдых: *переводить / перевести дух / дыхание* – делать краткий перерыв, передышку, отдых в чем-либо.

„Он с трудом перевел дыхание“ (Достоевский 1983: 223). – *He was breathing with difficulty* (Достоевский 1964: 244).

5) Болеть / болезнь: *белая горячка* – болезненное состояние, связанное с запоем.

„– Да у тебя белая горячка, что ль! – заревел взбесившийся, наконец, Разумихин“. (Достоевский 1983: 98). – *'You must be raving mad or something,' roared Razumikhin, losing his temper at last* (Достоевский 1964: 107).

6) Умереть. Смерть: *перейти в другой мир* – умереть.

„...когда умрет совсем человек, то прямо перейдет в другой мир“ (Достоевский 1983: 253). – ... *so that at the moment of a man's death he enters fully into that world ...* (Достоевский 1964: 244).

III. Внешность человека: *кровь с молоком* – здоровый, цветущий, с хорошим цветом лица, с румянцем; свежее, румяное лицо; *лица нет* – кто-либо страшно побледнел, осунулся, изменился в лице от чего-либо, обычно от боли, ужаса, волнения и т. п.

„Господин этот был лет тридцати, плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками и очень щеголевато одетый“ (Достоевский 1983: 43). – *He was a man of about thirty, thick-set and plump, with a pink-and-white complexion and red lips; he wore a small moustache and was foppishly dressed* (Достоевский 1964: 44).

„Пожалуйста, отдохните, лица на вас нет; да присядьте же“ (Достоевский 1983: 303). – *'Please rest, you are terribly pale; do sit down'* (Достоевский 1964: 331).

Особо следует остановиться на отражении в романе фразеологизмами темы бедности.

Так, Ф.М. Достоевский трансформирует фразеологизм *учиться на медные деньги* – ‘получить недостаточное образование по бедности’:

„За детей медью платят. Что на копейки сделаете?“ (Достоевский 1983: 28). – *Teaching children is very badly paid. What can you do with a few copecks* (Достоевский 1964: 27).

Бедность вынуждает заниматься проституцией: „Дочь моя в первый раз по желтому билету пошла ...“ (Достоевский 1983: 15). Фразеологизм *желтый билет* означает: паспорт, выдаваемый в дореволюционное время проституткам (на бланке желтого цвета). На английский язык фраза переведена как: *The first time my daughter went on the street* (Достоевский 1964: 12) (то есть: *В первый раз дочь моя пошла на улицу...*) с последующим комментарием: *Prostitutes in Russia were registered with the police and required to carry yellow identity cards* (Достоевский 1964: 16).

Бедный человек не может иметь амбиций и претензий на нечто большое. Эта идея подчеркивается поговоркой *И благоразумно: по одежке протягивай ножки* (Достоевский 1983: 38). – *And very sensible too; one must cut one's coat according to one's cloth* (Достоевский 1964: 39).

В романе Ф.М. Достоевского на фразеологическом уровне реализуется связь бедности с честностью. Не случайно с фразеологизмом *зарабатывать честным трудом* коррелируют слова: *честно, честная*, которые отражены и в переводе (*honourable, honest*):

„Теперь же обращусь к вам, много ли может, по-вашему, бедная, но честная девица честным трудом заработать?.. 15 копеек в день, сударь, не заработает, если честно и не имеет особых талантов, да и то рук не покладая работавши!“ (Достоевский 1983: 18). – ‘And now... I wish to put to you a confidential question on my own account: do you think that a poor but honourable girl can earn much by honest labour?.. She cannot earn fifteen copecks a day, sir, if she is honest and without special talents, even though her hands are never still for moment’ (Достоевский 1964: 15).

В контексте о бедности, которая подчеркивается аллюзией на поговорку *Хлеб и вода – бедняцкая еда*, а также сочетанием *есть один черный хлеб да водой запивать*, употребляется лексема *душа* и сочетание *нравственная свобода*:

„Ведь она хлеб черный один будет есть да водой запивать, а уж душу свою не продаст, а уж нравственную свободу не отдаст за комфорт...“ (Достоевский 1983: 40). – *She would certainly eat only black bread and drink only water rather than sell her soul, and she would not surrender her moral freedom in return for comfort* (Достоевский 1964: 40).

В унисон с указанной корреляцией несколько раз звучит в романе и поговорка *Бедность не порок*: „Милостивый государь, – начал он почти с торжественностью, – бедность не порок, это истина ... Но нищета, милостивый государь, нищета – порок“ (Достоевский 1983: 14). – ‘My dear sir,’ he began almost portentously, ‘it is a true saying that poverty is no crime... But beggary. my dear sir, beggary is a vice’ (Достоевский 1964: 10).

При определении эквивалентности / неэквивалентности английского перевода фразеологии романа „Преступление и наказание“ Ф.М. Достоевского мы придерживаемся классификации видов фразеологических эквивалентов, разработанной нами ранее (Байрамова 2010).

1. Абсолютно тождественные эквиваленты, совпадающие с русскими фразеологизмами по семантике, лексическому составу, грамматическим формам, стилю и синтаксической структуре.

Например, абсолютно тождественными русско-английскими эквивалентами являются фразеологизмы: *Содом и Гоморра* – ‘крайний беспорядок, суматоха, неразбериха, сильный шум и гам; разврат, пьянство и т. п., царящие где-либо’ и англ. *Sodom and Gomorrah*. Абсолютная эквивалентность в данном случае обусловлена одинаковым библейским источником. *Содом и Гоморра* – древние города, погряз-



шие в пороках и, по библейскому мифу, подвергнутые за это разрушению.

См. цитаты из русской и английской Библий:

„И сказал Господь: вопль Содомский и Гоморрский, велик он, и грех их тяжел он весьма“. – Бытие, 18: 20.

*So the LORD told Abraham, „I have heard that the people of Sodom and Gomorrah are extremely evil, and that everything they do is wicked“.* – Genesis, 18: 20.

Однако переводчик романа Ф.М. Достоевского Jessie Coulson не воспользовался этим абсолютно тождественным эквивалентом, а перевел фразеологическим аналогом: *bear-garden*, ист. – 1) медвежий сад / садок; 2) перен. место, где ведут себя слишком вольно и шумно.

Ср.: *Проживаем теперь в угле у хозяйки Амалии Федоровны Липпewelзель ... живут же там многие и кроме нас... Содом-с, безобразнейший...* (Достоевский 1983: 17).

*Now we are living in a cjrner at Amalia Fëdorovna Lippewechsel's ... There are many other people living there besides ourselves ... It is an absolute bear-garden, sir, most disgraceful ...* (Достоевский 1964: 14).

Можно предположить, что переводчик воспользовался английским фразеологическим аналогом потому, что в оригинале фразеологизм *Содом и Гоморра* употреблен фрагментарно (т. е. только его первая часть *Содом*) и в переводе читателю было бы непонятно, что речь идет о фразеологизме *Содом и Гоморра*.

2. Полные фразеологические эквиваленты, совпадающие по семантике, стилю, лексическому составу и при частичном совпадении на морфологическом или синтаксическом уровнях, обусловленном отсутствием в одном из языков определенных категорий или его специфическими закономерностями в синтаксическом строе.

Примерами полных фразеологических эквивалентов являются фразеологизмы: *дрожать как (осиновый) лист* – *tremble like (an aspen) leaf*; *потерять голову* – *lose one's head*. (Тексты оригинала и перевода приводились выше.)

3. Неполные, или частичные фразеологические эквиваленты, которые совпадают с русскими фразеологическими оборотами семантически (возможно частичное совпадение объема значения сопоставляемых фразеологизмов), стилистически и частично лексически; морфологические и синтаксические характеристики могут быть частично одинаковыми или различными.

Частичная эквивалентность фразеологизмов на лексическом уровне выражается разнообразно. Более детальная характеристика

эквивалентов на лексическом уровне указывает на следующие лексические несоответствия в фразеологизмах сопоставляемых языках: а) отсутствие компонента / компонентов в одном из сопоставляемых фразеологизмов; б) наличие „лишнего“ компонента у одного из сопоставляемых фразеологизмов; в) несоответствие компонентов во фразеологизмах сопоставляемых языков можно квалифицировать как замену, которая поддается определенной систематизации. Несовпадающие во фразеологизмах компоненты могут находиться в разнообразных отношениях: синонимических; антонимических; полисемических; метонимических; г) рода и вида; д) компоненты одного семантического поля. Нередки в сопоставляемых фразеологизмах несоответствия двух разных порядков, например, пропуска и замены и др. В определенном смысле частичными эквивалентами являются фразеологические единицы, частично имеющие одинаковые компоненты, но с различной внутренней формой, т. е. с несовпадающей мотивирующей основой, разными образами.

В английском переводе романа „Преступление и наказание“ Ф.М. Достоевского переводчик Jessie Coulson использовал и частичные эквиваленты. Например, фразеологизм *с замиранием сердца* переведен как *with a fainting heart*. В английском языке именно в таком виде фразеологизма нет, но употребляются сложные слова *faint-heart*, *faint-hearted* в значении ‘малодушный, трусливый’ и говорят: *my heart sunk within me* – мое сердце замерло. Поэтому можно считать, что перевод русского фразеологизма *с замиранием сердца* как *with a fainting heart* осуществлен частичным эквивалентом.

4. Фразеологические аналоги (совпадение сопоставляемых фразеологических единиц по смыслу и стилю, но с разной образной основой и поэтому с разными лексическими компонентами); возможно минимальное совпадение на лексическом и / или синтаксическом уровнях; другая разновидность аналога – совпадение фразеологизма в семантическом и синтаксическом планах).

Английским аналогом фразеологизма *спать как сурок* является фразеологизм *sleep like a top* (буквально: спать как волчок). В русском и английском фразеологизмах использованы разные образы: в русском – сурка (который будто бы много спит), а в английском – волчка (движение которого, когда он вертится, незаметно).

Нетрадиционным эквивалентом-аналогом переведен фразеологизм *кровь с молоком* – *with a pink-and-white complexion*. В русском фразеологизме, заимствованном из русского фольклора, „соединились народные представления о красоте цвета: красного как кровь и белого

как молоко. На Руси издавна признаком красоты считались белое лицо и румянец на щеках, что было свидетельством хорошего здоровья“ (Бирих 1998: 317). В английском языке хорошее здоровье передается через розовый цвет (*pink*): *in the pink* (сленг) – в прекрасном состоянии (о здоровье). К этому фразеологизму переводчик добавил компонент *white* (белый), что, по его мнению, соответствовало отражению компонента *молоко* русского фразеологизма. (Текстовые примеры приводились выше.)

При наличии лакунарных фразеологических единиц переводчик прибегал к калькированию, комментариям или традиционному описательному способу перевода (см. выше переводы фразеологизма *желтый билет* и др.).

Эквивалентность английского перевода анализируемых фразеологизмов обусловлена их традиционным нормированным употреблением. Однако для авторской манеры Ф. М. Достоевского характерно включение в текст фразеологизмов и в трансформированной форме, с использованием следующих трансформаций: контаминации двух фразеологизмов (*с первого взгляда + потерять голову*), аллюзии (*учиться на медные деньги → за детей медью платят*), вклинивания (*лица на вас нет*), развертывания (*дрожать как осиновый лист, мелкой дрожью*) и др. Подобные трансформации остаются незамеченными и при переводе не передают особенностей употребления Ф. М. Достоевским фразеологизмов. Полноценный перевод требует от переводчика исследования этих видов трансформаций и сопоставления общеупотребительной формы фразеологизмов с трансформированной авторской формой.

## ЛИТЕРАТУРА

- Байрамова 2010:** Байрамова, Л. О некоторых дискуссионных проблемах фразеологической эквивалентности. // *Сопоставительная филология и полилингвизм*. Казань: ИЯЛИ АН РТ, 2010. 160 – 164.
- Белкин 1967:** Белкин, А. Роман духовных исканий. // *Литература в школе*, 1967, № 6, 2 – 11.
- Бирих 1998:** Бирих, А. К., Мокиенко, В. М., Степанова, Л. И. *Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник*. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс, 1998.
- Достоевский 1983:** Достоевский, Ф. М. *Преступление и наказание*. Ижевск: Удмуртия, 1983.
- Достоевский 1964:** Dostoevsky, F. *Crime and punishment*. Translated by Jessie Coulson. New York, 1964.

## **Ф. М. ДОСТОЕВСКИ В РЕФЛЕКСИИТЕ НА СРЕБЪРНИЯ ВЕК**

*Румяна Евтимова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

### **F. M. DOSTOYEVSKY IN THE REFLECTIONS OF THE SILVER AGE**

*Rumyana Evtimova*  
*Sofia University St. Kliment Ohridski*

The object of study in this paper is the reception of F. Dostoyevsky throughout the Russian Silver Age. The metatexts of V. Solovyov, V. Rozanov, D. Merezhkovsky and A. Bely are followed through the essayistic approach, while the author seeks to find the points of contact in the authors' receptions, as well as the specificity of their own points of view. The presented texts reflect the ideology of their authors, as at the same time, the following approaches are rationalized: philosophical, theological, poetological, of the studies on the personality and works of Dostoyevsky.

**Key words:** Russian literature, philosophy, poetics, aesthetic category, symbolism, tradition, novel, literary character

Една от стратегиите на амбициозния културен проект на руските творци, наречен Сребърен век, цели да осмисли и остойности националното литературно наследство. Така се прави опит за определяне на насоките за бъдещото развитие на културата и се търсят по-точни критерии за самооценка на участниците в процеса. Сред създателите на ценното наследство особено се открояват имената на Пушкин, Лермонтов и Гогол, Тургенев, Толстой и Достоевски. И ако за отявлените наследници на класическия канон на реализма Бунин, Куприн, Горки и др. безспорните кумири са Толстой и Чехов, то руските модернисти внимателно се зачитат в творчеството на Достоевски.

Списъкът на мислителите, опитали се да вникнат в същината на оставеното от Достоевски литературно наследство, е дълъг и в настоящото изложение ще бъдат представени няколко избрани имена сред те-

зи на Вл. Соловьев, В. Розанов, Дм. Мережковски, И. Аненски, А. Бели, Вяч. Иванов, М. Волошин, както и на Н. Бердяев, Л. Шестов и С. Франк.

Този текст има рефлексивен характер и цели не толкова да верифицира представените идеи, колкото да реконструира понатрупалото „христоматийна пепел“ позабравено знание.

Оглавяващото списъка име на Вл. Соловьев без съмнение е спорно присъствие сред руските модернисти. Известно е, че самият философ е бил твърде скептичен по отношение на първите им изяви от последното десетилетие на XIX в., но от своя страна неколцина от тях стават адепти на теософските му идеи. Неговата религиозна поезия си спечелва символистите Ал. Блок и А. Бели за следовници. Вл. Соловьев представя творчеството на Ф. М. Достоевски в няколко статии, които стават авторитетни образци за представителите на руския Сребърен век.

През 1884 г. Университетската типография в Москва издава брошурата „Три речи в памет на Достоевски“, написани последователно през периода 1881 – 1883 г. Факт е, че някои от съвременниците на Вл. Соловьев подценяват способностите му на литературен критик. По своите идеи и интонации текстовете на Вл. Соловьев се отличават от тези на критиците, които десетилетия формират литературните вкусове: Белински, Писарев, Добромиров, Михайловски. В наблюденията на Вл. Соловьев върху руската поезия и проза се проявяват неговите теософски възгледи. В представите си за ролята на литературата Вл. Соловьев отдава голямо значение на идеите, възплътени в дадено художествено произведение: „Художество вообще, есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста“ (Соловьев 1990: 24).

„Трите речи“ за Достоевски са положени в основното русло, определено от идеологията на Вл. Соловьев. Те са размисъл за пътищата на руската литература. Философът отхвърля значението на лишеното от религиозна насоченост изкуство: „Теперишные художники не могут и не хотят служить чистой красоте... Но чуждые прежнему религиозному содержанию искусства, они обращаются всецело к текущей действительности и ставят себя к ней в отношении рабское [...] Еще нет представителей этого нового религиозного искусства, но уже являются его предтечи. Таким предтечей был и Достоевский“ (Соловьев 1900: 35 – 37).

В „Трите речи“ Вл. Соловьев не анализира наследството на Достоевски от поетологичен аспект. Той е ангажиран с открояването на идеите, възплътени в творчеството му. Определяйки значението на пи-

сателя за развитието на руската художествена мисъл, Соловьев е убеден: „Общий смысл всей деятельности Достоевского, или значение Достоевского как общественного деятеля, состоит в разрешении этого двойного вопроса: о высшем идеале общества и настоящем пути к его достижению“ (Соловьев 1990: 40).

Вл. Соловьев е идеолог на въплътената идея, той съхранява доминантната за руската литература от XIX век ценностна парадигма, в която почетна позиция имат способността на литературата да вдъхновява търсенето на високия духовен идеал и творецът драматург, който не е откъснат от обществото, а осъзнава своята месианска роля. В осмислянето на наследството на Достоевски Вл. Соловьев е изцяло ръководен от идеологическите си принципи и на моменти читателят не може да се освободи от усещането, че авторът вменява на своя обект собствените си възгледи и му приписва идеите си. Соловьев възлага висока мисия на категориите Истина, Свобода, Добро, Красота, Вяра. Той дешифрира техните значения у Достоевски: „Истина есть добро, мыслимое человеческим умом: красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем есть конец и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир“ (Соловьев 1990: 48).

„Третата реч“ на Вл. Соловьев окончателно го „разконспирира“ като субективен читател на Достоевски. В тази „реч“ Соловьев вменява на текста – Достоевски собствените си утопични идеи. Философът утвърждава, че това е писателят, отгатнал какво ще бъде „новото слово“ на Русия: „Вот высшая задача и обязанность России – завершва речта си Соловьев – и таков „общественный идеал“ Достоевского. Это основание – нравственное возрождение и духовный подвиг уже не отдельного, одинокого лица, а целого общества и народа. Как и встарь, такой идеал неясен для учителей Израилевых, но в нем истина, и он победит мир“ (Соловьев 1990: 58).

Историците на руската философска мисъл поставят редом със Соловьев през последното десетилетие на XIX в. В. Розанов. Този неординарен мислител се припознава като един от първите руски декаденти. „Розанов – младший современник Соловьева – пише изследователят С. Носов. – И это многое решает в иерархии отношений между двумя мыслителями. Но иерархия творчества была иная. Идеи Розанова и Соловьева равновелики и представляют собой может быть, нечто подобное двум линиям из одной точки, направленным диаметрально противоположно [...] Розанов ищет „последних правд“ и сво-

боды. Соловьев – чистой гармонии, божественной красоты и единства“ (Носов 1993: 151).

В две посоки се развиват и възприятията на Соловьев и Розанов за Достоевски. Ако Соловьев в известен смисъл „рамкира“ с идеите си света на Достоевски, то Розанов се опитва да вникне в дълбините на неговия свят, защото „той е многообразен като самия живот“. Сред метатекстовете за Достоевски, писани от представителите на Сребърния век, се откроява „Легенда за Великия инквизитор на Ф. М. Достоевски. Опит за критичен коментар (1891)“. В него се разкрива талантът на В. Розанов да създава импресионистична, интотационно модулирана критика. Много точно е определението на цитирания по-горе С. Носов: „Самая характерная черта этой книги – восторженность. Ее можно назвать не только живым, но и раскрашенным во имя поэтической эффективности и наглядности художественно-философским повествованием по мотивам творчества Достоевского [...] он создает некий второй этаж литературно-философского творчества: пишет о своем переживании творчества Достоевского“ (Носов 1993: 55).

Докато Вл. Соловьев излага предпоставени от идеите си тези, то В. Розанов следва художествения текст, съпреживява го, учи се от Достоевски. Макар заглавието на „коментара“ да насочва към фрагмент от *Братя Карамзови*, той се оказва само импулс за осмислянето на делото на писателя.

Розанов усвоява опита на Достоевски през призмата на последния му, незавършен роман. За Розанов „Легендата“ има комплексна ключова функция: «Именно „Легенда“ составляет как бы душу всего произведения, которое только группируется около нее, как вариации около своей темы; в ней сохранена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его» (Розанов 1989: 43).

Вече бе направена уговорката, че текстът няма да коментира и оспорва авторските тези. Цитатът разкрива розановската индивидуалност и неконвенционалност. С утвърждаването на неговото име сред съвременниците все по-ярко проличава неочакваната и странна, понякога дори маниерна позиция, която му спечелва опоненти и критици.

„Легендата“ разкрива Розанов като изкусен читател, съумял да вникне в тъканта на произведението, да следва автора, за да узнае художествените тънкости на таланта. За Розанов – и това е специфичното за модерниста – е характерно умението да улови детайлите, най-фините нюанси на душевните преживявания. Още една отлика от Вл. Соловьев е внимателното вникване в художествения свят на автора.

Розанов обаче не се ограничава с този аналитичен пласт, а търси философското осмисляне на избраните от Достоевски теми, сюжети и персонажи. Особено важна за Розанов остава религиозната идея в творчеството на Достоевски. В студията си (а и не само в нея), Розанов прави апотеоз на Православието, на „славянската раса“\*. За Розанов „Легендата“ дава начина, по който да се преодолее пустотата, „зейнала“ при изгубването на връзката с народа.

„Легенда о Великом инквизиторе“ – пише Розанов – есть выражение подобной тревоги – вышее, какое когда-либо появлялось: потому что пустота, которую она замещает, – зияющая, в которой дно не только очень глубоко, но, кажется, его и совсем нет“ (Розанов 1989: 154).

В идеите си за ролята на Православието Розанов е близък до Соловьев. Единствения спасителен изход може да даде Вярата и според тях Достоевски е открил онези литературни герои, които са способни да прозрат тази истина. Розанов продължава и доразвива Достоевски, като във финала на „Легендата“ открива един съществен „пропуск“ – това, че в нея се говори само за «оправданите, а са пропуснати „простените“». Розанов оценява Достоевски с това, че той е „набелязал Пътя“. През годините на своите творчески изяви Розанов продължава да води въображаем диалог с Достоевски. Той става автор на предисловието на Ф. М. Достоевски в 12 тома от 1894 г. В своите книги *Литературни очерци* (1899), *Здрачът на просвещението* (1899), *Край църковните стени* (1906) и др. Розанов продължава да изучава и осмисля наследството на Достоевски.

През последните десетилетия изследователите на Сребърния век опознават все по-детайлно творческото наследство на теоретика на руския символизъм, на продължителя на традициите на прозаика Достоевски – Дм. Мережковски.

В неговата разностранна и плодотворна дейност немалък дял имат и изследванията за Достоевски, поместени в книгите *Вечните спътници* (1897)<sup>†</sup> и *Лев Толстой и Достоевски* (т. 1 – 2, 1901 – 1902). В работите на българските русисти, изследващи творчеството на Достоевски, най-често се срещат цитати от очерка „Достоевски“, взет от *Вечните спътници*. В този рефериращ абзац ще бъдат споменати няколко същности за рецепцията на Достоевски момента. Дм. Мережковски разглежда творчеството на Достоевски от гледна точка на неговата идеология, с което е близък до подхода на Вл. Соловьев. Дм. Мережковски е заинтригуван от нравствената проблематика, която за

---

\* Чети «руската раса», както впрочем е и у Достоевски – б. м.

† Преведена е и на български и е издадена през 1993 г. – б. м.



Достоевски е особено актуална. Но Мережковски проявява и собствения си критически натюрел.

Той е пристрастен, ангажиран с изследователския обект автор и с това напомня за стила на Розанов. Мережковски се експлицира чрез емоционално обвързания текст. Неговите оценки за Достоевски носят забележим субективизъм. Мережковски пише за Достоевски като за Поет и това е следствие от идеологията на направлението, което той утвърждава в руската литература. Символистите – в частност, и модернистите – като цяло, извеждат Твореца като категория. Той има историческите и естетическите задачи на демиурга. Мережковски четел романите на Достоевски през оптиката на собствените си възгледи за изкуството на изящната словесност. Той открива у Достоевски онази връзка между реално и мистично, която е цел на новите литературни търсения на символизма.

Мережковски реконструира идеите на Достоевски, но вниква и в творческата лаборатория на художника. Анализите на *Престъпление и наказание* и особено на света на Разколников са още един аргумент към твърдението на Мережковски, че ако Л. Толстой е „тайновидец плоти“, то Достоевски е „тайновидец духа“. „Достоевски, този велик реалист, измерил бездните на човешкото страдание, безумие и порок, заедно с това е и най-великият поет на евангелската любов – утвърждава Мережковски. – С любов е пропита цялата му книга (*Престъпление и наказание* – б. м.), любовта е нейният огън, нейната душа и поезия“ (Мережковски 1995: 162).

Към категориите, изведени от Соловьев и Розанов, чрез които те осмислят наследството на Достоевски, Мережковски добавя и Любовета. Така той разкрива и емоционалния свят на творбите, тяхната „душа“. Мережковски пише във висок емоционален регистър, без да съдържа възторжените си оценки, създавайки от Достоевски едно от емблематичните за руската литература от XIX век имена.

Продължение на този оценъчен модул са и изследванията на Вяч. Иванов, който през 1914 г. и 1919 г. издава своите трудове „Достоевски и романът трагедия“ и „Ликът и лицата на Русия: към изследването на идеологията на Достоевски“. Така водещите творци на Сребърния век усвояват традицията на Достоевски и я подреждат на висока позиция в парадигмата на класическия канон. В този контекст дисонансно и ексцентрично прозвучава гласът на А. Бели – „трудното дете“ на символизма, чийто път в руския литературен живот е съпътстван от скандали, недоразумения, опълчвания срещу установените авторитети. През 1905 г. А. Бели пише статията „Ибсен и Достоевски“,

която е шокираща по своето звучене и съдържание. Оценките, които Бели прави, са диаметрално противоположни на вече представените, които са само част от масива на метатекстовете, прочели романите на Достоевски от позицията на признанието.

Бели е не по-малко емоционален и ангажиран автор от вече представените, но в неговата статия звучи патосът на отрицанието. Своето гледище той формира под въздействието на идеите на Ницше и най-вече на неговата основополагаща за руските символисти (А. Бели, Ал. Блок, Вяч. Иванов) книга *Раждането на трагедията от духа на музиката*. Бели отсъжда, че душата на Достоевски е дълбоко немусикална и определя тази причина за основна при провала на Достоевски като художник. „После Ницше праздно противопостават его пути путь Достоевского. Мещанство, трусливость и нечистота, выразившаяся в тяжести слога, – вот отличительные черты Достоевского по сравнению с Ницше. Достоевский слишком „психолог“, чтобы не возбуждать брезгливости“ (Бели 1994: 195 – 196).

Бели отрича онези качества, които съвременниците му откриват у Достоевски и в неговото творчество. За него той е „политиканстващ мистик“, а това е „ужасно съединение“. Остротата, с която А. Бели осъжда Достоевски, е мотивация за патоса, с който защитава своите възгледи. Самият той се опитва да посочи и предначертае пътищата на руската литература, без да ги обвързва с традицията на Достоевски: „Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю. К Гоголю и Пушкину – этим первоисточкам русской литературы – должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского“ (Бели 1994: 196).

Иронията на съдбата не подминава обаче и А. Бели. Рецепцията на романа му *Петербург* се развива по линия на изследване на влиянията и връзките с романите на Достоевски. Но това е друга тема.

Години по-късно този негативен аспект на прочита на Достоевски се появява и у Вл. Набоков в неговата лекция за Достоевски. Сякаш при самооценките, направени със самочувствие и себеутвърждаване, яростното нахвърляне върху общоприети авторитети се използва като доказателство за абсолютната свобода и независимост на творческия Аз.

Въпреки този дисонансен отзвук като цяло оценителите на текста-Достоевски и на ролята му в руската литература са щедри. Благодарение на тях теоретичното и критическото наследство на Достоевски става по-панорамно и разнообразно.

**ЛИТЕРАТУРА**

**Бели 1994:** Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Москва: Республика, 1994.

**Мережковски 1995:** Мережковски, Дм. Достоевски. // *Руска литературна класика*. Под ред. на Г. Германов. София: Тилия, 1995, 148 – 162.

**Носов 1993:** Носов, С. В. В. *Розанов. Эстетика свободы*. С. Петербург: Logos, 1993.

**Розанов 1989:** Розанов, В. *Мысли о литературе*. Москва: Современник, 1993.

**Соловьев 1990:** Соловьев, В. *Литературная критика*. Москва: Современник, 1990.

**ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИ – ЕПИГОН, УЧЕНИК  
И ПОПУЛЯРИЗАТОР НА ДОСТОЕВСКИ**

*Йордан Люцканов*  
*Институт за литература – БАН*

**DMITRIY MEREZHKOVSKIY – EPIGON, STUDENT  
AND POPULARIZER OF DOSTOYEVSKY**

*Yordan Liutskanov*  
*Institute of Literary Studies –*  
*The Bulgarian Academy of Sciences*

The paper promotes an overview of the various ways in which the works of Dmitry Merezhkovsky refer to the works of Fyodor Dostoevsky and to their author himself. It attempts to actualise the archival concepts of „a pupil“ and „an epigone“ in order to classify those relations and to retain the awareness of the changing (both evolving and fluctuating) position of Merezhkovsky as regards Dostoevsky.

**Key words:** Merezhkovsky, Dostoevsky, density of tradition, intertextuality and interpersonality

Предлагам на вниманието на читателя предварителни бележки по темата. И трите опита – да се осмислят наново старите думи „ученик“ и „епигон“, да се подреди биографията на Дмитрий Мережковски, да се открият междутекстовите връзки между Мережковски и Достоевски – се нуждаят от доста по-внимателно вглеждане и замисляне от вложениите тук. Основната ми цел е темата, общият ѝ смисъл и композиция да бъдат забелязани от колегите; това определи и такава особеност на текста като съзнателно облекчения библиографски апарат.

1. Мережковски е известен преди всичко като коментатор или анализатор на Достоевски. Сочи се известната му книга „Лев Толстой и Достоевски“ (1900 – 1901), могат да се добавят и други текстове.

В лекцията си „Пророк на руската революция“, посветена на 25-годишнината от кончината на Достоевски (1906), Мережковски нарежда себе си сред неговите ученици (без да споменава друг). Думата

„ученик“ използва и Евгений Лундберг в монографията си за Мережковски от 1914 г., все едно дали иронично, или не.

Допуснах, че Мережковски е и *епигон* на Достоевски. Съизмерими понятия ли са „ученичество“ и „епигонство“ и не са ли твърде размити?<sup>1</sup>

Че Мережковски е и популяризатор, волен или неволен, на Достоевски, е добре известно: книгата му е преведена на английски, френски и немски в рамките на няколко години след излизането си на руски; първото немско многотомно издание на съчиненията на Достоевски (1907 – 1919) излиза с предговор от Мережковски.

2. Ще се опитам да определям понятието „ученичество“, което за мен е опорно в триадата епигонство – ученичество – популяризаторство.

2. 1. „Сега ви заповядвам да загубите мен и да намерите себе си; и само тогава, когато всички се отречете от мен, ще се върна при вас“, казва Ницшевият Заратустра на учениците си (Ч. I: За даряващата добродетел: § 3). Исус предрича на Петър, че онзи три пъти ще се отрече от него, преди да са пропели първи петли. Тома не вярва на телесното възкресение на Исус, слага пръст в раната Му. Не искам да се чудя дали някой бива предизбиран за ученик. Предпочитам да се съсредоточа върху друго, намекнато в изброените случаи: ученикът *заслужава* ученичеството си, *включително* чрез отдръпване от тогава, когато заслужава да нарече свой учител. Така е в повече или по-малко персоналистичните култури, все едно дали традиционалистични, или контратрадиционалистични. Разиграва се драмата на ставането на личността чрез упражняването на свободната воля: така се става от придружител ученик. (Дали е воля за освобождаване от опека, или воля за приобщаване към, в случая не е от значение.)

Нека отнесем набелязаното разбиране към занаята и изкуството. Ученик на някого е този, който го следва, но не сляпо – този, който намира да изрази нещо „свое“, „различно“ или „по свой начин“, или по относително различен начин. Не непременно по-добре. Тук понятието „ученик“ се приближава до понятието „епигон“ дотолкова, че те да могат да бъдат сравнени: „епигонът“ *повтаря*, той не изразява нещо „свое“ или „различно“; „епигонът“ *следхожда*, без непременно да е имал *досег* до, познанство с „учителя“. Когато мислим епигонството, историческото време се разрежда, разкъсва; всъщност камерното време става историческо. Сравнявайки „ученичеството“ и „епигонството“, можем да допуснем, че второто – съвременното понятие за него –

---

<sup>1</sup> В българското литературознание откривам литературно-историческата триада ученик – епигон – плагиат в Гео-Милевата „Кратка история на българската поезия“ от 1925 г.

възниква от разлагането на първото: понятието ученичество се разпада на понятието гениалност и понятието епигонство. Оттук става ясно, че говорейки за Мережковски като за епигон и ученик, се задължаваме по-скоро с различни подходи към делото му; а не толкова с това, да открием различни негови постижения или непостигания.

2. 2. Епигонството е понятие, с което борави предимно немската философия на културата<sup>2</sup>. Това разбираме от най-съдържателната статия за епигонството в немската „Уикипедия“. Алберт Швайцер, съвременник на Мережковски, е сред малцината, към които тази статия отправя. Цитиран е откъс от книгата му „Култура и етика“ (1923). Ще се опитам да приложа произтичащото оттук разбиране на епигонството към нашия случай.

„От работник, неуморно трудещ се над формирането на универсален поглед към културата, след крушението си в средата на XIX век философията се превръща в пенсионер, встрани от света, попрепипващ това, което е сполучил да спаси. Тя става наука, класифицираща постиженията на естествените и историческите науки и събираща материал за бъдещ светоглед, съответно поддържайки изследователска дейност във всички области. Заедно с това тя неумолимо бива поглъщана от своето минало. Философията е на път да се превърне в история на философията. Творческият дух я напуска. Все повече тя става философия без мислене. Разбира се, тя анализира резултатите от частните науки, но елементарното мислене престава да ѝ бъде свойствено.

Рационализмът на XVII и XVIII век, при цялата си наивност, е бил истинска, действена философия, а тя, при цялата си проникателност и дълбочина, е само епигонска философия, облякла тогата на учеността. В училищата и университетите тя все пак още играе някаква роля, но няма какво да каже на света.“<sup>3</sup>

Усилията за пробуждане на ново религиозно съзнание чрез религиозно-философските събрания и чрез публицистика възплащават опит да се излезе от капана на епигонството. С неуспеха на Събранията (прекратяването им през 1903 г.) като че ли започва процес на ре-епигонизация на Мережковски, който той спорадично прекъсва, с повече или по-малко смели жестове (контактите със Савинков, с Пилсудски). Означава ли това обаче, че за да не си епигон, е нужно да е

---

<sup>2</sup> Епигонството може да бъде плодотворно тълкувано в руслото на друг немски интелектуален проект (пресичащ се с посочения) – приложната епистемология на хуманитарните науки, конкретно – херменевтиката на Ханс-Георг Гадамер.

<sup>3</sup> Из гл. I, „Вината на философията за залеза на културата“. Преводът е мой (Швейцер 1973: I).

налице прословутата „връзка“ на това, което правиш, с „живота“? Не, това не е нито необходимо, нито достатъчно условие. То е обвързано с едно друго условие: дали правиш крачка напред към „живота“, сравнено с предходника, когото смяташ за свой учител, при положение, че трудностите пред един излаз към „живота“ са съпоставими. След закриването на Събранията, след разочарованието от революцията от 1905 г. и юбилейното слово от февруари 1906 г., след кратката емиграция през 1906 – 1908 г. Мережковски „се отдръпва“ на такова „разстояние“ от „живота“, което може да му спести репресии (изселване) – публицистика без нарушаване на закона<sup>4</sup>. В това си поведение и с оглед на последното разгледано значение на понятието „епигонство“, Мережковски преминава „в режим“ на епигонство спрямо учителя си Достоевски. Бих уточнил – *изчакващо* епигонство. Преминал в предходните години към „дело“, се отдръпва към режим на произвеждане на „слово“. (Отделен въпрос е как самият той тематизира слово – дело с оглед на Достоевски.) Един от продуктите на този период е събраното в „Было и будет. Дневник 1910 – 1914“ (1915). В следходния период чрез „Невоенный дневник“, в който активно реагира на събития в интелектуалния живот на Русия, протичащ *въпреки* войната, като че ли отново се отскубва на половин стъпка от позицията на епигон. Сега можем да опитаме да определим епигонството от гледище на теорията на литературното поле. Ако наследяваш някого, нечий хабитус (или ако твоят хабитус наследява нечий), си длъжник на самоподразбиращото се очакване, че трябва да отстоиш съответната на този хабитус степен на автономност. Автономност не означава не-въвличане в, несвързаност с „живота“. Означава относителна самостоятелност на мислене и действие, относителна независимост от *борбата за съществуване* (вж. Швайцер след цитирания горе откъс). Тъкмо *борбата за съществуване* е инвариантният хетерономен фактор, а не това, което наричаме „ангажираност на изкуството“ или по подобен начин. Разбира се, „борбата за съществуване“ може да хипертрофира в борба за съществуване с *особен* материален, политически или друг *хетерономен* статут.

3. И ученичеството, и епигонството са въпрос на самосъзнание, не само на преценка от страни.

Текстовете на Мережковски съдържат свидетелства и за двете нагласи у автора си. През 90-те години на XIX век като че ли преоб-

<sup>4</sup> През 1912 г. Мережковски напуска Русия тъкмо за да избегне страничните ефекти на заведено срещу него и издателя му дело за пиесата „Павел I“. Вж. (Быстров 2009: 277 – 278).

ладава самосъзнанието на епигон, или поне то се откроява, запомня. Стихотворението „Обърнатата чаша“ представя съществуване край трапезата с остатъци от пира на бащите. Бащите могат да са народняците от предходното поколение; поколенията писатели от петербургския период на Русия; класиците (включително старогръцките) – тази многопланова елегичност е въплътена в книгата „Вечните спътници“. Но в тази книга личи и друга нагласа, уравнивяваща елегизма на епигона: самосъзнанието на предтеча. Неувереността, чувството за висене над пропаст е кратко изразено в стихотворението „Деца на нощта“: „Твърде ранни предтечи на твърде закъсняваща пролет“. Самосъзнанието на епигон-и-предтеча предполага свят на самота. Самочувствието на ученик предполага и самочувствие на учител или поне очакване, надежда да си учител, да имаш и ти ученици. То предполага съвсем друга картина на света: на относителна не-самота, на (макар и хлабаво) вързани връзки между поколенията и хората. То предполага усещането за собствената нужност и обичаност. През първото десетилетие на ХХ век Мережковски вече няма усещането, че е подранил или закъснял, няма усещането, че ще е *само* мост към бъдещето. Накратко: Мережковски извървява пътя от самосъзнанието на епигон към самосъзнанието на ученик; и от самосъзнанието на подранил към самосъзнанието на *създал или предизвикал времето си* предтеча. Как се отнася променящото се самосъзнание на Мережковски към един точно определен предходник, към Достоевски?

4. Епигонство и ученичество можем да мислим като две редуващи се и взаимодопълващи се и сблъскващи се помежду си нагласи, а не като два периода в отношението на Мережковски.

Доколкото мога да съдя, самосъзнанието си на епигон от ранния период Мережковски *не* проектира върху отношението си към Достоевски. Но не е далеч от това, да мисли себе си епигон спрямо Пушкин. Пушкин въплъщава идеалното състояние на руската литература, след което започва *грехопадението* ѝ. Достоевски ознаменува крайна стъпка в едностранчивото развитие, претърпяно от руската литература след отпадането от хармонията на Пушкин. Това е митът във „Вечните спътници“. Достоевски *не* принадлежи на класиката, на Златния век, затова, за разлика от древните и Пушкин, няма как да бъде обект на елегичната влюбеност на епигона.

През 90-те години на ХІХ век Мережковски постепенно се приближава към Достоевски, за да му посвети половината от огромен труд – „Лев Толстой и Достоевски“ (1900 – 1902). В годините преди катастрофата от 1917 г. Мережковски постепенно се отдалечава от „учителя“



си. През 1906 г. той „осребрява“ положения труд, като обявява себе си за ученик на Достоевски и мълчаливо оповестява, че заема мястото на негов *по-особен* тълкувател. В последвалите години той ще свърже Достоевски (както и Толстой) с миналото и настоящето, но не и с бъдещето на Русия – ще види Максим Горки като знамение на бъдещето („Не Святая Русь“, 1916; Келдыш 1999: 218)<sup>5</sup>: ще обръща внимание предимно на това, което по-рано, през 1906 г., е означил като „маската“ на Достоевски – „реакционността“ му<sup>6</sup>. През войната специално откроява една от вече посочваните от него слабости в позицията на Достоевски – удобната ѝ употребимост от шовинизма; и сякаш съвсем се отдалечава от учителя си: в „Невоенный дневник“, 1914 – 1916 г., в статията „Распятый народ“, Мережковски прогласява: истинският пророк на славянството като явление религиозно-всесветско не е Л. Толстой, нито Достоевски, а Мицкевич<sup>7</sup>. Този избор е предхождан от разместване в групата на руските класици: „реабилитиран“ е Тургенев, статията за него, включена в поредното издание на „Вечните спътни-

<sup>5</sup> Оценката за Горки в „Чехов и Горки“ (1906) е друга; вж. Келдыш 1999: 217 – 219 за промяната в отношението към Горки в корелация с отношението към Достоевски.

<sup>6</sup> Из статията „Горки и Достоевски“, 1913: „Хорошо сделал Горький, что начал или, вернее, возобновил спор с Достоевским о русской общественности. В Достоевском воплотилась вечная метафизическая сила русской реакции, сила сопротивления старого порядка новому. Не сломив этой силы, не преодолев Достоевского и достоевщины, нельзя идти к будущему. Но, чтобы победить врага, надо встретиться с ним на той почве, на которой он стоит. А почва Достоевского – религиозная.“ И т. н. (цит. по: Мережковский 2000, <<http://www.bookmate.com/r#d=nZJ2peVc>>).

<sup>7</sup> „У Л. Толстого вместо религиозного утверждения и преодоления – голое отрицание народности; „международность“, „космополитизм“ – вместо всемирности. // У Достоевского – всемирность двусмысленная: быть русским значит быть „всечеловеком“; но и обратно: быть „всечеловеком“ значит быть русским. И если „не будучи православным нельзя быть русским“, то нельзя быть и „всечеловеком“, потому что православие, по Достоевскому, уже христианство вселенское, а следовательно, все церкви и все народы только отрекшись от самих себя могут приобщиться к православной русской „вселенскости“. Но ведь, пожалуй, и германцы от такого „всечеловечества“ не отказались бы. „Панславизм“ Достоевского так же, как всех русских славянофилов, – „пангерманизм“, перелицованный, переведенный на русский язык. // Мицкевич понял то, чего не понимал Л. Толстой, – что всемирность не „космополитизм“, не голое отрицание, а высшее религиозное утверждение и преодоление народности. Понял и то, чего не понимал Достоевский, – что историческое христианство еще не вселенское, что необходим новый „третий взрыв Слова“, „откровение Духа“ для Церкви Грядущей, основы „всечеловечества.““ (цит. по: Мережковски 2000, <<http://lib.rus.ec/b/141018/read>>).

ци“, трябва да уравни тежестта на двамата най-големи; Тургенев е по-актуален от тях, смята Мережковски през 1914 г.<sup>8</sup>. Изборът в полза на Тургенев е подчинен на логиката на последователното опозиционерство, на последователната защита на „автономността“ на литературата от смяната на курса в центровете на политическа власт<sup>9</sup>. След катастрофата от 1917 г. Мережковски се връща при учителя си Достоевски. Участва в написването на книгата „Царството на Антихриста“.

4. 1. Най-важният момент в това ту приближаване към Достоевски, ту отдалечаване от него е 1906 г.: словото на Мережковски „Пророк на руската революция“.

Ако Достоевски е пророк (от когото е скрит истинският смисъл на собствените му думи, както пише Мережковски) (4), то Мережковски по необходимост и неизбежност става тълмач, тълкувател. Мережковски се отнася към Достоевски и творбите му както християнски екзегет към Стария завет. Светът, чиито човекообразни ориентири са фигурите на Учителя и Ученика, е издигнат, преобразен в свят на Пророка и Предтечата.

Словото „Пророкът на руската революция“ не е единствената изява на Мережковски – ученика на Достоевски, през тази година...

5. Преди да се спра на Мережковски популяризатора, ще изброя „външни“ свидетелства за ученичеството му спрямо Достоевски.

5. 1. Струва си да се вгледаме, доколкото Мережковски зависи от Достоевски в оценката си на Пушкин.

5. 2. Доколко романистът Мережковски се учи от романиста Достоевски.

5. 2. 1. Имам основания да смятам, че първата романова трилогия на Мережковски се съотнася с мегажанровия образец на старогръцката трагедийна трилогия (представена от Есхил), а в отделните части на трилогията – със „сборове“ от няколко трагедии, комедии и трагедии, давани по-често фрагментарно, отколкото в цялата им протяжност. Мережковски изпробва собствената си аналитична формула от 1889 г. (очерка „Достоевски“, включен във „Вечните спътници“): че романът на Достоевски бил „сбор от петите действия на няколко трагедии“.

5. 2. 2. Философският романист Мережковски вероятно синтезира опита на Достоевски и Лев Толстой. Мережковски инкрустира мистериалния, камерно-метафизичен и есхатологичен хронотоп от романите на

---

<sup>8</sup> Говори достатъчно и другата, „Поет на вечната женственост“.

<sup>9</sup> В тази стратегия се вписват персоналните отбелязвания на поне две забравени от обществото годишнини – от Декабристкото въстание („Декабристи в 60-ые годы“) и от раждането и смъртта на Чаадаев (Чаадаев: 1794 – 1856).

Достоевски върху епическия, историзиращ и ретроутопичен хронотоп от романите на Толстой (имам предвид съпоставката между „Война и мир“ и „Братя Карамазови“, предприета от Николай Нейчев, 2009).

5. 2. 3. а) Романистът Мережковски „инсценира“ и по този начин *проверява* за себе си някои идеи, подхвърлени в „Дневника на писателя“ и в „Пушкинската реч“.

Мережковски пробва прословутата теза за руската всеотзивчивост. От противното. Чрез пренасяне, проверка за преносимост на руски проблем в отделена епоха и извън Русия.

Едновременно с това продължава и типа на Пушкиновия „скиталец“, така както този е определен от Достоевски.

В лицето на Юлиан (от романа „Смъртта на боговете“) например Мережковски прави опит частично да реабилитира Онегин, „подобрявайки“ го – този Онегин, който дава в текста си за Пушкин Достоевски. Мережковски изследва скиталчеството като феномен на световната история и общочовешката психология<sup>10</sup>.

б) Романистът Мережковски преинсценира фрагменти от романите на Достоевски „на исторически фон“.

Един камерен пример (който, разбира се, се нуждае от разгърната обосновка): дадената в „Юноша“, между Аркадий Макарович и Версилов, психологическа диспозиция Мережковски разгръща между Алексей Петрович и Петър.

5. 2. 4. Публицистът и критик Мережковски експлицира имплицитния „метафизицизиращ“ изказ на Достоевски. Ще поясня с цитат от Николай Михайловски („О Достоевском и г. Мережковском“, 1902), също учител на Мережковски: „Тонем пророка, которому открыто нечто, от века для других сокровенное, он от своего имени никогда не говорил, – так говорят только некоторые действующие лица его романов. / Г. Мережковский мог бы быть одним из таких действующих лиц. Он говорит о черте, об Антихристе, о грядущем в близком будущем конце мира и т. п., ссылаясь при этом на „потусторонний мир нуменов“, как будто побывал там“<sup>11</sup>.

5. 3. Питам се доколко поетиката на такива вторични образувания, като книгите „Было и будет. 1910 – 1914“ и „Невоенный дневник. 1914 – 1916“ зависи от поетиката на „Дневника на писателя“<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Специфично посредническата роля на „Пушкинската реч“ търпи разпознаване в рамките на варианта на междутекстовата теория, предложен наскоро от Радосвет Коларов („Поетика на автотекстуалността“): „творба – усилвател“ може би.

<sup>11</sup> Цит. по: Михайловски 1995.

<sup>12</sup> Тук бих обърнал внимание на следното. Първо, според съвременен изследовател на руския писателски дневник от XIX век през последната четвърт на XIX

Предложените междутекстови сближавания са може би най-хлъзгавата материя в настоящия текст. Не просто защото е трудно да се отличи признак на „ученичество“ от признак на междутекстовост. Тези сближавания са обременени с памет и навици, отчуждаващи творбата от автора (дехуманизират творбата, превръщайки я в текст); а искам да ги приложа спрямо понятия и съответни явления (ученичество, епигонство), които подчертават и разширяват присъствието на автора (хуманизират междутекстието, превръщайки го в съвместна творба). Допускам, че епистемологично плодотворно би било следното действие: да се разшири обхватът на действие на споменатата (тук горе, бел. 10) теория на *автотекстуалността* върху явление, излизащо от рамката на индивидуалното авторство.

6. Популяризаторът. Романите от първата трилогия, както и „Л. Толстой и Достоевски“ и „Грядущият Хам“ са преведени на френски, английски и немски още преди войната (Първата световна) и са издавани и преди, и след нея. Мережковски добива популярност като романист, талантлив последовател на Толстой и Достоевски; Толстой, и особено Достоевски, преживява нова вълна на популярност в Евро-

---

век този жанр става от камерен обществен и от паралитературен – литературен; „Дневникът на писателя“ на Достоевски е посочен като един от образците на този развой (Егоров 2002: 9). Споменатите книги на Мережковски наследяват тези две „едри“ особености; между другото, тефтерчето на Мережковски от 1891 г. (Мережковски 1994), непредназначено за публикация, споделя същите особености. Второ, споменатите книги на Мережковски превръщат междужанровата и междудискурсната разнородност на „Дневника на писателя“ в почти синтетизъм. Под перото на Мережковски „единиците“ историографски „материал“ са подложени на обработка, подобна на обработката на „единиците“ „натура“ за художественото им представяне. Опростяване, схематизация, преакцентирание, задълбочаване на *някои* перспективи, влагане на драматургия са похватите. Сред резултатите симетрията е очебийният признак. Драматизмът – следващият по забележимост. Сложната психика на персонажите/героите на романите на Достоевски се забелязва, леко опростено и „урегулирано“ (ритмизирано), у персонажи в нехудожествени произведения на Мережковски: „Когда Герцен бежал из России в Европу, он попал из одного рабства в другое, из материального в духовное. А когда захотел обратно бежать из Европы в Россию, то попал из европейского движения к новому Китаю в старую „китайскую неподвижность“ России. В обоих случаях – из огня да в полымя. Какой из двух Китаев лучше, старый или новый? Оба хуже, как отвечают дети. Герцен это знал, но не хотел знать.“ Цитатът е от „Грядущия Хам“ (1905) (Мережковски 1914: XIV, 15). Виждам тук тенденция към синтез на опита от романите на Достоевски и опита от „Дневника на писателя“. Тук Мережковски не е епигон, а ученик на Достоевски. Ученикът доказва правото си да се нарича така, когато пренася поето от учителя в други условия и не се проваля.

па, която се дължи в голяма степен на представянето му от страна на Достоевски критика. Тук ще посоча два конкретни случая.

Артур Мьолер ван ден Брук е главният идеолог на немската „консервативна революция“ – път на развитие, който трябва да избегне както комунизма (болшевизма), така и либерализма и който става особено актуален в условията на Ваймарската република. Посочва се например от Сергей Аленов (чиято студия ползвах – Аленов 2001), че сред основните интелектуални източници на Мьолер е Достоевски, и то Достоевски, както е интерпретиран от Мережковски<sup>13</sup>. „Мережковский, как и Достоевский в определённом смысле может претендовать на соавторство с Мёллером в выработке как немецкого мифа о „русской душе“, так и идеи немецкой „консервативной революции“ (Аленов 2001: 42). Мьолер и Мережковски се запознават през 1906 в Париж (ibid: 42), а от следващата година Мережковски сътрудничи на Мьолер при подготвяне на първия многотомник със съчинения на Достоевски на немски (22 тома, излизат в мюнхенското издателство „Пипер“ между 1906 и 1919 (ibid: 42 и 62 (бел. cxli). „Пророкът на руската революция“ е включена като уводна статия към превода на „Братя Карамазови“, направен от Мьолер<sup>14</sup>.

Срещата на Томас Ман с Мережковски създава друг конкретен контекст<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> „П. Райхель утверждает, что Мережковский был „учителем“ не только Мёллера, но и Розенберга (см.: Reichel P. Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a.M., 1993. S. 74).“ (Аленов 2001: 61 (бел. cxiv)).

<sup>14</sup> Към написаното от Аленов може да се добави следният несъществен въпрос: дали и доколко в книгата си от 1923 г. „Третият Райх“ Мьолер разчита и на „Царството на Антихриста“, където Мережковски използва понятията „Трета Русия“ и „Трета Европа“, или вече върви сам, отдалечавайки се от Мережковски, който в „Царството на Антихриста“ демонстрира франкофилство и „реабилитира“ от консервативно-революционно, религиозно-персоналистично гледище Френската буржоазна революция.

<sup>15</sup> Двойката Томан Ман – Дмитрий Мережковски не е нов предмет на изследователски интерес. На младини Т. Ман е вдъхновен от идеите на „консервативната революция“ (Аленов 2001: 24, 34 и съотв. отпратки), а после се противопоставя на чудовищното ѝ (осиновено) дете – нацизма – и емигрира. Статията му „За Достоевски – с мярка“, предговор към томче с избрани творби на Достоевски, излязло в САЩ през 1946 г., показва (и не крие) силна зависимост от гледната точка на Мережковски върху Достоевски. Доколко тази статия определя американската рецепция на Достоевски след Втората световна война, е отделен въпрос. Доколко тя скрито оспорва смислеността на американския имиграционен режим (бидейки оправдание и предпазлива похвала на душевната „ненормалност“, мислена от Ман като извън-

## ЛИТЕРАТУРА

- Аленов 2001:** Алленов, С. Г. Артур Мёллер ван ден Брук и „русские истоки“ немецкой „консервативной революции“, 63 с. // *Отправка от Википедия*: 29 февруари 2012 <[http://ru.wikipedia.org/wiki/Мёллер\\_ван\\_ден\\_Брук,\\_-Артур](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мёллер_ван_ден_Брук,_-Артур)>, ср. резюмето на: <<http://www.politstudies.ru/arch/authors/878.htm>> (сп. *Полис*, 2001, № 3).
- Быстров 2009:** Быстров, В. Н. *Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Петербургская биография*. СПб., 2009: Дмитрий Буланин.
- Егоров 2002:** Егоров, О. Г. *Дневники русских писателей XIX века*. М.: Флинта.
- Келдиш 1999:** Келдыш, В. А. Достоевский в критике Мережковского. // *Д. С. Мережковский: Мысль и слово*. Редколл. В. А. Келдыш и др. М.: Наследие, 1999, 207 – 223.
- Мережковски 1914:** Мережковский, Д. С. *Собрание сочинений в 24-х томах*. М.: Сытин. – Он-лайн, Internet Archive: 29 февруари 2012 <<http://www.archive.org/details/polnoesobranieso13mereuoft>>.
- Мережковски 1994:** Мережковский, Д. С. Записная книжка 1891 г. (Публикация М. Ю. Кореневой). // *Пути и миражи русской культуры*. Редколл. В. Е. Багно и др. СПб.: Северо-Запад, 1994, 323 – 362.
- Мережковски 2000:** Мережковский, Д. С. *Было и будет. Дневник 1910 – 1914. Невоенный дневник 1914 – 1916*. М.: Аграф. – Он-лайн: 29 февруари 2012 <<http://www.bookmate.com/r#d=nZJ2peVc>>; <<http://lib.rus.ec/b/141018/-read>>.
- Михайловски 1995:** Михайловский, Н. К. О Достоевском и г. Мережковском. // *Н.К. Михайловский. Литературная критика и воспоминания*. М.: Искусство. – Он-лайн: 29 февруари 2012 <[http://az.lib.ru/m/-mihajlowskij\\_n\\_k/text\\_0410.shtml](http://az.lib.ru/m/-mihajlowskij_n_k/text_0410.shtml)>.
- Швейцер 1973:** Швейцер, А. *Культура и этика*. М.: Прогресс. – Он-лайн, Библиотека Максима Мошкова: 29 февруари 2012 <<http://lib.ru/CULTURE/SHWEJCER/kultura.txt>>.

---

мерност), също е отделен въпрос. Струва ми се, че Томас Ман усвоява от Дмитрий Мережковски някои специфични неразграничавания и дори ги усилива: двамата пропускат да видят важни пластове от историко-културната обусловеност на поетиката на романите на Достоевски, подменят ги с психо-социална и персонална обусловеност. Тази нивелираща спецификата на източнохристиянската културност популяризация и рецепция съм разгледал самостоятелно другаде.

**СЮЖЕТ „ВОЗВРАЩЕНИЯ ОТЦА“  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ**

*Татяна Снизирева*

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург*

*Алексей Подчиненов*

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург*

**THE PLOT *THE RETURN OF THE FATHER*  
IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE SOVIET ERA**

*Tatyana Snegireva*

*Ural Federal University, Ekaterinburg*

*Aleksey Podchinenov*

*Ural Federal University, Ekaterinburg*

The paper presents the typology of the plot of „return“ in Russian literature of the Soviet era. It also studies its modifications associated with both the individual's position and the type of dialogue leading to the main time of ideologemes.

**Key words:** the story of „returning“, prodigal son, Socialist Realism, the classical tradition

Сюжет возвращения – один из наиболее устойчивых сюжетов мировой культуры, что определяется его архетипической и мифопоэтической природой. Генетически сюжет восходит к библейской притче о „Возвращении блудного сына“, поддержан известными мифологическими рядами и культурными архетипами, а также „ядерными“ текстами литературы, прежде всего, *Одиссеей* и *Гамлетом*.

В истории отечественной литературы сюжет возвращения актуализируется, по крайней мере, благодаря трем факторам. Во-первых, это осуществляется реалиями общественной жизни, прежде всего, переживанием социумом национальных катастроф, гражданских, отечественных и локальных войн. Во-вторых, темпоральным возрастанием интереса общества к характеру и типу соотношения национально-

го сознания и жизни с общечеловеческими идеалами. В-третьих, внутренней потребностью самой литературы к анализу меры добра и зла, созидания и разрушения, греха и возрождения в душе человека.

Русская литература XIX – XX веков представила несколько совершенных по нравственной значимости и художественному решению авторских вариантов сюжета возвращения, основными из которых являются, с нашей точки зрения, следующие. В XIX веке, ориентированном на христианские ценности, домой возвращается Сын. В XX веке, в соответствии с трагическими вызовами эпохи, домой возвращается Отец.

Сопутствующие понятия сюжета возвращения в XIX веке: грех, грехопадение, воскрешение, возвращение. Дом здесь – абсолютная константная ценность.

Сопутствующие понятия сюжета возвращения в XX веке: дорога, путь, судьба, жизнь, смерть. Герой всегда возвращается к разрушенному дому, то есть происходит возвращение отца к дому, которого он не сумел ни сберечь, ни защитить. И сам герой, потерявший дом, утрачивает себя, к разрушенному дому возвращается опустошенный человек, превращаясь, таким образом, в блудного сына.

Поскольку в данной статье материалом для размышления будут произведения писателей советского периода, то есть времени, когда господствующая идеология власти во многом определяла как основные пути развития литературы, так и, методом „от противного“, основные пути сопротивления одобренным схемам, есть смысл сразу предложить увиденные нами три варианта модификации сюжета возвращения, прямо или потаенно соотносимые с тем идеологическим пространством, в рамках которого литература той эпохи существовала:

1. Литература, работающая в русле социалистического реализма, предлагает свой сюжет возвращения, в развертывании которого лежит пафос оптимизма, основывающегося на идеологеме всемогущества нового государства и нового человека.

2. Литература, ориентирующаяся на непреходящие традиционные ценности, апеллирует к библейскому источнику и к опыту классической словесности, настаивает на победе вечного сюжета приближения к истине путем возвращения к дому духовности и душевности.

3. Наконец, еще один вариант модификации сюжета возвращения в советскую эпоху, является знаком „распада времен“, показывается, как новая идеология, шире – оправдываемый этой идеологией (не только советской) катастрофизм XX века, смещает систему нравст-



венных координат и делает невозможным и / или ущербным возвращение к собственному дому.

Сюжет возвращения после Гражданской и Отечественной войн лежит в основе таких произведений, „подверстанных“ или уже написанных в русле соцреализма, как *Цемент* Ф. Гладкова, *Кавалер Золотой Звезды* С. Бабаевского, *Счастье* П. Павленко.

Роман *Цемент* (1925) – своеобразная „проба пера“ новой художественной парадигмы. В условиях новых идеологических установок, учитывая специфику времени и эстетических задач, автор работает по-своему новаторски. Обращает на себя внимание тот факт, что Глеб Чумалов, бывший „рабочий слесарного цеха, синемлузник“, а ныне „красноармеец в зеленом шлеме с алой звездой и с орденом Красного Знамени на груди“ возвращается к двум разоренным домам. На пустынный завод, „гроб, а не завод“, где „не корпуса, а тающие льдины“, где „трехсаженные окна в эти часы ослепительно пылали когда-то солнцем в бесчисленных переплетах рам, а сейчас в разбитых стеклах – черная пустота“ (Гладков 1986: 9). И к порогу разоренного семейного гнезда, который из-за перемен, произошедших с его женой Дашей („Я – партия, Глеб“, – бросает она в лицо мужу, отстаивая свою независимость и занятостью уже не домом, но женсоветом), стал „потухшим очагом“ (Гладков 1986: 22). Возвращение отца домой оказывается еще более не состоятельным из-за смерти его единственного ребенка. Но Ф. Гладков строит романную интригу не по линии возвращения семьи и, следовательно, восстановления себя, но по линии восстановления Народного дома – завода, и только при этом условии, по мысли автора, возможно обретение утраченного счастья. Финал романа содержит в себе, по крайней мере, три важнейшие идеологемы, быстро ставшие обязательными для произведений, ориентированных на „литературу власти“. Ощущение „счастья литься массой“: „Зачем говорить, когда все ясно без слов? Ему ничего не надо. Что его жизнь, когда она – пылинка в этом океане человеческих жизней? Зачем говорить, когда язык и голос его не нужны здесь. Нет у него слов и нет жизни, отдельных от этих масс“ (Гладков 1986: 239). Полнота жизни и предназначения в мире связаны с реализацией личности в общем труде: „Мы ставили ставку на кровь и свою кровью зажгли весь земной шар <...> Теперь, закаленные в огне, мы ставим ставку на труд... Наши мозги и руки дрожат... не от натуги, а требуют новой работы...“ (Гладков 1986: 239). Возвращение домой предполагает не возвращение к отчему или семейному дому, но требует не переменного и успешного восстановления народного хо-

зьяства: „Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпою. И сразу же охнули горы, и вихрем закрубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки – один, два, три... – вместе и разноголосом и рвали барабанные перепонки, и словно не гуди это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы заводы“ (Гладков 1986: 239).

Воропаев, главный герой романа П. Павленко *Счастье* (1947), после Отечественной войны возвращается не домой (ему некуда возвращаться), но в поисках пристанища для себя и своего оставшегося без матери ребенка попадает в южный „мертвый город“ „мертвых домов“, где первоначально пытается найти, или, как говорили в советское время, присмотреть „личную жилплощадь“, где можно прийти в себя после тяжелых ранений, превративших его в инвалида, где можно было бы растить сына и, может быть, обзавестись женой: „Дом до своей гибели был, очевидно, небольшим – из четырех комнат с кухней („То, что мне надо!“) и садиком впереди и позади дома <...> Прутиком на земле Воропаев подсчитал приблизительное количество кирпичей, нужных для воссоздания дома“ (Павленко 1954: 24). Писатель „дарует“ своему герою мгновение традиционной мечты: „Он представил, как привезет сюда сына, белобрысого, худенького северянина, как поставит на полках книги, плесневеющие в ящиках – чорт возьми! – с зимы 1939 года, как они с сыном будут ходить отсюда к морю... Он улыбнулся, представив себя в пижаме, с удочкой в руках. Конечно, не ушедшим от жизни пенсионером намерен он был обосноваться здесь, – да ведь бездомному нужно прежде всего гнездо“ (Павленко 1954: 25). Но Павленко резко прекращает идиллическую картинку комплексом причин, мотивирующих невозможность воплощения „единоличного счастья“. Это и немощь героя: „И ему сразу стало ясно, что инвалид с одной ногой – не хозяин и что ему, Воропаеву, не жить в своем доме“ (Павленко 1954: 25). И неопределенность ситуации, в которой он оказался: „Нечего было и мечтать. А между тем лучшего участка, он понимал, ему нигде не найти, если, конечно, этот свободен“ (Павленко 1954: 24). И самое главное: построения своего отдельного от всех счастья принципиально невозможно. Весь роман разворачивается как текст борьбы за процветание всего края и одновременно как текст отказа от дома. Став крупным партийным деятелем, „Алексей Вениаминович сразу же точно и перестал думать об устройстве своего быта“, „сейчас он не ощущал потребности в собственном доме, потому что весь район стал по существу его домом“. Раньше такого человека назвали бы „перекати-поле“, утвердившаяся окончательно после войны идеологема „общего счастья“ окрашивает безытность и бездомность героя не

только в положительные, но и героические тона: „Он жил всюду. Никто не мог сказать, где он встретит или завершит день. Его ждали сразу во всех местах, и везде он был нужен“ (Павленко 1954: 260). Воропаев становится не только отцом своего сына, но Отцом своего района, в чем недвусмысленно видна параллель с миссией „нужности“ и необходимости всеобщего Отца.

Еще очевиднее и проще идеологическая власть над текстом в ортодоксальном романе соцреализма, многими воспринимаемого в качестве самопародийного и связанного с эпохой позднего сталинизма, романе С. Бабаевского *Кавалер Золотой Звезды* (1947 – 1948). Текст открывается, как и *Цемент*, и *Счастье* сценой возвращения младшего лейтенанта Сергея Тутаринова и его друга старшины Семёна Гончаренко в родную станицу Кавалера Золотой звезды на Кубани. На недоуменный вопрос таинственной Смуглянки, встреченной ими по дороге домой: „Что же это вы так опоздали? Война давно кончилась, а вы только домой собрались...“, – Сергей замечает: „А ехать домой никогда не поздно“ (Бабаевский 1952: 10). И действительно, оказалось, что не поздно, поскольку герою не надо ничего восстанавливать, можно только совершенствовать то огромное хозяйство, которое он покинул на четыре года. Войны как бы не было, станица живет спокойной патриархальной жизнью, наполненной таинственной идиллией: „Сергей никогда еще не видел свою станицу в таком красивом ночном убранстве. Сады, тонувшие в сумеречном свете, были то совсем темные, как шатры, то пепельно-серые в розовых пятнах, то белые, под цвет парашютного шелка. Он любовался знакомой площадью и не узнал ее: всю правую сторону заливал такой яркий свет, что отчетливо видны не только окна домов с занавесками и головками цветов за стеклом, но даже щеколды на закрытых дверях, бусы красного перца, развешанные вдоль стены. Самые обычные предметы кажутся загадочными...“ (Бабаевский 1952: 25). Герой любуется ею, но принять не может, о чем решительно заявляет своему отцу: „Станицу, батя, надо обновлять. Что-то она у вас заплоскала за годы войны. Почему у вас нет ни кино, ни Дома культуры, ни библиотеки, а уж об электричестве я и не говорю? Вот и родилась у меня такая мысль: надо составить пятилетний план Усть-Невинской...“ (Бабаевский 1952: 41). Успешная реализация мысли о повышении культурного уровня родной станицы и ее модернизации составляет и суть романа, и смысл сюжета возвращения героя домой, буквально озарившим, не за пять лет, как планировал, но за год светом свой край: „Слабо блеснули ножницы – Сергей перерезал ленточку. Ирина включила рубильник, и

в ту же секунду ослепительное зарево раздвинуло темноту и вокруг домика стало светло, как днем. Заиграл оркестр, прокатились возгласы, крики „урр-а-а-аа!“, взлетели к небу шапки, раскинулись платки. Ирина включила еще один рубильник, свет рванулся в станицу, и тут собравшиеся увидели Усть-Невинскую в таком красивом и ярком наряде, в каком ее никогда еще не видели. Над Усть-Невинской полыхали огни, искрясь и вспыхивая, озаряли бархатную зелень садов, освещали площадь, улицы и переулки; лампочки горели и на столбах и ярко светились в окнах хат“ (Бабаевский 1952: 562).

Входя в пространство господствующей идеологии, сюжет возвращения неомифологизируется, меняя при этом свое смысловое ядро: не воскрешение человека и приближение к истинному дому, но вписывание в качестве сопутствующей линии в систему главных советских идеологем. Убеждение в возможности творить чудеса преобразования дома-страны, воспевание героического коллективного труда, уверенность, что истинное счастье может носить только общественный характер. Только при соблюдении героем этих правил он удостоивается и личной семейной радости. У Глеба Чумалова появляется надежда на возвращение любви Даши: „Ну, пострадаем, Глеб, помучаемся. Что же делать, если так сложилось? Придет время, и мы построим себе новую жизнь... Перегорит все, утрясется, а мы поразмыслим, как быть и как завязать новые узлы... Ведь мы же не расстанемся, Глеб. Мы же будем на виду друг у друга... вместе же будем...“ (Гладков 1986: 237). Александра Ивановна Горева, женщина-врач, о которой не может забыть и о которой мечтает Воропаев, приезжает к нему в созданный его волей и энергией „рай“: „Ну, а ты как тут... в своем раю? Он ничего не ответил ей. Его речью был взгляд. Он глядел в нее, как в себя, и ей было страшно, что же увидит он там. И вдруг глаза его медленно, робко осветились такой непритворной радостью, что она поняла – все хорошо“ (Павленко 1954: 289). Сергей Тутаринов, соответственно, женится на таинственной Смуглянке, встреченной им и сразу полубившейся в момент возвращения на Кубань.

Поэтика финала таких произведений, как *Тихий Дон* и *Возвращение* дает представление об авторских решениях, резко противоположных официальным.

Для большинства читателей финалом романа-эпопеи „Тихий Дон“ стал образ „черного солнца“, вставшего над головой Григория Мелехова после гибели Аксины: „Теперь ему незачем было торопиться. Все было кончено. В дымной мгле суховея вставало над яром солнце. Лучи его серебрили густую седину на непокрытой голове

Григория, скользили по бледному и страшному в своей неподвижности лицу. Словно пробудившись от тяжкого сна, он поднял голову и увидел над собой черное небо и ослепительно сияющий черный диск солнца“ (Шолохов 1953б: 441). Трактовалось данное образное решение по-разному. Официальная советская критика увидела в нем еще одно и уже окончательное проявление шолоховского осуждения и наказания своего заблудшего героя, так и „не понявшего прогрессивный ход истории“ и не примкнувшего к нему. Альтернативное литературоведение, как зарубежное, так и отечественное, прочитывало роман и как историю гибели казачества в годы гражданской войны (Э. Симмонс), и как трагедию личности, несущей в себе идею универсальной истины и поэтому не могущей встать на сторону ни одной из частных правд (Е. Тамарченко), и как роман о великой любви, во все времена обреченной на смерть (Г. Хьетсо). В русле этих пониманий основной идеи „Тихого Дона“ образ „черного солнца“ как финального образа романа интерпретируется в качестве авторского усиления трагизма существования сильной и страстной личности в мире.

Однако, и это чрезвычайно важно, финальной сценой романа становятся не гибель и похороны Аксиньи, но возвращение Григория на родной хутор. „Свирепый реализм“, как одна из главных черт таланта и мировидения Шолохова, не дают писателю возможности дать хоть какую-то надежду на возможность благополучного поворота в судьбе героя. Он обречен. Обречен, поскольку возвращается домой, не дождавшись „первомайской амнистии“, чем лишает себя малейшего шанса уцелеть. Он обречен и внутренне, поскольку прожил, избыл свою жизнь и, казалось, потерял все: „Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория. Он лишился всего, что было дорого его сердцу“ (Шолохов 1953б: 441). Возвращение домой – последнее усилие души героя, вызванное особой генетической памятью долга и нормы:

„Григорий подошел к спуску, – задыхаясь, хрипло окликнул сына:

– Мишенька!... Сынок!..

Мишатка испуганно взглянул на него и опустил глаза. Он узнал в этом бородатом и страшном на вид человеке отца...

Все ласковые и нежные слова, которые по ночам шептал Григорий, вспоминая там, в дуброве, своих детей, сейчас вылетели у него из памяти. Опустившись на колени, целуя розовые холодные ручки сына, он сдавленным голосом твердил только одно слово:

– Сынок... сынок...

Потом Григорий взял на руки сына. Сухими, иступленно горящими глазами жадно всматриваясь в его лицо спросил:

– Как же вы тут? <...>

Что ж, вот и сбылось то небольшое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром“ (Шолохов 1953б: 444 – 445).

Финальные строки романа заставляют вспомнить его начало: тот же мелеховский двор, стоящий на самом краю хутора, хозяин-мужчина, потерявший все самое дорогое в мире, кровь, смерть и только что появившийся сын: „Прокофий, с трясущейся головой и остановившимся взглядом, кутал в овчинную шубу попискивающий комочек – преждевременно родившегося ребенка“ (Шолохов 1953а: 8). Жесткое композиционное кольцо, обрамляющее огромный мир романа, поднимает его на иной – вне политики, идеологии, социальных катастроф – библейский уровень: отец, держащий сына на пороге родного дома – залог вечного продолжения жизни, продолжения через утраты, страдания, гибель.

Ситуация возвращения – типичная для литературы о революции и гражданской войне, но, пожалуй, только Шолохов, беспощадно сказав о трагедии разрушенного дома/жизни, одновременно, с присущей ему художественной мощью, подтвердил непоколебимость и независимость от времени вечных основ жизни.

Та же проблема прочности/зыбкости отцовства, как залога возможности/невозможности сохранения нормы после перенесенных катастроф, стала основной в рассказе А. Платонова „Возвращение“ 1946 года. Вынося в сильную позицию текста – заглавие – слово „возвращение“ (первоначально рассказ носил иное название, где главным была фамилия и звание героя), писатель „покрывает“ им весь текст, наполняя все новыми и новыми смыслами. „Возвращение“ в рассказе является и фабулой, и сюжетом, и концептом. Лексема „возвращение“ и ее вариативный ряд – основные в словесном пространстве текста: „и Иванов вернулся на попутной машине обратно в часть“, „верность <...> в отношении вещей и своего дома, куда эта женщина, вероятно, возвращалась“, „Она тоже возвращалась домой и думала, как она будет жить теперь новой гражданской жизнью“, „Он тоже на войне был и домой вернулся“ (Платонов 1979: 598, 599) и т. д. Сюжетное сходство между историей о возвращении капитана Иванова и возвращении-

ем Одиссея на родную Итаку отмечают многие исследователи-платоноведы. В частности, А. Ливингстоун так комментирует специфику сходства этих произведений: „Это, конечно, другое время, другой масштаб, другой статус, но самой идеей возвращения, центральной для него, рассказ напоминает *Одиссею* Гомера – с ее путешествием героя на родину и постепенным „открытием“ героя своим родным и знакомым, т.е. – психологическим возвращением“ (Ливингстоун 2000: 113).

Конечно, метафорически, все странствия платоновских героев и их возвращения „напоминают странствия Одиссея с конечной точкой – родным домом, Итакой как символом счастья“ (Полтавцева 2000: 64).

Но в данном случае по мере разворачивания текста физическое возвращение гвардия капитана Алексея Алексеевича Иванова с войны домой оборачивается для него душевным и сердечным невозвращением: „Но что-то мешало Иванову чувствовать радость своего возвращения всем сердцем, – вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог понять даже самых близких, родных людей“ (Платонов 1979: 601). В рассказе все настойчивее звучит мотив подмены, смещений коренных понятий жизни, „своего“ и „чужого“, что задано уже в его зачине и поддерживается до самого финала. Именно на боязни возвращения и возможности „невозвращения“ строится конфликт рассказа: „Маше непривычно, странно и даже боязно было ехать домой к родственникам, от которых она отвыкла“, „Она боялась сразу остаться одна в городе, где она родилась и жила, но который стал для нее почти чужбиной“, Иванов „вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности“, „странен и еще не совсем понятен был Иванову родной дом“, Иванов „смотрел на каланчу города, бывшему ему родным“ (Платонов 1979: 599, 604, 615).

Четыре года войны не отдалили от тех, кто воевал, память довоенной мирной жизни (на войне воспоминания о ней сохраняли и охраняли сердце), но, по Платонову, предопределили главное испытание: взаимное незнание отца и дома. Еще не вернувшись домой, Иванов чувствует себя „осиротевшим без армии“ и мирную домашнюю жизнь по-военному называет „гражданской“. Но если Иванову „странен“ и „непонятен“ по возвращению был его родной дом, то и дому был „странен“ и „непонятен“ гвардии капитан. Прежде всего, дом не признает в нем отца: „Ты отец что ль? – спросил Петрушка, когда Иванов его обнял и поцеловал, приподнявши к себе“ (Платонов 1979: 602). Еще определеннее: „Маленькая Настя вышла из дому и,

посмотрев на отца, которого она не помнила, начала отталкивать его от матери, упершись в его ногу, а потом заплакала. Петрушка стоял молча возле отца с матерью, с отцовским мешком за плечами, обождав немного, он сказал:

– Хватит вам, а то Настька плачет, она не понимает.

Отец отошел от матери и взял к себе на руку Настю, плакавшую от страха.

– Настька! – окликнул ее Петруша. – Опомнись, – кому я говорю! Это отец наш, он нам родня!..“ (Платонов 1979: 603).

Место отца фактически уже занято. Для Иванова – это Семен Евсеевич, который, потеряв всю семью, относился к его детям „как родной отец, и даже внимательнее иного отца“ (Платонов 1979: 603). Платонову важно, что произошло замещение именно отца, а не мужа, что неоднократно подчеркивается в рассказе. Главным „соперником“ Иванова, который не сразу понимает это, стал его сын – Петруша, Петр Алексеевич, который четыре года исполнял обязанности отца (характерна „бытовая“ деталь – сын носит перешитый отцовский пиджак) и обязанности матери, с утра до ночи работающей на заводе. Это замещение сколь сильно, столь и противоестественно, поскольку переворачивает всю традиционную иерархию семьи, буквально „выталкивая“ отца из дома, в котором он вынужден говорить с сыном-хозяином „жалобным голосом, как маленький“, вынужден признать его первенство над собой: „Иванов глядел на своего сына, слушал его слова и чувствовал свою робость перед ним“ (Платонов 1979: 605).

Но А. Платонов не мог в ситуации общенациональной травмы войны не вернуть отца домой. Он, что особо характерно для его зрелого творчества, переводит бытовой сюжет в бытийный план: „Бытовой уровень конфликта осложняется метафизическим, бытовая фабула начинает восприниматься лишь как материал для постановки грандиозных проблем, рассказ выходит за границы семейно-бытового жанра и приобретает жанровые качества, сближающие его с притчей. Рассказ превращается в повествование о процессах бытия, которые формируют жизнь людей“ (Фоменко 2003: 61). Художественное время рассказа – семь дней, за которые капитан Иванов превращается в отца, пройдя путь от одиночества, эгоизма, непонимания, катастрофы к воскресению: „Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших, обессилевших детей, и сам почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь, и лишь теперь оно пробилось



на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием. Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем.

Он еще раз поглядел со ступенек вагона в хвост поезда на удаленных детей. Он уже знал теперь, что это были его дети, Петрушка и Настя. Они, должно быть, видели его, когда вагон проходил по переезду, и Петрушка звал его домой к матери, а он смотрел на них невнимательно, думал о другом и не узнавал своих детей.

Сейчас Петрушка и Настя бежали далеко позади поезда по песчаной дорожке возле рельсов; Петрушка по-прежнему держал маленькую Настю и волочил ее за собою, когда она не успевала бежать ногами.

Иванов кинул вещевой мешок из вагона на землю, а потом спустился на нижнюю ступень вагона и сошел с поезда на ту песчаную дорожку, по которой бежали ему вослед его дети“ (Платонов 1979: 620).

Той же надеждой на установление нормы звучит финал поэмы А. Твардовского „Дом у дороги“ (1942 – 1946):

Пришел солдат с войны домой  
Своей дорогой длинной.

Чего, чего не повидал,  
Казалось, все знакомо.  
Но вот пришел, на взгорке стал –  
И ни двора, ни дома.  
И косу вытерши травой  
На остановке краткой,  
Он точно голос слушал свой,  
Когда звенел лопаткой.

И голос тот как будто вдаль  
Взывал с тоской и страстью.  
И нес с собой его печаль,  
И боль, и веру в счастье.

Коси, коса,  
Пока роса,  
Роса долой –  
И мы домой (Твардовский 1977: 384).

В концептуально точно написанной работе „Мотив дом у дороги в русской литературе XIX – XX веков“ Е. Н. Проскурина, исследуя трансформацию соотношения мотивов „дом“ и „дорога“, произошедшую в отечественной словесности за два столетия (материалом стали такие произведения, как *Станционный смотритель* А. С. Пушкина, „Обломов“ И. А. Гончарова, *Вишневый сад* А. П. Чехов, *Темные аллеи* И. А. Бунина, „Дом у дороги“ А. Т. Твардовского, *Дом на набережной* Ю. В. Трифонова), справедливо считает, что применительно к поэме Твардовского сложно говорить о победе дороги над домом: „ни раздел семьи, ни плен, ни, наконец, разграбление и сожжение дома не властны уничтожить его как центр притяжения жизни: мыслью об оставленном доме живет на фронте хозяин, и эта мысль о том, что „сквозь смерть прийти туда живым“, помогает ему преодолеть тяготы войны; с думами о возвращении домой как с единственной надеждой проживает горькое время в плену его жена Анна. Таким образом, в поэме Твардовского дороге, при самых благоприятных для нее обстоятельствах, не удастся окончательно разрушить дом Сивцовых, ибо здесь он больше, чем жильё, состоящее из стен, окон, дверей. Даже уничтоженный видимым образом, он все-таки существует, он есть, поскольку слишком осязателен его зов, слишком жива и сильна память о нем“ (Проскурина 2002: 159).

Однако заметим, что неоднократно описанная связь сюжета поэмы „Дом у дороги“ – пленение семьи солдата, гибель дома, возвращение воина к тому родному месту, где сейчас „Ни окошка нет, ни хаты, / Ни хозяйки, хоть женатый, / Ни сынка, а был, ребята, – / Рисовал дома с трубой...“, с сюжетом одной из самых трагических глав „Василия Теркина“ – „Про солдата-сироту“ – выявляет сложность авторской позиции, вновь определяемой масштабом национальной трагедии.

В поэме, которую порой вписывали в традицию фольклорного лубка (сам Твардовский признавался: „Как только читаю: Теркин бывалый, неунывающий солдат-балагур, – так и бросаю читать“), надежды на возрождение разрушенного дома нет:

Но, бездомный и безродный,  
Воротившись в батальон,  
Ел солдат свой суп холодный  
После всех, и плакал он.

На краю сухой канавы,  
С горькой, детской дрожью рта,  
Плакал, сидя с ложкой в правой,  
С хлебом в левой, – сирота.

Плакал, может быть, о сыне,  
 О жене, о чем ином,  
 О себе, что знал: отныне  
 Плакать некому о нем (Твардовский 1977: 310 – 311).

В поэме-песне-плаче „Дом у дороги“ („падчерицы“, „недоопубликованной“ поэмы – определения Твардовского, имевшего в виду отношение к ней официальной критики) поэт оставляет надежду на возрождение, но семью в дом он не возвращает, оставляя финал открытым, соединяя в нем страсть надежды с тоскою, а веру в счастье с печалью и болью.

Характерно, что именно Шолоховым и Платоновым созданы произведения, в которых показана невозвратимость утрат и невозможность возвращения домой в результате тех сдвигов этической нормы, которые принес XX век.

На наш взгляд, все еще недостаточно четко „считывается“ жестко-трагическое авторское решение М. Шолоховым сюжета возвращения в классическом рассказе „эпопейного типа“ (Н. Лейдерман) „Судьба человека“ (1956). В нем безусловна духовная победа человека-народа перед лицом смертельных опасностей в ситуации всех испытаний „человеческого в человеке“. Но столь же безусловно понимание невозвратимости душевных опустошающих потерь. Уже в зачине повествования Шолохов дает две контрастные яркие детали, свидетельствующие о невозможности воскрешения личности, не смогшей защитить свой дом. Открытость детства и детского: „Глядя мне прямо в глаза светлыми, как небушко, глазами, чуть-чуть улыбаясь, мальчик смело протянул мне розовую холодную ручонку“ (Шолохов 1978: 629), – здесь же буквально перечеркивается психологическим портретом человека, душевно почти умершего: „Я сбоку взглянул на него, и мне стало что-то не по себе... Видали вы когда-нибудь глаза, словно присыпанные пеплом, наполненные такой неизбывной смертной тоской, что в них трудно смотреть? Вот такие глаза были у моего случайного собеседника“ (Шолохов 1978: 630). Ванюшка видит в Андрее Соколове своего отца, он „вспоминает“ его, но сам герой отчетливо осознает всю глубину трагедии этой высокой, но все же подмены. М. Шолохов „не дает“ своему герою дома не потому, что он его не заслужил, но потому, что утратил, видимо, навсегда: „Тоска мне не дает на одном месте долго засиживаться. Вот уже когда Ванюшка мой подрастет и придется определять его в школу, тогда, может, и я угомонюсь, осяду на одном месте. А сейчас пока шагаем с ним по русской земле“ (Шолохов 1978: 652).

Поэтика финала рассказа „Судьба человека“ являет собой двойную авторскую интенцию: надежда, сопряженная с горечью: „Мальчик подбежал к отцу, пристроился справа и, держась за полу отцовского ватника, засеменил рядом с широко шагавшим мужчиной.

Два осиротевших человека, две песчинки, заброшенные в чужие края военным ураганом невиданной силы... Что-то ждет их впереди? И хотелось бы думать, что этот русский человек, человек нестигаемой воли, выдюжит и около отцовского плеча вырастет тот, который, повзрослев, сможет все вытерпеть, все преодолеть на своем пути, если к этому позовет его Родина.

С тяжелой грустью смотрел я им вслед... Может быть, все и обошлось бы благополучно при нашем расставанье, но Ванюшка, отойдя несколько шагов и заплетая куцыми ножками, повернулся на ходу о мне лицом, помахал розовой ручонкой. И вдруг словно мягкая, но когтистая лапа сжала мне сердце, и я поспешно отвернулся. Тут самое главное – уметь вовремя отвернуться. Тут самое главное – не ранить сердце ребенка, чтобы он не увидел, как бежит по твоей щеке жгучая и скупая мужская слеза...“ (Шолохов 1978: 653).

Финал рассказа, во многом открывающего новую литературную эпоху, концентрирует все, обретенное отечественной литературой XX века в осмыслении сюжета (эпизода) возвращения отца к покинутому им и разрушенному без него дому: сиротство, одиночество, трагическая вина, которые усиливаются и – одновременно – снимаются появляющимися в качестве непреложного нравственного императива образами бегущих к отцу, идущих рядом с ним, прислоняющихся к его плечу детей, с их „голубыми, как небушко, глазами“, „розовыми холодными ручками“, заплетающимися беспомощными ножками, обессилевших от всего пережитого детей, которые падают и поднимаются, машут рукой к себе, „как будто призывая кого-то, чтобы тот возвратился к нему“ (А. Платонов).

В „Возвращении“, послевоенном рассказе, А. Платонов идет по пути драматизации сюжета, но в годы войны семантическое ядро „возвращения“ – трагедийно, о чем свидетельствуют такие рассказы, как „Сампо“ (1943) и „Мать“ („Взыскание погибших“) (1943). В них возвращение отца и матери (сразу отметим, что сюжет „возвращение матери“ почти невозможен для русской литературы, поскольку мать – символ утробы, тепла, домашнего очага, связанный с законом естества: развития жизни и продолжения рода) – это не только трагическое возвращение в пустоту, поскольку родного дома нет, вместо него черное пепелище и голая земля. Это, по сути, невозвращение, поскольку нет ни

только дома, но и детей, вдохнувших когда-то в него жизнь. Автор оказывается в очень сложной этической ситуации: художественно осмысляя реалии войны, он не может завершить текст безысходной нотой, и в этом публицистическая правда позиции Платонова, ощущавшего невозможность писать трагедию в разгар войны. Отсюда – оставляющие надежду финалы рассказов. Кирей („Сампо“) пытается отстроить разрушенную деревню Добрая Пожва, которая „погорела и умерла“. К умершей на могиле своих детей матери („Взыскание погибших“) приходит красноармеец, чувствует боль утраты: „Чьей бы ты матерью не была, а я без тебя тоже остался сиротой“ (Платонов 1985: 109) и одновременно укрепляется в мысли о том, что „жить ему теперь стало тем более необходимо“, дабы обеспечит победу „той высшей жизни, которую нам безмолвно завещали мертвые“ (Платонов 1985: 109). Более того, писатель идет на прямые призывные строки, выполненные в риторике военного времени: „Мертвым некому довериться, кроме живых, – и нам надо так жить теперь, чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель“ (Платонов 1985: 109). Явная конфликтность сюжета и финала парадоксальным образом обнажает и заостряет именно платоновский ракурс видения: ни Кирей, ни Мария Васильевна не могут выдержать испытания, уготованное им судьбой. Не находя ответа на вопрос: „Отчего наше добро не осилило ихнее зло?.. Оно же было могучее – добро и сила нашей жизни!“ (Платонов 1985: 73), не найдя „в Доброй Пожве ни одного жителя, и его жена и четверо детей тоже пропали со света“, герой „Сампо“ теряет душу и сердце: „Человек стал грустным. Его осветило вечернее солнце, уже слабое на севере в эту пору позднего лета. На пенке сидел утомленный, постаревший человек в изношенной серой шинели; лицо его стало теперь худым и обросло бородою серого, выветрившегося цвета, тело состояло более всего из костей, а свободного мяса давно уже не было, и глаза его доброго льняного цвета спокойно глядели на опустевшую землю, не выражая сейчас ничего, кроме равнодушия. Тело краснофлотца Кирея усохло в боях, отоцало в тревоге и в походах, а сердце его, увидев смерть Доброй Пожвы, наполнилось горем до той меры, когда оно больше уже не принимает мученья, потому что человек не успевает одолеть его своим сердцем. И тогда весь человек делается словно равнодушным, он только дышит и молчит, и горе живет в нем неподвижно, сдавив его душу, ставшую жесткой от своего последнего терпения, – но горе тогда уже бессильно превозмочь человека на смерть“ (Платонов 1985: 70 – 71). Ключевое слово в этом фрагменте – „равнодушие“, чувство, по Платонову, синонимичное духовной

смерти, обрекающей людей, подобно народу джан, на автоматическое существование, забвение и потерю памяти о близких людях.

О рассказе „Взыскание погибших“, предваряемого эпиграфом „Из бездны взываю. Слова мертвых“ и своим названием прямо отсылающим к особо почитаемой на Руси чудотворной иконе, к которой приходят тогда, когда человеком овладевает полное отчаяние и когда уже нет никакой надежды на спасение близких, писать сложно. Ограничимся двумя замечаниями. Возможно, рассказ не столь совершенен художественно, как „Возвращение“, но мысль его абсолютна для XX века: женщина, ушедшая из дома, всегда вернется на пепелище. Марией Васильевной, как и Киреем, овладевает полное равнодушие: „Она шла по полям, тоскующая, простоволосая, со смутным, точно ослепшим, лицом. И ей было все равно, что сейчас есть на свете и что совершается в нем, и ничто в мире не могло ее ни потревожить, ни обрадовать, потому что ее горе было вечным и печаль неутолимой – мать утратила мертвыми всех своих детей. Она была теперь столь слаба и равнодушна ко всему свету, что шла по дороге подобно усохшей былинке, несомой ветром, и все, что она встретила, тоже осталось равнодушным к ней. И ей стало еще более трудно, потому что она почувствовала, что ей никто не нужен, и она за то равно никому не нужна“ (Платонов 1985: 103). Но, в отличие от героя „Сампо“, равнодушие героини рассказа „Взыскание погибших“ не путь к автоматическому существованию, но последнее состояние перед уходом. Возвращение матери – это, по Платонову, возвращение к смерти. Смерти дома, детей и своей собственной, поскольку ее „сердце ушло“ вместе с уходом ее главного материнского оправдания: „Она снова припала к могильной мягкой земле, чтобы ближе быть к своим умолкшим сыновьям. И молчание их было осуждением всему миру-злодею, убившему их, и горем для матери, помнящей запах их детского тела и цвет их живых глаз...“ (Платонов 1985: 108).

Нынешняя литературная ситуация, проецируя политико-государственные и общественные дискурсы, выглядит чрезвычайно странно. Государственная политика в целях конструирования общенациональной идеи и идеалов возвращается то к российской, то к советской символике и ритуалам. Общественное, в том числе бытовое, сознание охвачено той же ностальгией и в поисках нормы обращается к царскому или советскому раю. Литературу же (кроме некоторых детективных проектов, а также текстов маргинального типа или русского варианта кэмп) идея возвращения к „утраченному времени“ и попытки восстановить „распавшуюся связь времен“ не интересуется.

Хотя можно выделить один частный и специфический вариант сюжета возвращения – мнемотический: память о детстве и мысленное возвращение к своим истокам по-прежнему является основой большого пласта отечественной литературы. Но это виртуальное возвращение автора или alter ego автора в современной литературе не часто становится общезначимым и узнаваемым, что связано с распространением разных вариантов эго-текста в эпоху постмодерна.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабаевский 1952:** Бабаевский, С. *Кавалер Золотой Звезды*. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1952.
- Гладков 1986:** Гладков Ф. *Цемент*. М.: Современник, 1986.
- Ливингстоун 2000:** Ливингстоун, А. Мотив возвращения в рассказе А. Платонова „Возвращение“. // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука. 2000, 102 – 114.
- Павленко 1954:** Павленко, П. *Счастье*. М.: Гос. изд-во Худож. лит-ры, 1954.
- Платонов 1979:** Платонов, А. П. *В прекрасном и яростном мире*. Повести. Рассказы. Л.: Лениздат. 1979.
- Платонов 1985:** Платонов, А. П. *Собрание сочинений* в 3 т. Т.3. М.: Советская Россия, 1985.
- Полтавцева 2000:** Полтавцева, Н. Г. Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов. // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука, 2000, 56 – 66.
- Проскурина 2002:** Проскурина, Е.Н. Мотив дом у дороги в русской литературе XIX – XX веков. // *Сюжеты и мотивы русской литературы*. Вып. 5. СО РАН – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2002, 152 – 162.
- Твардовский 1977:** Твардовский, А. Т. *Собрание сочинений* в 6 т. Т. 2. М.: Худож. лит-ра, 1977.
- Фоменко 2003:** Фоменко, Л. О природе конфликта в рассказах Платонова второй половины 1930-х гг. // „*Страна философов*“ Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. – М.: ИМЛИ РАН. 2003, 56 – 62.
- Шолохов 1953а:** Шолохов М. А. *Тихий Дон*. Кн.1. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1953.
- Шолохов 1953б:** Шолохов, М. А. *Тихий Дон*. Кн.4. М.: Гос. изд-во худож. лит-ры, 1953.
- Шолохов 1978:** Шолохов, М. А. *Поднятая целина. Судьба человека*. М.: Худож. лит-ра, 1978.

**„СЕРЕБРЯНЫЙ ГОЛУБЬ“ АНДРЕЯ БЕЛОГО – СИСТЕМА  
ПЕРСОНАЖЕЙ И ОСОБЕННОСТИ ИХ СООТНОШЕНИЙ**

*Алисия Бауэр*  
*Гёттингенский университет*

**ANDREY'S BELY'S „SILVER DOVE“ – THE SYTEM  
OF CHARACTERS AND THE SPECIFICITIES  
OF THEIR RELATIONSHIPS**

*Alicia Bauer*  
*University of Göttingen*

The article focuses on the system of characters. Our attention is mainly turned towards the figure of Pyotr Daryalsky, a poet and writer, who becomes part of the strange world of the „*dove sect*“. He stands in the middle of the system of personages. This monocentric position allows Daryalsky the connecting with the other. So, all relations seemed to function either on the thematical or the structural level. We base our analysis on the method of equivalences aiming at illustrating the connecting function of Pyotr Daryalsky.

***Key words:*** symbolism, character, relationship, function, equivalences

Предлагаемая статья ставит своей целью рассмотрение системы персонажей и особенностей их соотношений в романе Андрея Белого *Серебряный голубь*.

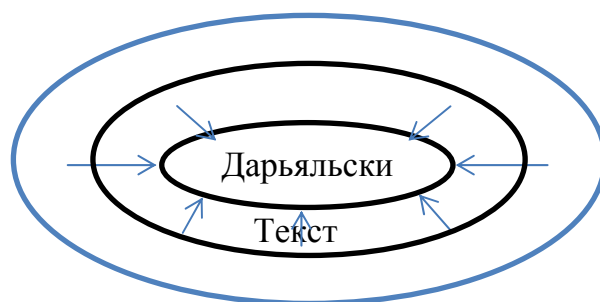
Существует несколько возможностей систематизировать мир персонажей. В первую очередь, это разделение всех героев на две большие группы. При этом к первой группе будут относиться все сектанты, так называемые „*Голуби*“, а ко второй группе можно причислить всех остальных героев, не состоящих в „*секте Голубей*“. Однако такое разделение нам кажется поверхностным и не способным раскрыть какие-либо новые аспекты. Таким образом, эта система интересна лишь в связи с более глубоким анализом „*сектантской*“ сферы и ее интерпретации.



Второй возможный подход к миру персонажей – это разделение на группы по значению, на главных, второстепенных и периферийных персонажей. Именно так можно определить в романе главные линии действия и исследовать взаимоотношения этих групп между собой.

Для „Серебряного голубя“ нам кажется наиболее интересной *моноцентрическая модель*, центре которой находится Петр Петрович Дарьяльский. Сам рассказчик представляет его читателю как „мой герой“ (Белый 1967: ч. 1, 15) и определяет тем самым построение действия романа. Главный персонаж Дарьяльский стоит в центре системы и окружен остальными главными и второстепенными образами. К этому выводу мы пришли так же и в ходе глубокого анализа текста, обнаружив одну из функций Дарьяльского как связывающее звено в системе героев, выстроенной вокруг одного этого образа. Именно он пересекается с каждым персонажем поменьшей мере однократно или на уровне действия или на уровне эквивалентности.

Персонажи романа



Как заметила Н. В. Барковская „герой Белого – мистик, то есть ищущий истины по велению сердца и на путях веры“ (Барковская 1996: 201). Эта главная функция Дарьяльского находит свое подтверждение и на уровне персонажей. Все появляющиеся образы в романе освещают и дополняют образ главного героя.

В последующем хотелось бы:

- а) показать функционирование взаимосвязей на разных уровнях:
- б) пояснить на нескольких иллюстрациях центральную позицию главного героя.

### 1. Дарьяльский и мужские образы

Мужские образы в романе можно разделить на несколько групп по качеству их отношений с Дарьяльским. В этом случае можно выделить *знакомых* (отец Вукол, дьячок), *приятелей* (Шмид, Чухолка) и *соперников* (Степан Иванов, Иван Степанов). Отношения между этими персонажами и Дарьяльским раскрываются на тематическом уровне и поэтому кажутся более прозрачными при интерпретации

текста. Но стоит отметить, что наиболее интересным является двойное функционирование отношений, не только тематическое, но и эквивалентное. Термин „эквивалентность“ мы используем по определению Вольфа Шмида (ср. Шмид 2003: 131). С помощью тематических и формальных эквивалентностей становится возможным показать связь главного героя с каждым из образов. В связи с огромным объемом материала мы ограничим наше исследование тремя, как нам кажется, наиболее интересными примерами.

### **а) Петр Петрович Дарьяльский – Павел Павлович Тодрабе-Граабен**

Дарьяльский пересекается с бароном несколько раз на уровне действия. Но их связь не ограничивается этими встречами. Они также находятся в эквивалентной связи. Уже их двойные имена указывают на их сходство – Петр Петрович и Павел Павлович. Имена святых первоверховных апостолов Петра и Павла подчеркивает их особые отношения. Православная Церковь прославляет духовную твердость святого Петра и разум святого Павла. Текст также раскрывает эти характерные черты у обоих персонажей. Главная черта Дарьяльского – твердость, позволяет ему противостоять магии Кудеярова и чарам Матрены. Не зря Катя называет Дарьяльского „ее покой смущающим апостолом“ (Белый 1967: ч. 1, 214). В образе Павла Павловича также реализуется характеристика апостола Павла – разум. Именно барон Тодрабе-Граабен разгадывает настоящую натуру Дарьяльского и способен, хоть и на короткое время, вырвать молодого человека из его размышлений. Поставленную задачу – вырвать Дарьяльского из его новой жизни и вернуть в Гуголево – барон не способен выполнить. Но это стремление к освобождению Дарьяльского ставит барона в эквивалентную связь со Шмидом, пытающимся также вырвать своего друга из рук „Голубей“ и Матрены.

Обоих героев – и дядю и возлюбленного Кати – называют *чужаками*, так как они пытаются найти в жизни больше, чем другие. Этот „поиск“ занимает важную часть их мыслей. Дарьяльского и барона Тодрабе-Граабен связывает стремление познать не только русскую, но и западную культуру. Дарьяльский отдаляется со временем от западничества, но все же он видит в бароне „странное какое-то сходство с чем-то любимым, знакомым, но и давно отошедшим в этих чертах – но с чем, с кем? Смотрит – все на старом с иголки; думает: «западник! вот оно что!»“ (Белый 1967: ч. 2, 99). Оба героя пытаются решить проблему „восток или запад“. Барон становится

западником, а Петр Дарьяльский, будучи западником, устремляется на восток, надеясь на этом пути найти „истину“, и погибает. Как замечает В. П. Крючков, идею скрещения Востока и Запада пытается воплотить в жизнь и Кудеяров, ожидая от соединения его сожительницы „духини“ Матрены с Петром Дарьяльским рождения спасителя, но это оказывается „химерой“ (ср. Крючков 2010: 165).

Еще одно, объединяющее этих двух героев звено – это любовь к Кате Гуголевой. Дарьяльский влюбляется в молодую девушку и готов на ней жениться. Эта любовь должна заполнить его душевную пустоту и стать целью жизни. Ту же самую функцию Катя исполняет и по отношению к своему дяде.

*„В семействе вот таких чудаков взрос Павел Павлович Тодрабе-Граабен, барон, с сестрою Натальей, отличавшейся от прочей женской линии красотой и умом; Павел Павлович в ту пору, как мать их уходила от мужа с гусаром, привязался к сестре; привязанность перешла потом в более нежное чувство“* (Белый 1967: ч. 2, 71).

Любовь барона Тодрабе-Граабен к сестре имела романтический характер и после ее смерти он перенес эту привязанность на свою племянницу. *„Катенька занимала мысли Павла Павловича очень и очень; он питал к ней какое-то особо нежное, быть может, слишком для родственника нежное чувство“* (Белый 1967: ч. 2, 77). Отношение обоих мужчин к Кате имеет платоническую основу, но и эротические коннотации. В конечном счете, ни один из них не способен быть с ней вместе.

### **б) Петр Петрович Дарьяльский – Лука Силыч Еропегин**

Отношения между Петром Дарьяльским и Лукой Силычем не играют большой роли на тематическом уровне текста. Они виделись всего два раза: в доме у Баронессы Тодрабе-Граабен и в конце романа, в доме самого Еропегина. Но их связь реализуется на уровне эквивалентности образов.

Во-первых, оба персонажа являются жертвами „секты Голубей“. Глава секты, Кудеяров, намеревается заполучить Еропегинский капитал, а Петра Дарьяльского использовать для „зачатия дитя Голубино“, которое должно спасти мир. Как только Еропегин и Дарьяльский встают на пути у Кудеярова и его помощников, их ожидает верная смерть.

Во-вторых, как Еропегин, так и Дарьяльский были влюблены в женщин из Гуголево. Лука Силыч долгое время любил безответной любовью баронессу Тодрабе-Граабен, а Дарьяльский был влюблен в

Катю Гуголеву. И те, и другие отношения не сложились – в первую очередь, из-за вспыльчивого характера баронессы.

В-третьих, оба героя становятся жертвами *Femme fatale*, сектанток Аннушки Голубятни и Матрены, принесшим им несчастье. По определению Е. Френцель, *Femme fatale* – это женщина, соблазняющая мужчину и обрекающая его на несчастье или даже на смерть (Френцель 1976: 737). Еропегин попадает под чары своей прислуги, не подозревая о настоящей опасности: „Сладкая слабость и головкруженье уносили его домой, к Аннушке к Голубятне; что певички! Вот Аннушка – так уж Аннушка! [...] пьют по ночам они сладкие вина – и, ну, всяким, забавляются меж собой; после же тех ночей – ну же прежнего слабость одолевает; вовсе на старости лет как последний мальчишка, или того хуже: как последний скот втюрился он в босоногую женину ключницу...“ (Белый 1967: ч. 2, 26).

В один из своих приездов домой Лука Силыч, сильно скучающий по своей любовнице, обнаруживает странные предметы в сундуке под кроватью, но все-таки поддается уговорам Аннушки Голубятни и соглашается на свидание. Эта встреча становится для него роковой. Аннушка, постепенно отравляющая своего любовника, боясь огласки, решается подсыпать ему смертельную дозу. Еропегин не умирает, но превращается в живой труп. Именно таким и видит его Петр Дарьяльский во время их второй встречи: „Две старухи вели за руку – смерть, в халате и в черных очках; смерть плелась, едва передвигая ногами, и шлепала туфлями. Сзади Аннушка со свечой, проходя, улыбалась Петру, как родная сестрица, и, казалось, она его за собой манила, с ним без слов говорила“ (Белый 1967: ч. 2, 232).

Лука Силыч своим внешним видом предвещает Дарьяльскому его скорую смерть. Аннушка Голубятня заманивает Дарьяльского своими чарами, так же как и Луку Силыча. Почему же ей это удастся, если Дарьяльский является жертвой своей *Femme fatale*, Матрены? Потому что образ Аннушки перекликается с образом Матрены на уровне их функции „роковой женщины“. Во взгляде Аннушки он видит знакомый и „зазывающий“ взгляд Матрены. Именно поэтому Петр Дарьяльский доверяет этой женщине и устремляется в поставленную ему ловушку.

### **в) Петр Петрович Дарьяльский – Митрий Мироныч Кудеяров**

Не менее интересны отношения Петра Дарьяльского с Митрием Кудеяровым. Образ Кудеярова перекликается с образом паука, за которым наблюдает Дарьяльский возле Целебеевского пруда: „жадный

паук, насосавшийся мух, неподвижно распластан в воздухе – и кажется, будто он в небе“ (Белый 1967: ч. 1, 17). Паук, вьющий кудель, это Кудеяров, распространяющий свои нити как в Целебееве, так и за его пределами. Таким образом, он привязывает к себе светящимися нитями людей, высасывая их энергию, кровь, души и мнит себя властелином над своими жертвами. Дарьяльский становится жертвой Кудеярова-паука, и хотя ему удастся, в конце концов, раскрыть настоящую сущность столяра, избежать возмездия он не в силах.

Сходство Дарьяльского с Кудеяровым можно обозначить качеством „лидер“. Вокруг Дарьяльского собираются люди, которых он притягивает к себе своим искусством. Поэт по профессии умеет найти с каждым общий язык. Его внутренний мир привлекает других своей особенностью. Таким же образом и Кудеярову удастся, сгруппировать вокруг себя целую секту. Умение говорить и толковать о вопросах веры и истины привлекает внимание простых людей к столяру.

Кудеяров обращает внимание на Дарьяльского, потому что он „духом, он духом на все – на травинку, на Катьку свою, на все – духом он исходит; по глазам вижу – наш“ (Белый 1967: ч. 1, 84). Оба героя способны видеть больше, чем все остальные персонажи. Им доступны иные сферы существования и мышления, но все же Дарьяльский стоит над Кудеяровым, потому что столяр использует свою силу и способности для укрепления своей власти, а не для блага других.

Все видения будущего Кудеярова несущественны, пока Дарьяльский не оплодотворит Матрену. Молодой человек должен перенять роль „святого духа“ и зачать спасителя – „дитя Голубиное“. Именно поэтому главным связывающим звеном между Дарьяльским и Кудеяровым является Матрена. Столяр, живя вместе со своей „духиной“, не способен из-за болезни сам зачать дитя. В целях осуществления своего плана, Кудеяров манипулирует Матреной, которая должна „соблазнить“ Петра Дарьяльского. В скором времени как Матрена, так и Дарьяльский выходят из-под его контроля. Мотивированный ревностью Кудеяров, отдает приказание об убийстве Дарьяльского. На самом деле им движут двойственные чувства, с одной стороны он хочет избавиться от соперника, а с другой стороны от человека, который может раскрыть секрет его секты властям.

Властный Кудеяров недооценивает Дарьяльского, которому удастся заинтересовать Матрену и отвлечь ее от служения Кудеярову. Столяр, умеющий видеть людей насквозь, не способен вникнуть в ес-

тество Дарьяльского. А Дарьяльскому, наоборот, удается раскрыть сущность Кудеярова, хотя и слишком поздно.

## 2. Дарьяльский и женские образы

Особенно интересно рассмотреть связи Дарьяльского с женскими персонажами, которые можно разделить на две группы. К первой группе можно отнести женщин, повлиявших на Дарьяльского. Например, баронесса Тодрабе-Граабен, давшая ему пощечину, направляет его этим поступком в Целебеево и закрывает для него двери „гуголевского рая“. Фекла Матвеевна и Аннушка Голубятня влияют так же на развитие действия. Они обе внушают Дарьяльскому доверие, исполняя при этом судьбоносную функцию.

Ко второй группе принадлежат все женщины, которым нравится Петр Дарьяльский. Это в первую очередь шесть дочерей помещика Уткина, попадая, Катя Гуголева и Матрена. Рассказчик описывает своего героя так: *„Поволока черных глаз, загорелое лицо с основательным носом, алые тонкие губы, опушенные усами, и шапка пепельных вьющихся кудрей составляли предмет тайных желаний не одной барышни, девки, или молодой вдовы, или даже замужней... или, простите за выражение, ну, скажем... так-таки прямо и скажем... самой попадьихи“* (Белый 1967: ч. 1, 28).

Как мы видим, Дарьяльский, будучи молодым и приятным человеком, успевает „вскружить“ головы многим женщинам. В дальнейшем хотелось бы рассмотреть отношения Дарьяльского с баронессой Тодрабе-Граабен, Катей и Матреной.

### а) Петр Петрович Дарьяльский – Недоброжелательницы

Дарьяльский связан с баронессой Тодрабе-Граабен в первую очередь через ее внучку Катю. Герой поселяется у баронессы после помолвки с барышней Гуголевой, но его отношения с ней носят напряженный характер, хотя он и ведет себя с ней достаточно свободно. Баронесса не согласна с выбором Кати, но терпит избранника ради счастья внучки. По отношению к Дарьяльскому баронесса исполняет судьбоносную роль. Именно ее оскорбление отнимает у Дарьяльского возможность вернуться к Кате и таким образом направляет его к Матрене.

Описание баронессы уже указывает на ее особенную функцию: *„как смерть белая, с белым от притираний и пудры лицом, с белыми от времени волосами, в меховой белой тальме она ему [Еропегину, А. Б.] напомнила призрак“* (Белый 1967: ч.1, 191). Связь баронессы с высшими силами визуализируется в ее внешнем облике. Белый цвет

указывает на Божественное, но на самом деле у баронессы черные глаза, цвет которых указывает совсем на противоположное начало. А. Белый пишет в своей книге „Арабески“: *„Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса: [...] Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. [...] И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двусмысленности (Белый 1994: 110). Баронесса соединяет в себе белый и черный цвет, и может быть определена как представительница „зла“.*

### **б) Петр Дарьяльский и Катя Гуголева**

Петр Дарьяльский пользуется успехом у большей части женских персонажей, но лишь с двумя женщинами у него возникают отношения. Любовная линия играет огромную роль в художественном мире „Серебряного голубя“. До того как Дарьяльский встречает Матрену, он долгое время ухаживает и завоевывает сердце Кати. Все это время он думает, что любит ее по-настоящему. Встретив Матрену, в Дарьяльском пробуждается страсть, которая отдаляет его от невесты и увлекает в „голубиную секту“.

Катя символизирует чистоту души Дарьяльского. Его душа чиста, но сердце жаждет страсти, которую он позже встречает в Матрене. Однако Дарьяльский живет не только платоническим чувством. Особенное внимание стоит обратить на книгу, вышедшую из-под пера героя:

*“Сам выпустил книжицу, о многих страницах, с изображением фигового листа на обертке; вот там-то и распространился юный пиита все о лилейной пятае да о девице Гуголевой в виде молодой богини как есть без одежд, а целебеевские поповны хвалили назло попу: поп божился, что все только о голых бабах и писал Дарьяльский“* (Белый 1967: ч. 1, 16).

Поэт Дарьяльский творит искусство, считая это своим призванием. Находясь в поиске женского идеала, он пытается соединить чистую любовь Кати с телесной страстью. Как замечает Э. Эгеберг: *„только редко прибегая к точке [А. Б.], Белый создает плавно льющийся поток слов, напоминающий поток аккордов в музыкальном произведении“* (Эгеберг 2006: 32-33). Эта особенность повествования отражает лирическую натуру певца-поэта Дарьяльского. Но его

мысленные творения не способны устоять перед столь желанной и воспетой им чувственностью в образе Матрены.

Забыв Катю, Дарьяльский углубляется в свои новые отношения с женой столяра. Но его бывшая невеста пытается вернуть своего возлюбленного, прибегая при этом к помощи Евсеича, Шмида и своего дяди. Катя символизирует и христианскую благодетель – прощение, так как готова забыть и простить своему бывшему жениху все его ошибки и принять его назад. Но Дарьяльский теряет в своей новой жизни и любви к Матрене и образ Кати просто исчезает из его памяти.

### **в) Петр Дарьяльский и Матрена Семеновна**

Встретившись с Матреной, Дарьяльский теряет в глубине своих чувств. Их первая встреча в церкви заставляет Дарьяльского мгновенно оторваться от своей устоявшейся жизни и бросает его в водоворот новых ощущений, будораживших воспоминания детства и волнующих его рассудок: „[...] свет и души благородство отдал Кате, невесте своей, Дарьяльский, ибо жизни она его стала стезей; и уже вот эта стезя – не стезя: в день, в час, в краткое, душу целующее мгновенье жизненная его стезя стала туманов стезей, что вот там и вот здесь поднимают свою хладную, в высь летящую длань: день, взгляд, миг рябой бабы, – и свет, и путь, и его души благородство обратились в лес, в ночь, в топь и в гнилое болото“ (Белый 1967: ч. 1, 129 – 130).

По отношению к Петру Дарьяльскому Матрена имеет функцию *Femme fatale*. Она способна одним только взглядом загипнотизировать заглавного героя.

*„И прошла по нем взглядом, да каким! Синие в ее глазах из-за рябого лица заходили моря; пучина вырвалась в ее взгляде, и уж он в холодном водовороте страсти, а у губ складочка такая прошла, что одна срамота“* (Белый 1967: ч. 1, 265).

Развитие отношений между Дарьяльским и Матреной динамично. Жена столяра увлекает Дарьяльского, отрывает его от поставленных целей и невесты. Будучи погруженным в свои противоречивые чувства к Матрене, Дарьяльский долгое время не может раскрыть настоящую сущность секты и Кудеярова. В конце концов, разгадав замыслы столяра, он пытается избежать смерти, но все же погибает из-за любви к Матрене. Петр Дарьяльский уже всегда знал, как закончатся отношения с Матреной:

*„Необъяснимое ему говорило предчувствие, что, ну вот, полюби он крестьянку – и погиб; тайный его тогда одолеет враг; и уже вот*



он ждал из тьмы стрелы вражеской – стрелы из народа: и, как мог, оборонялся“ (Белый 1967: ч.1, 177 – 178).

Главый герой всю свою жизнь ждал именно такую любовь и, предчувствуя, какими могут быть последствия связи с Матреной, все равно устремляется к этой женщине, потому что он не способен противостоять ее „роковой“ для него функции.

Судьба этого персонажа разворачивается в романе как поиск правильного пути к спасению самого себя. Изучая мир персонажей, мы сталкиваемся с контрастом двух национально культурных миров, „европейским“ и „русским“ миром (ср. Минц 2004: 54), а Петр Дарьяльский ищет свое счастье и свою истину, пытаясь объединить эти две противоположности.

В заключение хотелось бы отметить, что при анализе системы персонажей и их соотношений с главным героем в „Серебряном голубе“ мы установили, что роман однозначно построен вокруг одного героя – Петра Дарьяльского. Его центральная позиция прослеживается на уровне тематических и формальных эквивалентностей. Как мы показали на наших примерах, Дарьяльский как главный герой связывает остальные образы между собой.

## ЛИТЕРАТУРА

**Белый 1967:** Белый, А. *Серебряный голубь*. Ленинград, 1967.

**Белый 1994:** Белый, А. *Критика. Эстетика. Теория символизма*. Том II, Москва: Искусство, 1994.

**Барковская 1996:** Барковская, Н. В. *Поэтика символистского романа*. Екатеринбург, 1996.

**Крючков 2010:** Крючков, В. П. „Голый год“ Б. Пильняка и „Серебряный голубь“ А. Белого: идея „скрещения“ Востока и Запада. // *Вопросы социальной психологии*, Вып. 6 (11). Саратов: ИЦ Наука, 2010, 165 – 172.

**Минц 2004:** Минц, З. Г. *Блок и русский символизм. Поэтика русского символизма*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2004.

**Эгеберг 2006:** Эгеберг, Э. От симфоний к романам: проза „Серебряного Голубя“ Андрея Белого. // *Полярный вестник* 9, 2006, 30 – 36.

**Френцель 1976:** Френцель, Е. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart, 1976.

**Шмид 2003:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.

## НАРРАТИВНАЯ СТРУКТУРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ БАБЕЛЯ НА ПРИМЕРЕ „КОНАРМИИ“ И „ОДЕССКИХ РАССКАЗОВ“

*Марианна Леонова*  
*Гёттингенский университет*

## THE NARRATIVE STRUCTURE OF BABEL'S WORKS ON THE EXAMPLE OF „CAVALRY“ AND „ODESSA STORIES“

*Marianna Leonova*  
*University of Göttingen*

Most published works dedicated to the analysis of Babel's *Red Cavalry* point out the close relationship between the individual stories of the tales' cycle. At the same time, the lack of their direct comparability is emphasized on the level of the literary work composition. Our main point of attention will be the consideration of aspects such as the narrative and cycle composition, as well as the unfolding of the narrative plot and its presentation by the narrator. Comparison between the *Red Cavalry* and *Odessa Tales* lets us trace the narrative structure dynamic and strategies for its realization in Babel's works.

**Key words:** cycle composition, narrative plot, presentation by the narrative structure dynamic

Несмотря на многочисленные исследования, вопрос о структуре произведения „Конармия“ и по сей день не потерял своей актуальности. Фрагментарность и неслиянность отдельных частей текста, с одной стороны, и тесная связанность их – с другой, побуждают литературоведов рассматривать вышеуказанное произведение в широких жанровых рамках – от сборника рассказов до романа. При этом встречаются и промежуточные структуры в виде цикла рассказов и цикла новелл. Так Шмид, ссылаясь на утверждение Бабеля о неслиянности входящих в „Конармию“ рассказов и их диффузности, рассматривает „Конармию“ как цикл рассказов, обладающих тесной связью посредством мотивов и звуковых повторов. Не отказывая автору в бессюжетности, он ставит вопрос о событийности в „Конармии“, на который

отвечает введением понятия события-пунктира, т.е. „нерассказанное“ событие только намечается в виде некой пунктирной линии сюжета, которая должна быть реконструирована читателем.<sup>1</sup> Добренко идет в своем рассмотрении непосредственной связанности отдельных частей текста дальше и подчеркивает связность не только на уровне „мотивов, сквозных идей и единства авторского взгляда на человека“ но прежде всего на уровне „сквозных персонажей“, „места и времени события“ и „некоторого единства действия“. (Добренко 1993: 83). Непосредственной связанности отдельных частей текста посвящает свою работу и Марк Шрёз, который отходит от рассмотрения „Конармии“ как цикла рассказов и видит в ней нелинейную структуру романного типа. Опираясь, с одной стороны на теорию монтажа Эйзенштейна, а с другой – на нарративную модель Ван дер Енга, которая в свою очередь отражает воззрения таких представителей структурализма, как Тынианов и Мукаржовский, а также развитие в области нарратологии от Успенского и Лотмана до Шмида, Шрёр рассматривает „монтаж по доминантам“ как способ организации текста в произведении Бабея (Шрёр 1989: 29). При видимом различии трех подходов к композиции „Конармии“, можно найти сходство принципа, лежащего в основе подобного рассмотрения. Все вышеупомянутые ученые пытаются описать структуру произведения Бабея в рамках линейной системы координат, что неизбежно приводит, с одной стороны, к редукции некоторых „неудобных“ измерений, а с другой – к введению вспомогательных приемов, обеспечивающих более или менее приемлемое описание нелинейной структуры. В целом подобные приемы приводят к редукции комплексности структуры произведения и, как следствие, к некоему упрощенному ее восприятию. Так Вольф Шмид, отдавая дань нелинейной событийности в „Конармии“, вынужден ввести понятия „*переживающего Я*“ и „*рассказывающего Я*“ и отказать главному протагонисту в наличии сюжетной памяти. Добренко, вводя тематические блоки, вынужден отказаться от рассмотрения единого пространства произведения. Наиболее интересный случай представляет собой интерпретация Шрёза, который, осознавая нелинейность и романное единство „Конармии“, пытается описать его в рамках двумерной структуры. Возникающее противоречие, уже заложенное в основе подобного рассмотрения, критик решает через введение „*внутреннего сюжета*“ и отказ от пространствен-

<sup>1</sup> „[...] прозрение не всегда состоит в осознании чего-то нового. Чаще оно представляет собой сознательное приятие положения вещей, подсознательно понятых, но осознанно вытесняемых [...]“ (Шмид 1998: 140).

но-временной связи и логики. Таким образом, соглашаясь со справедливым наблюдением Шрёза относительно романного единства произведения Бабеля „Конармия“, мы вынуждены подчеркнуть невозможность описания его структуры при помощи линейных моделей. Исходя из непосредственной взаимосвязи элементов текста, в дальнейшем мы будем рассматривать отдельные части текста, имеющие собственное заглавие, как главы романа, связанного фрактальной структурой в единое целое<sup>2</sup>.

### ***Фрактальная структура произведения Бабеля „Конармия“ Точечная заданность структуры***

Рассматривая роман Бабеля „Конармия“, мы сталкиваемся с фрактальной структурой произведения как на уровне композиции, организации времени и пространства, так и на уровне концептуализации образа и порядка подачи информации читателю о персонаже. Фрактальная структура, в основу которой положен один и тот же генеративный принцип развертывания точки в историю с последующим возвращением в точку, определяет все уровни произведения. Этот генеративный принцип находит свое отражение также на уровне всего текста. Так первое предложение романа, а именно название первой главы „Переход через Збруч“ совмещается с последним предложением последней главы „Поцелуй“: „*В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского*“ (Бабель 2008: 128). Принимая во внимание, что река Збруч и является „*исторической пограничной рекой*“, на что справедливо указывает в своей интерпретации Вольф Шмид (Шмид 1998: 142), в названии первой главы мы имеем точечную структуру, развертываемую в действие, в конце концов сводимую в одну точку – переход через Збруч. Таким образом, все произведение представляет собой развертывание точечной структуры во фрактальную. Если пойти дальше и рассмотреть вопрос о событийности в романе, то можно придти к выводу, что именно переход через Збруч и является событием, а весь роман – раскрытием субстанции этого события. Понятое таким образом событие удовлетворяет как понятию события по Лотману „*перемещение персонажа через границу семантического поля*“ (Лотман 1970: 282), так и критериям событийности по Шмиду<sup>3</sup>. При этом речь о переходе идет не только

---

<sup>2</sup> Подробнее об отличии фрактальной нарративной структуры от линейной см. Леонова 2010: 297 – 308.

<sup>3</sup> Событие по Шмиду удовлетворяет следующим пяти критериям: 1. релевантность, 2. непредсказуемость, 3. консекутивность, 4. необратимость, 5. неповто-

географической, но прежде всего метафорической границы, реализацией которой на уровне действия служит Збруч. Переход, который вынужден был совершить каждый, вне зависимости от своей социальной принадлежности и политических взглядов, является одноразовым, релевантным, судьбоносным актом, после совершения которого повторение в будущем хорошего прошлого невозможно. Так в последней главе „Поцелуй“ рассказчик эксплицитно тематизирует возможность будущего как хорошего прошлого, обещая главной героинистке забрать ее и ее семью в Москву в это будущее:

*„После победы над поляками – так постановлено было на семейном совете – Томилины переедут в Москву: старика мы вылечим у знаменитого профессора, Елизавета Алексеевна поступит учиться на курсы, а Мишку мы отдадим в ту самую школу на Патриарших прудах, где когда-то училась его мать“* (Бабель 2008: 124).

Невозможность возврата в прошлое подчеркивается следующим повторением фразы Елизаветы Алексеевны, задаваемой ею до сексуального акта с главным героем и после него: *„Когда вы нас увезете отсюда?“* и *„Когда вы увезете нас?“* (Бабель 2008: 127). Снимая посредством этого повторения всякую событийность с непосредственно-го действия, стоящего между обоими фразами, автор смещает его на последнее предложение главы: *„В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского“* (Бабель 2008: 128). Соединенное со смертью старика Томилина и реакцией протагониста на вопрос Томилиной: *„помолчав, я направился в дом“* (Бабель 2008: 127), невозможность возврата в прежнее состояние становится очевидной. Таким образом, событие, не описывается в рамках линейной структуры отдельной главы, или является поводом к рассмотрению прозы Бабеля как бессобытийной, или влечет за собой введение дополнительных вспомогательных конструкций типа *„событие-пунктир“* (Шмид 1998: 139), о которых мы упоминали выше. Рассмотренное на уровне романа подобное событие становится точечной структурой, развертываемой в действие, т.е. фрактальным событием.

### **Точки структуры, развертываемые в историю**

Уже в первой главе „Конармии“ намечаются в точечной форме темы, мотивы, время и пространство, концепт, лежащий в основе образа главного протагониста, контексты и группы, позже появляющиеся в произведении, а также функция протагонистов и способ подачи ин-

---

риемность, из которых нам наиболее важными кажутся релевантность, неповторимость и необратимость события (Шмид 2003: 13 – 18).

формации во всем романе. Так на уровне мотивов появляются как цвета, так и мотивы солнца и луны, которые затем красной нитью проходят через весь роман. Так красный и оранжевый цвета, связанные с мотивом солнца как отрубленной головы и маков в первой главе, мы находим в *„красной Конной армии товарища Буденного“*, *„красной бригаде товарища Павличенко“*, *„краснорождем начальнике конзапаса“*, *„красных шароварах с серебрянными лампасами“* Буденного и начальника конзапаса, в красных лучах заката, в которых появляется Афонька Бида в главе *„Смерть Догушова“* и т.д. Этот прием создания семантического ряда на основе цветового мотива, ведущего к определенному кодированию цвета в рамках этого созданного семантического ряда, и как следствие, распространение этого кодирования на все элементы текста, находящиеся в соприкосновении с соответствующим цветом, прослеживается на уровне всех цветовых мотивов. Интересным приемом на уровне мотивов является также введение мотивов солнца и луны как двух антиподов, что приводит не только к восприятию текста как связанного посредством мотивов, на что указывают критики, но и его прочтение как конфликтного, двуязычного и амбивалентного. Таким образом, раздвоенность, реализуемая на уровне поэтики посредством мотивом, символов и метафор, переносится на все восприятие текста. Так уже в первой главе мы находим главного протагониста, амбивалентность образа которого точно намечается в метафоре пополам распоротой перины, которую он делит с убитым евреем. Мы узнаем о протагонисте, что он боец Конармии, перешедшей Збруч, расквартированный в Новограде в еврейской семье, делающий замечание: *„Как вы грязно живете, хозяева...“* (Бабель 2008: 10). Принимая во внимание лишь эту фразу, интерпретаторы зачастую приходят к выводу, что перед нами *„опытный человек войны“* (Шмид 1998: 145), который рассматривает еврейских хозяев с *„дистанции особенно враждебно настроенного наблюдателя“* и *„играет роль чужака“* (Шмид 1998: 147). Подобное заключение приводит к противоречию не только на уровне всего текста, но и на уровне рассматриваемой главы, в которой главный герой ложится рядом с евреем на распоротую перину: *„Они кладут на пол распоротую перину, и я ложусь к стенке, рядом с третьим, заснувшим евреем“* (Бабель 2008: 10). Главный герой не только не рассматривает хозяев с враждебной дистанции, но находится на одном с ними уровне, что и подчеркивается эксплицитно. Таким образом, с одной стороны мы имеем бойца Конармии, захватчика, с другой – одного из захваченных евреев. Эта двойственность, отражаясь точно в метафоре распоротой перины, находит свое дальнейшее

развитие и подкрепление в тексте. Интересен способ подачи информации о протагонисте. В первой главе мы узнаем о его принадлежности к Конармии. В рамках истории упоминается его аналогия с евреями как намек в рамках одной метафоры. Таким образом, на уровне структуры задаются две точечных информации – боец Конармии, еврей. В главе „Письмо“ мы узнаем об одной из функций протагониста в Конармии, а именно писаря, переписчика. В главе „Гedaли“ мы встречаем с одной стороны еврея, который вспоминает о своем еврейском происхождении, а с другой стороны – бойца, который дискутирует о смысле и характере революции, развертывая информацию о себе как бойце Конармии и эксплицитно называя тему, проходящую красной нитью через все произведение: *„Она не может не стрелять, Гedaли, – говорю я старику, потому что она – революция...“* (Бабель 2008: 30). Вопрос протагониста о *„еврейском коржике и еврейском стакане чаю и немножко этого отставного бога в стакане чаю“* (Бабель 2008: 31) намечает уже следующую информацию о религиозных взглядах протагониста, которая будет развернута в главе „Рабби“. Прибыв из Одессы, учившись библии и *„перекладывая в стихи похождения Герша из Острополя“*, главный герой ищет согласно учению хасидизма веселья. В конце главы главный герой после проведенного у рабби субботнего вечера, когда он *„ел с остальными евреями и радовался тому, что он жив, а не мертв“* (Бабель 2008: 36) идет *„к себе на вокзал. Там на вокзале, в агитпоезде Первой Конной армии меня ждало сияние сотен огней, волшебный блеск радиостанции, упорный бег машин в типографии и недописанная статья в газету „Красный кавалирист“* (Бабель 2008: 31). В главе „Рабби“ развертывается информация о воззрениях, происхождении протагониста и его занятиях в рамках религиозного контекста, и в рамках этой информации дается точно информация о функции протагониста в Конармии. Эта информация найдет свое развитие в главе „Вечер“, в которой главный протагонист описывает сотрудников „Красного кавалериста“ и делает высказывание, проливающие свет на поступки протагониста с одной стороны, а с другой ставящие его в отношения эквивалентности с *„тоскующим убийцей“* (Бабель 2008: 27). Сидоровым, из главы „Солнце Италии“: *„Галин, – сказал я, пораженный жалостью и одиночеством, – я болен, мне, видно, конец пришел, и я устал жить в нашей Конармии...“* (Бабель 2008: 71). Таким образом, в главе с одной стороны развертывается информация, данная в главе „Рабби“, а с другой намечается и заостряется информация, полученная в предыдущих главах. Фраза главного протагониста поясняет письмо Сидорова, в котором он просит послать его в Италию

с революционной миссией и выделяет из всего письма одну фразу как основную: „Скажите просто, – он болен, зол, пьян от тоски, он хочет Италии и бананов“ (Бабель 2008: 28) . Эквивалентность с Сидоровым, в свою очередь, точно намечает тему образа протагониста, отраженного в его имени Лютов и развиваемого в главах „Эскадронный Трунов“, „Замостье“ и „Песня“, в которых семантическое значение фамилии Лютов („жестокий“) определяет образ протагониста как человека жестокого. При этом такое толкование образа связано не только с восприятием главного героя бойцами Конармии, но и с его самовосприятием. Так в главе „Эскадронный Трунов“ протагонист описывается как человек, „который всех задирает“ (Бабель 2008: 83), что опровергается самим протагонистом, а в главе „Песня“ главный протагонист сам уверяет, что он достал бы хозяйку, у которой он остановился, револьвером. Развитие темы религиозных воззрений протагониста, получившее свое воплощение в главе „Смерть Долгушова“ в неспособности убить человека и в амбивалентном поведении протагониста во время боя в главе „После Боя“, когда он „в бой шел и патронов не залаживал“, сводится в точку в признании протагониста, что он молокан:

„ – Поляк меня да, – ответил я дерзко, – а я поляка нет [...] – Значит, ты молокан? – прошептал Акинфиев, отступая. – Значит, молокан,- сказал я громче прежнего“ (Бабель 2008: 112).

Образ, созданный именем как симулякр, вступает в конфликт как с поступками протагониста, так и с его утверждением о себе самом. Это несоответствие пугает Акинфиева и заставляет его говорить шепотом. На уровне структуры религиозные воззрения, развернутые из точечной информации в историю, сводятся в точечную информацию на другом уровне.

Показательным примером развертывания точечной информации в историю является образ Афоньки Биды. Мы встречаем его в первый раз в главе „Путь в Броды“, в которой мы узнаем, что он друг главного протагониста, взводный и поет песни. Точечно дается информация о мировоззрении Афоньки во фразе: „Нехай пчела перетерпит. И для нее небось ковыряемся“ (Бабель 2008: 38) . Разъяснение этой информации находим в главе „Смерть Долгушева“, в которой мы узнаем об Афоньке как взводном, который не только несет на себе командование взводом, но и личную ответственность за судьбу своих бойцов. Так он „помогает умереть“ раненному Долгушеву. Мировоззрение Афоньки и его реакция на отказ главного протагониста застрелить



Долгушева отражается во фразе: *„Уйди, – ответил он, бледнея, – убью! Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...“* (Бабель 2008: 44). Из приведенного примера видно, что под пчелой Афонька понимал не всякую живую тварь, а лишь ту, которая по его мнению относилась к группе рабочих, трудовых элементов. Проясняется и информация о „дружбе“ между Афонькой и главным протагонистом, очевидно, державшейся на ошибочном представлении Афоньки о главном протагонисте, спровоцированном симулякром Лютов. Попадая в конфликт с реальностью и обнажая свою умозрительную природу, симулякр угрожает самому существованию протагониста. Афонька готов убить бывшего друга за то, что он не соответствует созданному о нем образу. Дальнейшее развертывание образа Афоньки мы встречаем в главе „Афонька Беда“, в которой протагонист предстает перед нами не только как человек, способный на убийство, но и как готовый заплатить своей жизнью за коня. Равенство относительно смерти и готовность в любую минуту умереть раскрывают причины его поведения в рассказе „Смерть Долгушева“, а также объясняют семантическое значение его прозвища Беда от *„бидовый“* – не ведающий страха. Последний раз мы встречаем Афоньку Биду в коротком эпизоде в главе „У святого Валента“, в которой он играет на органе: *„[...]их было множество – Афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня – ее густой напев – длилась мгновение и переходила в другую [...]“* (Бабель 2008: 80). Таким образом, история Афоньки вернулась в свою исходную точку „песня“. Фрактальная структура, обнажив себя, замкнулась в точку, описание которой представляет собой приведенная цитата. Структура романа „Конармия“ может быть сравнима с песней, в которой все главы-звуки предствляют собой песню, т.е. подобны целому, и оторваны друг от друга, но переходят друг в друга.

### **Одесские рассказы**

В цикле „Одесские рассказы“ фрагментарный характер уже заложен в самом названии. Мы хотели остановиться прежде всего на способе введения информации о протагонистах и, следовательно, на характере взаимосвязи между рассказами, входящими в цикл. Несмотря на упомянутое различие между „Конармией“ и „Одесскими рассказами“ обнаруживаются очевидные параллели как на уровне мотивов, так и на уровне структуры произведения и приемов ее подачи. Также как и в „Конармии“ с первого предложения первого рассказа цикла „Король“ читатель оказывается в центре событий, не подготов-

ленных экспозицией: „*Венчание кончилось [...]*“ (Бабель 2008: 213). Лишь затем мы узнаем, что Бенья Крик, по прозвищу Король, выдает замуж свою сестру Двойру. Как Бенья Крик пришел к своей карьере главаря налетчиков и почему получил именно такое прозвище в рамках рассказа не объясняется. Событие, которое испортило Бене праздник, также остается за пределами повествования и лишь намечается двойным появлением посланника тети Ханы (до облавы и после пожара милицейского участка) и фразой: „*И он ушел, этот молодой человек. За ним последовали человека три из Бениных друзей. Они сказали, что вернутся через полчаса. И они вернулись через полчаса. Вот и все*“ (Бабель 2008: 214).

Само событие не описывается. Напротив, рассказчик, подробно останавливаясь на описании явств и празднества, всячески старается отвлечь внимание читателя от поджога милицейского участка на „более важные вещи“. Он также подробно приводит историю сватовства и женитьбы самого Бени, выдавая его за событие и эксплицитно указывая на результативность его как такового. Пришедший к отцу Эйхенбауму Бенья с целью получения от него двадцати тысячи рублей, и резавший с целью устрашения его коров, внезапно меняет свои намерения, увидев дочь Эйхенбаума Цилю: „*И победа Короля стала его поражением. Через два дня Бенья без предупреждения вернул Эйхенбауму все забранные у него деньги [...]*“ (Бабель 2008: 215). Но эксплицитно описанное на уровне рассказа событие нивелируется на уровне всего текста, когда выясняется, что Бенья не только зять Эйхенбаума, но и Фрома Грача и женитьба для него – акт повторения и, следовательно, взаимозамещаемый. Таким образом, также, как и в Конармии событийность на уровне суммы рассказов (глав) превращается благодаря повторению „события“ в бессобытийность. Замечательно, что „нерассказанное“, но подразумеваемое событие предотвращения облавы и возвращения Королю контроля над ситуацией на уровне цикла тоже оказывается не единичным, и, следовательно, не удовлетворяет одному из основных критериев событийности, т.к. повторяется в следующем рассказе „Как это делалось в Одессе“. Так на уровне рассказа одноразовое событие с очевидной релевантностью, превращается на уровне цикла в повторяемое. Так же как и в рассказе „Король“ четыре человека занимались „приведением ситуации под контроль“ и единственные уехали после того, как похоронная процессия обратилась в бегство при виде мер, принятых Беней Криком: „*И только те четыре, что приехали на красном автомобиле, на нем же и уехали*“ (Бабель 2008: 227). В рамках истории о карьерном

росте Бени рассказчик Реб Арье-Лейб вводит информацию о Фроме Граче как предводителе налетчиков. В третьем рассказе „Отец“ мы узнаем о легальной профессиональной деятельности Фрома Грача как ломового извозчика, а также предысторию его семейных отношений. Овдовевший Грач пытается выдать свою великовозрастную дочь Баську замуж за сына баклейщика Каплуна, который ему отказывает, ссылаясь на свою супругу:

*„ – Я простой человек, без хитростей, – сказал Фроим, – я нахожусь при моих конях и занимаюсь моим занятием [...]кому этого мало, пусть тот горит огнем...“*

*– Зачем нам гореть? – ответил Каплун скороговоркой и погладил руку ломового извозчика. – Не надо такие слова, мосье Грач, ведь вы же у нас человек, который может помочь другому человеку, и, между прочим, вы можете обидеть другого человека [...]“ (Бабель 2008: 232).*

Комизм ситуации свадебного ходатайства и явления Грача в роли ломового извозчика становится понятным лишь в связи информацией, полученной о нем от Арье-Лейбы. Реакция баклейщика Каплуна на кажущиеся безобидными в устах ломового извозчика слова „*гори огнем*“ активизирует их буквальное значение и подчеркивает их скрытый смысл как угрозы главаря налетчиков Фроима Грача спалить лавку Каплуна. Эксплицитное заострение внимания читателя на легальной профессии Грача, находящееся в диссонансе с реакцией Каплуна, вызывает комический эффект, в основе которого лежит двойное кодирование речи протагониста. Причем код, открывающий смысл высказывания, известный как говорящему, так и слушающему, должен быть читателем реконструирован из структуры всего цикла и информации, полученной за пределами одного рассказа. Обращение к рассказчику Арье-Лейбы: *„Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге. Вы тигр, вы лев, вы кошка. Вы можете переночевать с русской женщиной, и русская женщина останется вами довольна. Вам двадцать пять лет“* (Бабель 2008: 220), давая косвенно характеристику Бени скрывает информацию, которая разворачивается в историю в рассказе „Отец“, когда Грач получает совет от Любки Казак посватать Баську за Бенью, которого Грач *„пробовал на Тартаковском“*: *„Он холостой, – сказала Любка, – окрути его с Баськой, дай ему денег, – выведи в люди...“* (Бабель 2008: 235). Грач соглашается, но вынужден ждать, поскольку Бенья находится у Катюши. Так упомянутая информация обретает подтверждение на уровне ситуации, что подчеркивается репликой Бени после того, как он покинул Катюшу: *„Мосье Грач, – сказал он (Бенья –*

М. Л.), *конфузаясь сияя и закрываясь простыней, – когда мы молодые, так мы думаем на женицин, что это товар, но это всего только солома, которая горит ни от чего...*“ (Бабель 2008: 236). В совете Любки мы получаем наконец-то информацию об источниках благосостояния и карьерного роста Бени Крига. Это Фром Грач, став его тестем, *„вывел его в люди“* (Бабель 2008: 234). В последнем рассказе цикла, в отличие от трех предыдущих, мы не встретим Бени Крига, что заставляет некоторых интерпретаторов рассматривать последний рассказ цикла как отдельный, по непонятным причинам включенный в цикл. Анализ рассказа „Любка Казак“ на уровне структуры цикла делает необходимым этот последний рассказ как развертывание информативной точки Любка Казак и ответ на вопросы, возникшие вследствие точечного характера этой информации. Любка Шнейвейс, по прозвищу Казак, имеет дом на Молдаванке, в котором помещается винный погреб, постоянный двор, овсяная лавка и голубятня. Сама Любка имеет младенца сына и занимается контрабандой и, как мы знаем из предыдущего рассказа, сутенерством. Рассказ, похожий по структуре на остальные рассказы, на уровне событийности отличается от всех описанных. Если в предыдущих рассказах событие нивелировалось на уровне цикла, то в последнем рассказе мы имеем событие, событийность которого бесспорна в силу невозможности его повторения. Маклер Цудечкис, остановившийся в доме Любки и не желающий платить за услуги, отлучает ее грудного сына от груди. Неповторяемость этого события и его релевантность очевидна как для ребенка, так и матери. Событийность же этого единственного в цикле события подчеркивается его релевантностью для третьего лица, а именно для Цудечкиса, который не только был выпущен на свободу и получил обещанное вознаграждение, но полностью изменил свою жизнь, став из странствующего маклера управляющим Любки Казак: *„А через неделю, когда я пришел к Евзелю покупать голубей, я увидел нового управляющего на Любкином дворе. Он был крохотный, как раввин, наш Бен Зхарья. Цудечкис был новым управляющим. Он пробыл в своей должности пятнадцать лет, и за это время я узнал о нем множество историй“* (Бабель 2008: 242). Рассказчик эксплицитно указывает на фрактальный принцип структуры цикла и на его принципиальную незавершенность. Каждая новая информация ведет к дальнейшей истории, которая в свою очередь содержит следующую. В этом принципе и лежит основное сходство между „Конармией“ и „Одесскими рассказами“. В обоих случаях мы имеем дело с фрактальной нарративной структурой.

**ЛИТЕРАТУРА**

- Бабель 2008:** Бабель, И. Конармия. *Одесские рассказы*. Москва: АСТ, 2008.
- Добренко 1993:** Добренко, И. А. Логика цикла. // Белая, Г. А., Добренко, Е. А., Есаулов, И. А. „Конармия“ *Исаака Бабеля*, Москва: Российский университет, 1993, 33 – 101.
- Леонова 2010:** Леонова, М. Фрактальная структура литературного текста на примере романа Виктора Пелевина „Жизнь насекомых“. // *Научни трудове*, том 48, кн.1, Сб. Б, 2010, 297 – 308.
- Лотман 1970:** Лотман, Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: Издательство „Искусство“, 1970.
- Шмид 2003:** Шмид, В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
- Шмид 1998:** Schmid, W. *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov-Babel'-Zamjatin*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Шрёрс 1989:** Schreurs, M. Procedures of montage in Isaak Babel's Red Cavalry. // *Studies in Slavic Literature and Poetics*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi GA 1989.

**САТИРИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ  
ТЕКСТЕ КАК ПРИМЕР МЕЖЪЯЗЫКОВОЙ АСИММЕТРИИ  
В ПАРЕ РУССКИЙ-БОЛГАРСКИЙ ЯЗЫК  
И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА**

*Наталия Христова*  
*Пловдивский университет им. „Паисия Хилендарского“*

**SATIRICAL ELEMENTS IN PROSE FICTION TEXTS AS AN  
EXAMPLE OF INTER-LINGUISTIC ASYMMETRY IN THE  
COUPLE RUSSIAN-BULGARIAN LANGUAGES AND PROBLEMS  
OF TRANSLATION PRACTICE**

*Nataliya Hristova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This article presents one of many translation problems due to the interlinguistic asymmetry between Russian and Bulgarian. The illustrative material is focused on Mikhail Zoshchenko's novels and methods of preserving the satiric elements in the translated text into Bulgarian.

**Key words:** satiric elements, comic effects, author's intention, original stylistic

Согласно определению Словаря литературных терминов (СЛТ 2011), сатирую называется всякое литературное произведение, в котором выражено некоторое определенное отношение к явлениям жизни, а именно – осуждение и осмеяние их, выставление их на общий смех, позор и негодование. Как писал в свое время талантливый сатирик английского общества XVIII века Джонатан Свифт, „сатира – своеобразное зеркало, в котором каждый, кто смотрит в него, видит любое лицо, кроме собственного“.

Принимая во внимание важную роль юмора, иронии и сатиры, обличающих чуть ли не все сферы жизни и деятельности человека, особую значимость представляет вопрос о переводе „комического“ / „сатирического“ в иную культурную среду с адекватной передачей

смысловой нагрузки, сохранением доминирующих и второстепенных функций в переводном тексте.

Сатирический прием в прозе обычно сводится к изображению бытовых коллизий и ситуаций частной жизни, которые, вскрывая уродливую и трагикомическую сторону человеческих отношений, осмеивают их. Важную роль в описании и выражении авторского отношения играет, несомненно, язык.

В этой работе мы ограничимся рассмотрением таких сатирических элементов, которые связаны с конкретной национально-исторической ситуацией и мотивированы ею. В целях иллюстрации мы выбрали несколько произведений Михаила Зощенко и их переводы на болгарский язык. Они являются прекрасными примерами межъязыковых расхождений, и их перевод требует специального подхода.

Асимметричные отношения связывают обе стороны знака как двустороннего психического образования – план выражения и план содержания. План выражения знака и его план содержания не изоморфны друг другу, „один знак может нести несколько означаемых, и одно означаемое может выражаться несколькими знаками“ (Попова, Стернин 2007: 178).

Как известно филологам, размышление о соотношении потенциальной синонимии и омонимии в языке привело Ф. де Соссюра к формулировке одного из основных принципов семиотической деятельности, определяющих диалектику знака и значения, выражения и содержания, логики и психологии.

В ситуации языкового и культурного контраста, к которой относятся перевод и другие виды межкультурного посредничества, „столкновение языков в истории“ (Кашкин 2009: 33), противостояние плана выражения и плана содержания переходит в более широкую сферу и выступает как противостояние смыслового континуума (который соотносительен с континуумом действительности) и набора формальных средств различных языков.

Двойственность языкового знака и межъязыковая лексико-семантическая асимметрия – причина возникновения трудностей в процессе перевода. Средства переводящего языка обычно обеспечивают возможности реализовать перевод путем „семантического развития“, распространения семантики за пределы, зафиксированные в доступных словарных статьях, так как план содержания неизмеримо богаче плана выражения. Трудности и непереводаемость сосуществуют вместе с принципиальной возможностью перевода, с принципиальной переводимостью.

Язык по своей асимметричной природе обречен на неопределенность смысла, на потребность в интерпретации при переводе, чему способствует факт, что „любая порождаемая нашим языком речь обладает множеством смыслов“ (Барт 1994: 353). Именно асимметрия различных языков лежит в основе вариативности перевода.

Приуроченность сатирических текстов к данному отрезку времени, к определенному событию из жизни национального или регионального общества делает задачу переводчика гораздо ответственней, чем это кажется на первый взгляд. Прибегание к экспликациям может привести к утяжелению переводного текста, а нехватка пояснений – к непониманию смысла в целом и комизма автора, в частности. Так что переводчику необходимо умело лавировать между приемами, чтобы справиться с подобной нелегкой задачей.

В фокус нашего исследования попали рассказы и повести тантливового сатирика Михаила Зощенко. Как отмечает Л. Ершов, „*соотношение изображения и смысла в его сатирических рассказах было на редкость гармонично*“ (Ершов 1978).

Основной стихией его повествования является комизм, притом он построен на приеме противоположностей – с одной стороны, это комизм ситуации, описанной автором и демонстрирующей его отношение к героям и событиям, и вместе с тем серьезное отношение и неосознание комизма со стороны самих участников ситуации.

Главный герой Зощенковских рассказов – знакомый из русской классики „маленький человек“, но в послереволюционное время (20-е – 30-е годы XX века) тема получила иную трактовку. Маленький, незаметный гоголевский чиновник превращен в советского служащего, у которого одно стремление – тихо и спокойно прожить, не испытывая ни голода, ни холода и не попадая в руки власти.

Как пишут литературные критики, в своей прозе Михаил Зощенко непрестанно задавал вопрос: неужели после того, как произошла революция, психика людей остается прежней? „*Я был жертвой революции*“, – заявляет герой одного из рассказов. Читатель ждет описания катаклизма, но для Ефима Григорьевича, который служил у графа в полотерах, все выглядит просто и буднично: „*Натер я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция произошла*“ / „*Льснах им подовете, да речем, в понедельник, а в събота избухна революцията*“ („*Жертва революции*“). В его сознании революция сузилась до размеров ничем не примечательного, едва нарушившего мерный ритм жизни события. Именно на фоне революционных перемен описана русская действительность и образ мышления русского



человека, которым дается трезвая оценка сквозь призму сатиры в прозе Михаила Зощенко.

Читая Зощенко, мы сталкиваемся с человеком, привыкшим к своему ничтожному положению, к тому, что его личная судьба незначительна по сравнению с любым общественным лозунгом. Такой человек постепенно теряет чувство самоуважения, преклоняется, заискивает перед теми, от кого он зависит. Куда бы ни пошел „маленький человек“, он везде чувствует себя униженным: в бане, в магазине, в больнице.

Приведем в пример рассказ „Баня“, который построен по принципу типичной комедии ситуаций. Начинается он сравнением: *„В Америке бани отличные. Гражданин придет, скинет белье в особый ящик и пойдет себе мыться [...] А у нас тоже ничего. Но хуже. Хотя тоже мыться можно“*. Интересно, что в болгарском издании рассказа отсутствуют все три абзаца, которые описывают бани в Америке. Перевод начинается прямо с предложения *„Баните ни не са лоши. Можеш да се изкъпеш“*, чем потеряно немало. Испытания героя начинаются с номерков: *„Дают два номерка [...] А голому человеку куда номерки деть? Кругом – живот да ноги“*. Болгарский текст перевода близок к оригиналу: *„Дават две номерца. [...] А къде да дене гол човек номерцата? Само един корем и крака“*. Буквальный перевод последнего словосочетания кажется нам неуместным. Более адекватной ситуации и тону нарратива была бы оценочная интерпретация типа: *„Само тумбакът ти стърчи и два крака се подават“*.

Следующая неудача героя – невозможность раздобыть шайку: *„Без шайки какое ж мытье? Грех один. Ищу шайку. Гляжу, один гражданин в трех шайках моется“*. Здесь в болгарском тексте полностью сохраняется исходная образность: *„Какво миене ще е без тас? Жива мъка. Гледам, един гражданин се мие с три таса“*. Дальше между двумя претендентами на шайку разгорается перебранка: *„Потянул я третью шайку, а гражданин не выпускает. Ты что ж это, говорит, чужие шайки воруюшь? Как тягну тебе шайкой между глаз – не зарадуешься“*. / *„Дръпнах аз третия тас, но гражданинът не го пуца. Ти какво, вика, крадеш чужди тасове? Като те прасна с таса по лисото, свитки ще ти изскочат“*. Функциональная эквивалентность наблюдается в переводческих решениях как на образном, так и на стилистическом уровне.

При выходе из бани герою тоже достается: *„Выдают на номер белье. Гляжу – все мое, штаны не мои. Граждане, говорю, на моих тут дырка была. А на этих вон где“* / *„Дават ми бельото срещу но-*

мера. Гледам – всичкото мое, а панталоните – не са. Граждани, казват, моят имаше дупка тук. А на тез ей где е“. Для наблюдательного читателя сразу будет заметно, что переводчик не принял во внимание семантическую асимметрию слов *белье – бельо* и *штаны – панталон*, откуда произошла и ошибка.

Представитель банной институции невозмутимо отвечает: „*Мы за дырками не приставлены. Не в театре*“. / „*Ние не сме сложени тук за дупките. Да не ти е туй театър*“. Кажется, более удачным было бы прибегнуть к семантическому развитию оценочного компонента этого высказывания, напр. „*Да не са ни назначили да броим дупките*“ или вариант „*Да не водим отчет на дупките*“. Фразеологизованное словосочетание „*Не в театре*“ имеет значение „что вы тут сцены разыгрываете“, и можно передать на болгарский подобным образом: „*Какво ме разигравате*“ или „*Стига сте ме разигравали*“, чем воссоздается и эмоциональное состояние раздражения говорящего. В своей оригинальной книге о „муках переводческих“ Влахов и Флорин отмечают необходимость в стилистическо-образной компенсации тех компонентов оригинального текста, которые относятся к „непереводимым“ (подр. Влахов, Флорин 1990). Под конец герой, который так и помылся без шайки и которому выдали чужое белье, спохватился, что забыл в бане свой кусок мыла. В пальто его обратно не пустили. Разочарование было сильнее чувства „легкого пара“.

Все характерные для его образа оговорки, самоуничижение, приниженная витиеватость, извиняющаяся интонация, – все это плод обывательского мышления. Он чем-то напоминает бродягу из немой ленты Чарли Чаплина, но лишённого стержня добродетельности, которую обязательно демонстрирует маленький человек в котелке. Зоценко создал особый тип героя, который скрывает свое невежество под маской хамелеона, пробелы в его воспитании проявляются агрессией, а за новой клишированной фразеологией замаскированы прежние мещанские инстинкты и навыки. Языковой комизм, который стал отпечатком абсурдности сознания его героя, стал и формой его саморазоблачения. В расшатанном окружающем мире он сам себя маленьким человеком уже не считает. На этом расхождении автор строит оригинальные сатирические сценки, например герой рассказа „Чудный отдых“ восклицает: „*Мало ли делов на свете у среднего человека!*“ / „*Малко ли работа има да свърши средния човек!*“. Переводчиком как бы создан неологизм, но он остается непонятным, так как в болгарском не существует такого понятия „среден човек“, есть „средна класа“ или более понятное читателю определение „обикновен човек“. Высокомерное от-

ношение к делу – от эпохи, но его реальное содержание соответствует масштабу мыслей и чувств нового „среднего человека“: *„Сами понимаете: то маленько выпьешь, то гости припрутся, то ножку к дивану приклеить надо... Жена тоже вот иной раз начнет претензии выражать“* / *„Нали разбираете: ту си пийнеш, ту те споходят неочаквано гости, или се налага да оправяш крачето на дивана... Жената понякога и тя се сеца да иска разни работи“*. В болгарском языке чередование деятельностей чаще выражается союзом „ту“, например в устойчивом словосочетании „ту това, ту онова“, но, по-нашему, более уместно в переводе употребить эквивалентный союз „или“, и мы предлагаем следующий вариант перевода: *„или си пийнеш, или вземат, че те навестят най-неочаквано гости...“*.

Противопоставление личного и общественного интереса приводит к разнообразным комическим стычкам, где произносятся морализаторские речи в сугубо бытовых ситуациях. Например, герой рассказа „Происшествие“, который распекает пассажиров в вагоне за непонимание молодой матери с хныкающим ребенком: *„каждый от этих общественных дел морду отворачивает, это прямо ведет к отказу от социализма“* / *„всеки се обръща настрана, като стане въпрос за обществено дело, това направо ни води към отказ от социализма“*. Высокой и низкой стилистики речи русского предложения выравниваются в сочетании болгарского языка. Чтобы сохранить авторскую стилистику, можно воспользоваться болгарской фразеологией сугубо-разговорного регистра, например: *„правят се на ударени“*.

**Фразеология нового времени** становится в устах героев орудием наступления, она придает им силу, за счет ее они самоутверждаются – морально и материально. В своей повседневной жизни они пользуются клише и высказываются, взяв на себя роль оратора, под тон новому режиму по темам незначительным и мелочным. Таким образом, построив речь своих героев на абсурдном сочетании слов, автор постигает невероятный комический эффект и даже освежает фразеологию заменой компонентов (*„сами раскиньте своим воображением“* вм. *раскиньте мозгами*). Например, при описании состояния здоровья: *„Как-то раз у Егорыча зубное дело покачнулось“*, или *„у Мартынова селезенка в неисправности“* – применение технического термина. / *„Ето че веднъж зъбният статус на Егорич се разклати“*; *„на Мартинов жлъчката е в неисправност“*.

В рассказе „Очень просто“ врач – профессор Хлебников – рекомендует следующее лечение: *„Надо вытравить всех глистов, и тогда ваш характер снова засияет“*. / *„Ще изтребим всички глисти и ха-*

*рактерът ви отново ще блесне*“. Асимметрия в объеме понятия слова *характер* в русском и болгарском приводит к искажению сатирического компонента. Эквивалентным соответствием здесь могут выступить слова *настроение, дух*: „*и настроението ви ще се оправи*“, или „*и отново ще усетите подем на духа*“.

Сочувственный смех вызывает и описание пассажира в рассказе „Мелкий случай“: „*безрукий гражданин, такой молодой пролетарский парень, наверное, инвалид труда*“ – по аналогии с сочетанием „герой труда“/ „*гражданин без ръце, един такъв пролетарски младеж, явно, инвалид на труда*“.

Оригинально-авторский стилистический прием – это комментарии событий, которым непомерно придается тяжесть, благодаря партийным заученным фразам, чем и привносится сатирический элемент, например:

– тема о крещении новорожденной дочери приводит отца из рассказа „Роза-Мария“ к следующему выводу: „*несерьезные разговоры политически отсталых людей*“/ „*несериозни разговори на политически неграмотни хора*“ – удачная функциональная замена.

– тема об электрификации жилого дома („Последний рассказ“ из Голубой книги): „*Нужно похлопотать по части света [...] чтобы у нас не было расхождения со светом*“ / „*Трябва да се направи нещо по въпроса за електричеството [...] за да нямаме проблеми със светлината*“. При переводе наблюдается полная потеря авторской сатирической образности, связанной со словом *свет*, как и с аллюзией на внетекстуальное клише „*расхождение с курсом партии*“. И еще один яркий сатирический комментарий на эту тему: „*А что касается блох, то на них почему-то электричество не действует и они продолжают свою кипучую деятельность*“ / „*бълхите [...] продължават да развиват трескавата си дейност*“ – сохранение сатирической подоплеку образности.

– тема о соперничестве („Рассказ о студенте и водолазе“): „*подрались, а только надо сказать, промежду них не было классовой борьбы, [...] на этом году революции они не поделили бабу!*“/ „*сбиха се, но трябва да уточним, че помежду им нямаше класова борба, [...] толкова години след революцията те не успяха да се разберат за една жена.*“ В результате морально победивший водолаза студент „*знамя своей любви высоко держит*“ / „*развява високо знамето на любовта*“. Здесь наблюдается совпадение образности при переводе знакомых политических фраз, привносящих комический элемент.

Тема „классового осознания личности“ представлена и, одновременно с этим, высмеяна Зоценко выражениями типа: „она перекинулась на сторону полуинтеллигенции“ (о бывшей купчихе)/ „тя мина на страната на полуинтелигенцията“ или: „дама только что соскочила со старого режима“/ „дамата тъкмо изпадна от стария режим“.

Самодовольное чувство причастности к событиям века становится источником воинственного отношения героев рассказов к другим людям, которое доходит до словесной или физической грубости. Вежливое отношение к собеседнику при самом мелком ущемлении собственной значимости вдруг переходит в оскорбительный тон, который выражается бранными словами как *пройдоха, паразит, сукин сын, жулик, грязная душонка, чертова перечница* (соответствия в болгарском: *нехранимайко, паразит, кучи син, мошеник, долна/подла душица, драка проклета*); звучат и угрозы, например: „*смажу по харе – ще те фрасна по физиономията*“, „*дам по морде – ще те прасна по мутрата*“, „*башку отвинчу – главата ще ти откъсна*“. Авторские комментарии ситуации привносят дополнительный сатирический привкус: „*дрались от чистого сердца*“/ „*биха се от сърце*“.

Сатирическими элементами в художественном тексте могут выступать разнообразные языковые структуры – от имени героя до оригинально-авторской фразеологии. Как мы продемонстрировали, асимметрия сатирических элементов, характерных для прозы Зоценко, в паре русский – болгарский язык проявляется на разных уровнях:

– уровень культурно-исторической действительности, являющейся фоном сюжета художественного текста – эмблематические предметы быта, события и личности эпохи (напр. „огромный мужчина с буденновскими усами“);

– уровень авторской стилистики, т.е. конкретные языковые средства, использованные при описании русской действительности в целях удовлетворения авторской интенции;

– уровень внетекстуальных внушений, ассоциаций, которые актуализируются в сознании читателей подлинника.

Самым важным уровнем для полноценного перевода является уровень авторской стилистики. Интенция автора проявляется в выборе темы, заголовка, места действия, сюжета, внешности, характера и речи героя и, не в последнюю очередь, в средствах описания, т.е. в его стилистике – все эти однозначные выборы наслаиваются и создают общую детальную картину. Выбор, предоставленный переводчику, ограничивается языковыми средствами переводящего языка.

Юмор автора, обычно, приурочен к сравнительно небольшому отрезку времени. У него узкая обязанность с конкретным хронотопом, лицом или событием, и чтобы понять сатирические и юмористические элементы чужого образа мира, нужно обязательно учитывать экстралингвистическую информацию.

Доминантой переводческого процесса, несомненно, является передача смысловой информации текста, поскольку все остальные ее виды и характеристики, функциональные, стилистические (эмоциональные), стилевые и т.п. не могут быть переданы без ее правильного воспроизведения, как подчеркивают и ведущие специалисты в области теории перевода Комисаров (Комисаров 1990) и Швейцер (Швейцер 1988). Содержание компонентов текста наслаивается на общий смысл, извлекается из конкретного контекста, подсказывается им, трансформируется в образные ассоциации благодаря адекватной семантико-семиотической передаче средствами переводящего языка.

Вместе с тем достижение полной эквивалентности художественного перевода – задача трудная и требующая творческого подхода. Комический эффект языка подлинника воссоздается в тексте перевода по принципу сближения стилистических фигур. Опытный переводчик прибегает к стилистическим компенсациям в тех случаях, когда нет возможности восполнить исходный образ, о чем пишет опытный переводчик с русского на болгарский язык И. Владова (Владова 1988). При переводе сатирических художественно-образных средств языка подлинного текста переводчик опирается на использование потенциальных межъязыковых соответствий, обеспечивающих на уровне относительной эквивалентности правильное восприятие рецептором переводного варианта.

Как нам удалось показать на примерах сатирической прозы Зоценко, при переводе текстов такого типа эквивалентная ценность содержится в краткости и меткости образного слова и в передаче авторской интенции по оригинальному принципу построения его фразы. Из-за относительной близости двух родственных языков эта задача иногда может показаться легко исполнимой, что приводит и к переводческим ошибкам, основанным на асимметрии. Но, чтобы текст перевода оказал на болгарских читателей воздействие, сходное тому, которое текст оригинала оказывает на русских, расхождения в объеме понятий, а также в стилистическом регистре слов, всегда должны учитываться.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт 1994:** Барт, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1994.
- Владова 1988:** Владова, И. *Превод и време*. София, 1988.
- Влахов, Флорин 1990:** Влахов, С., С. Флорин. *Непреводимо то в превода*. София, 1990.
- Ершов 1978:** Ершов, Л. Михаил Зощенко. // *М. М. Зощенко. Избранное*. Москва: Художественная литература, 1978.
- Зощенко 1988:** Зощенко, М. *Голубая книга. Повести*. Киев, 1988.
- Зощенко 1995:** Зощенко, М. *Веселая жизнь. Рассказы*. Санкт Петербург: Художественная литература, 1995.
- Зошченко 1963:** Зошченко, М. *Браковете се сключват на небесата. Разкази, фейлетони, повести*. Прев. Л. Ацева и К. Воденичарова. София, 1963.
- Карасик 2002:** Карасик, В. И. Культурные доминанты в языке. // *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*. Волгоград, 2002, 166 – 205.
- Кашкин 2009:** Кашкин, В. Б. Асимметричность знака и межъязыковые различия. // *Теоретические проблемы современного языкознания. Сборник в честь проф. З.Д.Поповой*. Воронеж, 2009, 32 – 37.
- Комисаров 1990:** Комисаров, В. Н. *Теория перевода. Лингвистические аспекты*. Москва, 1990.
- Попова, Стернин 2007:** Попова, З. Д., И. А. Стернин. *Общее языкознание*. АСТ: Восток – Запад, Москва, 2007.
- СЛТ 2011:** Словарь литературных терминов. // *Фундаментальная электронная библиотека*, 12 октомври 2011, <<http://feb-web.ru/feb/slt/abc/-lt2/lt2-7541.htm>>.
- Швейцер 1988:** Швейцер, А. Д. *Теория перевода*. Москва, 1988.

## МИЛОСЪРДИЕ И ЛЮБОВ В РАННАТА РУСКА АГИОГРАФИЯ

*Мария Кръстева*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### MERCY AND LOVE IN EARLY RUSSIAN HAGIOGRAPHY

*Maria Krysteva*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Medieval Russian literature demonstrates the understanding of mercy as a special compulsory variety of asceticism, a specific form of the way to holiness. The manifestation of mercy in the hagiographic literary works is of a different kind and it is present in various layers. When comparing the numerous expressions of mercy it can be established that one and the same motivation lies in their roots, and this motivation is contained in the words: „Blessed are the merciful for they shall obtain mercy...“ (Mathew 5: 7).

This paper considers the incarnations of the concept of mercy and love in literary works from Kievan Rus.

**Key words:** hagiography, holiness, mercy, asceticism

Като общочовешки морален принцип милосърдието безусловно е част от вътрешната същност на различни религии, дори може да бъде разглеждано като същностна черта на религиозната духовност въобще, проява на нейната екуменична цялост. Достатъчно е да си припомним постоянния рефрен от Корана: „Аллах, Всемиловичивия, Милосърдният!“ и главния завет на Буда – „милосърдие и състрадание към всички живи същества“.

В християнството милосърдието – като един от основополагащите принципи и една от основните християнски добродетели – получава конкретизация в светлината на Богоявлението. За вярващия християнин самото пришествие на Христос и предаването му на разпятието за всеобщото спасение възниква като общозначимо, като въплъщение на милосърдието в общочовешката история, като самата Божествена субстанция. Бог, който е любов, проявява към



хората благодат и милосърдие, а те са длъжни да подражават на своя Създател, като проявяват милосърдие към ближните си.

В контекста на съотношението между Стария и Новия завет идеята за милосърдието придобива особено смислово измерение, свързано с опозицията закон – благодат. Законът е установяване на справедливост, на неговите положения се подчинява всеки човек. Законът, изложен в Стария завет, за християнското съзнание от Средновековието по първоизточник е закон Моисеев. Що се отнася до благодатта, то тя е дарено благо, дадено свободно, по избор, по-високо от всеки закон, всяка справедливост, без всякакви основания, които биха направили този Божи дар принудителен. Благодатта е свобода, която се утвърждава в доброто и милосърдието, в любовта и чрез любовта.

От изложеното става ясно, че в християнството идеите за благодатта и милосърдието взаимно се опират една на друга, задълбочавайки своето вътрешно съдържание в напрегнатата съпоставка с идеите за закона и благодатта. Ако в Стария завет Яхве възниква като страховит Бог на справедливостта, то Бог от Новия завет е повече от всяка справедливост, както се казва при св. Йоан „Бог е любов“ (1 Иоан 4: 8) и именно делата на любовта и милосърдието прославят верните Му. „Бъдете милосърдни, както и Отецът ваш е милосърден!“ – наставлява Иисус Христос в проповедта си на планината (Лук. 6: 36).

Както е известно, темата за съотношението между закона и благодатта е възприета задълбочено и е усвоена от културата на Киевска Рус, като се започне още от „Слово за закона и благодатта“ на митрополит Иларион. Не е учудващо в такъв случай, че и неразделно свързаната с идеята за благодатта тема за милосърдието така изразително и постоянно звучи в старата руска литература, в частност в агиографията.

В много житийни текстове милосърдието се явява като особена задължителна разновидност на подвижническата дейност, като специфична форма на пътя към святост. Именно в такъв план милосърдието се разкрива най-разгърнато в житията на св. Владимир и св. Олга, в частност, в Похвалното слово за киевския равноапостолен княз от Иаков Черноризец. Описвайки колкото се може по-подробно разнообразните прояви на Владимировата милост (например разказа за талига с храна, която Владимир е заповядал да бъде разнесена из града като помощ за немощните и неимущите), авторът дава и много важно резюме за бабата на Владимир – св. княгиня Олга: „...нищия и вдовица и сироты и вся милуюи и потребу дающи всяку съ тихостью и любовью сердца, и молящи Бога день и ноць в спасеньи своемъ“ (Зимин 1963: 69). И на смъртния си одър княгинята продъл-

жава да проповядва милостиво отношение към хората и наставлява да бъде изпратено злато на патриарха в Цариград, за да се моли той за душата ѝ и да раздаде милостиня на бедните.

В руската агиография виждаме още един тип милосърдие, което за разлика от първото е насочено не към задоволяване на потребностите на тялото, а към потребностите на душата. Това е милосърдното отношение на светеца към грешниците, даже към престъпниците. Киево-Печорският патерик в частност разгръща пред нас широка панорама от прояви на такова отношение, като се започне от св. Теодосий, който вплита смирение, съчувствие и любов даже в строгите разобличаващи слова (затова, докато поучава, плаче). Като цяло милосърдно отношение към престъпниците, което ги довежда до по-късно покаяние, демонстрират мнозина киево-печорски светци, показвайки с това ролята на милосърдието като средство за разтваряне на душата на грешника за покаянието и пречиштането.

Ако съпоставим описаните два типа милосърдие, на пръв поглед толкова неприличащи си един на друг, ще видим, че в основата на всеки от тях лежи една обща мотивация, същността на която може да се изрази с думите на ап. Матей: „Блажени милостивите, защото на тях ще се показва милост“ (Мат. 5: 7).

Логично е да си зададем въпроса: защо княз Владимир, проявявайки милосърдие, задоволява чисто плътски потребности на хората, св. Григорий освобождава крадците, които имат намерение да го обераат (а по-късно ги освобождава и от княжеския съд), а Прохор Лебедник, самият строг подвижник и аскет, помага на хората, като им дава хляб, превръща пепелта в сол за общо ползване? Разгадаването на такива „нелогични“ постъпки се крие в отговора на княз Владимир, който той дава на гръцките епископи, когато го питат защо никога не наказва разбойниците (както това се е правело във Византия): „Страхувам се от Бога“. Може да се каже, че неофитът Владимир в дадения житиен епизод се оказва по-автентичен християнин от своите византийски наставници, тъй като мотивира своето милосърдие със страха Божи, който той непосредствено чувства. Страхът Божи възниква в човешкото светоусещане като механизъм, способстващ преориентацията към ценностите на Божия свят по такъв начин, че нито една земна ценност повече да не се възприема като независима и самодостатъчна, а само в аксиологичната перспектива на небесното битие. Оттук става ясно, че в акта на милосърдието светият подвижник, който се е отрекъл от земните блага, не просто дава на хората това, което на него повече не му е необходимо, а дарявайки ближни-

те си с най-необходимото за тяхното ежедневно земно съществуване, наследява Христос, реализира небесната ценност на свободния дар на битието. Като изобразява подобни епизоди, древноруският агиограф очевидно вече добре знае, че милостинята е по-полезна не за онзи, който получава, а за този, който дава. Неслучайно Иаков Черноризец, говорейки за делата на милосърдието, напомня Евангелието от Матей (6: 21): „защото, където е съкровището ти, там ще бъде и сърцето ти“.

Заедно с очертаните по-горе феноменологични аспекти на руските жития заслужава внимание още един, етичен, свързан с осъзнаването на милосърдието като съвършено, угодно на Бога отношение към другите въобще. Известно е, че културата на възприемане на друг човек в Киевска Рус е достигнала доста високо ниво за времето си. В период на интензивна християнизация на държавата в Киев се наблюдават различни народи и вероизповедания (поляци, генуезци, арменци, евреи, хазари и т. н.), които можели да имат свои храмове, да извършват своите обреди и да живеят пълноценен живот, без да изпитват забележимо притеснение от страна на местното население. Самият акт на избор на вяра от светия княз Владимир, независимо дали е представен реално, или не, би могъл да бъде възприеман от народното и историческото съзнание само при условия на дълбоко разбиране за разнообразието от човешки вери и характери и достатъчно толерантно (макар и не всеприемащо) отношение към всяка от тях.

Все пак образците, които откриваме в древноруските жития, се издигат значително по-високо от нивото на обикновена толерантност, насърчавайки към истинско милосърдие в отношенията към другите. Толерантността, ако не разширяваме прекомерно този термин, се свежда до „търпение“ спрямо другия, до признаването на правото на самобитно съществуване. Всъщност уважението вече предполага повече: признаване на различността на другия като особена, на нищо друго неприличаща ценност.

Подобно на толерантността и уважението милосърдието също е отношение към другия като към нещо различно. Заедно с това такова отношение духовно и битово не се ограничава с признаването на ценността на другия, а е свободно, непринудено даряване на другия с възможност да съществува и да се реализира. Дейно да се помага на другия да съществува и да бъде себе си – в това е тежестта и смисълът на милосърдието, независимо към кого е адресирано то. С примери за такова милосърдие, действено и заедно с това дълбоко смирено, са изпълнени житието на Теодосий Печорски, както и голяма част от дру-

гите разкази в Киево-Печорския патерик. И смисълът не е в множеството отделни дела, описани на страниците на патерика (устройството от Теодосий на приют за бедни, помощта му за несправедливо осъдената вдовица и т. н.), а преди всичко в самата атмосфера на живота на печорските монаси. Да си припомним какво казва суздалският епископ Симон, самият бивш монах в Печорския манастир, за това, че „всю эту славу и честь сейчас же за ничто посчитал бы, лишь бы колом торчать за воротами или валяться сором, попираемым людьми, в Печерском монастыре... Один день пребывания в доме божьей матери лучше, чем тысяча лет обычной жизни...“ (слово 14).

Най-накрая милосърдието, което предизвиква най-проникновено отношение към себе си, подбуждайки остро да се преживява тайната на дарението на Божията милост, се проявява за древноруската култура като застъпничество. Най-обичаните, най-милостивите светци на Древна Рус са винаги застъпници: и Теодосий Печорски, и князете страстотерпци Борис и Глеб, небесното застъпничество на които се споменава в паметниците от най-драматичните периоди от историята на Древна Рус, и т. н.

Като цяло в староруската агиография са представени различни срезове и типове милосърдие на светите хора. Но във всеки случай на милосърдие, както може да се види, остава проява на определено субективно действие, която се разгръща в предметно-смысловото пространство на човешкото битие и отношения. Милосърдието в неговото християнско разбиране би било напълно невъзможно, ако то не се опираше на моралното качество, което е най-фундаменталното от всички добродетели – любовта. Онази същата любов, без която, както пояснява св. Теодосий на княз Изяслав, който гостува при светеца, даже храната, която се сервира на масата, не е толкова вкусна (затова и княжеската кухня отстъпва на манастирската). Именно любовта в нейните най-разнообразни прояви: от религиозно приповдигнатата до непосредствено битовата, но при това излизаща от един Божествен източник, разпалва духа на милосърдието в староруските жития на светци.

В светоотеческата и византийската традиция темата за милосърдието е ставала предмет на отразяване значително по-рядко, отколкото темата за любовта. За древноруската агиография е характерно, че темата за милосърдието се възприема и възплъщава предимно във феноменологичен ракурс, докато при обръщането към темата за любовта житието разполага с разклонена литературно-мисловна традиция, на която с готовност се опира. В това отношение доста показателно е, че

староруският автор цитира пасажии от Светото писание и светоотеческата литература, свързани с конкретните сюжети.

В ценностната йерархия на старата руска агиография любовта се представя като своеобразна квинтесенция на светостта, нейна божествена сърцевина. Известният израз „Бог е любов“ (Иоан 4: 8) е един от най-цитираните в старата руска житийна литература; към него се обръщат Нестор, Иаков Черноризец, авторите на Киево-Печорския патерик. В „Повест за изминалите години“, като характеризира християнското поведение на княз Изяслав Ярославич, Нестор пише: „Ибо любовъ превыше всего. Также и Иоанн говорит: „Бог есть любовь; пребывающий в любви – в Боге пребывает, а Бог в нем пребывает“.

Цитираните думи на Нестор са показателни за разкриването на характера на единството на онтологичния и етичния аспект на идеята за любовта, каквато е битувала в древноруското съзнание. Ключовата мисъл, че Бог е любов, хармонично обединява две съществени черти на съзнанието: от една страна, дълбокото усещане (идващо от предхристиянските времена), че битието на света е благо, а благо е битие. Това усещане е обуславяло благоговението пред света, пред природата, пред самия факт на съществуването, уравниеността и спокойно, ненасилствено отношение към заобикалящата действителност (подобно откриваме дори в монашеските жития). От друга страна, моралното убеждение за това, че духовното усъвършенстване на човека и наследяването на Бога се осъществяват единствено чрез пробуждането и нарастването на всеобхватната божествена любов. Тази мисъл е обобщена от летописеца Нестор така: „Так совершается любовь, чтобы имели мы что в день Судный, чтобы и мы на свете этом были такие же, как он“.

В своето жизнено възплъщение любовта се проявява преди всичко като фундаментална основа за общуването на светеца с Бога и със света. При това светият човек винаги чувства присъствието на Бога в света, което чрез разнообразни жизнени обстоятелства удостоверява пред заобикалящите го Теодосий Печорски, както правят и другите древноруски светци. Указаното присъствие на Бога на любовта има, освен всичко друго, и свой гносеологичен аспект, в който любовта се проявява като дълбоко знание, което Бог дарява на светеца още от самото му раждане. В това трябва да се търси разгадката на широко представеното в житийната литература своеобразие на познанието на светия човек, за разлика от обикновеното светско знание. Традиционно споменаваният от изследователите антагонизъм между знанието на книжовника философ и мъдростта на светеца се „снижава“ от висшата духовност на лю-

бовта, която даже за обикновения човек е светлина и знание: „...чрез вяра да се всели Христос във вашите сърца, така че, вкоренени и основани в любовта, да бъдете силни да разберете заедно с всички светии какво е широчината и дължината, височината и дълбочината и да познаете Христовата любов, която никое знание не може да обгърне, за да се изпълните в цялата Божия пълнота“ (Еф. 3: 17 – 19).

Като творец на битието, който неизменно присъства в него и осветява неговата пълнота, като пътя, истината и живота, като дух, който изпълва всичко съществуващо със спасителен смисъл, Бог безспорно възниква като висш предмет на любовта за древноруския (както и за всеки християнски) светец. В такава любов намира поддръжка и утеха св. Борис пред своята мъченическа кончина, дълбоко усещане за нея е присъщо на всички, без изключение, древноруски жития.

В своята цялост любовта към Бога възниква едновременно като любов към света и онова, което е в света. В този си аспект тя е противоречива, тъй като за светеца земният свят е арена не само за Божествените, но и за дяволските сили. Обичайки света, светецът мери сили с последните. Силата и противоречивостта на такава любов достигат своята кулминация в любовното, едновременно с това възискателно и смирено отношение на светеца към другия човек, към ближния в този свят. И в това, както и в много други отношения, идеал и първообраз за светеца е Христос, неговата любов към хората и неговата кръстна жертва. „Любви ради и Господь сошел на землю и распял себя за нас грешных; взяв грехи наши, пригвоздил себя к кресту, дав нам крест свой на помощь и для борьбы с бесом“ – пише Нестор, като възпява подвига на княз Борис.

Като непосредствена основа и условие за съществуването на такава любов се проявява вярата, която у светия, духовно съвършен човек е непоколебима, без нерешителност и страх, затова подобен човек е способен да стане абсолютен образец на любовта. Това подчертава Нестор, цитирайки ап. Павел: „Боящийся не совершенен в любви“. И когато тази фраза изплува в съзнанието на княз Борис, който вече долавя зловещия шепот на убийците до своята палатка, тя се възприема съвсем не като ситуативно самоуспокоение, а като дълбоко и правдиво свидетелство за духовно съвършен човек, който пред лицето на необратимата „горчива смърт“ е способен да почувства душевен трепет, но не изпитва животински страх от загубата на живота си.

В Киево-Печорския патерик разноплановите и разнонасочени духовно-етични интенции безусловно имат известна обща основа –

любовта, осмислена като онтологична и морална доминанта на живота, служенето и духовното израстване на печорските светци. Любовната тоналност пронизва цялото житие на св. Теодосий Печорски, нещо повече, възниква в него като своеобразна водеща нишка – от самия момент на идването на Теодосий при Антоний в манастира чак до неговото предсмъртно обръщение към братството: „Чада мои любимые и братия! Всем сердцем прощаюсь с вами, ибо отхожу к владыке, господу нашему Иисусу Христу.... Бог же, тот, кто все сотворил словом своим и премудростью, пусть благословит вас, и защитит от лукавого, и сохранит веру вашу нерушиму и твердо в единомыслии и взаимной любви, чтобы до последнего дыхания были вы вместе“.

С духа на християнската любов са преизпълнени и други епизоди от Патерика, които представляват забележителни образци на милосърдие и смирена душевна топлина. Показателен в това отношение е например разказът за св. Григорий Чудотворец (слово 28). Преподобният, както отбелязва авторът на житието – Поликарп, нямал нищо, освен книги за четене и молитви. Една нощ дошли крадци и като се притаили, зачакали, докато старецът отиде на утринна служба, за да откраднат неговото имущество. Григорий почувствал тяхното присъствие и започнал да моли Бога за опрощението им. Крадците заспали и спали пет дни и пет нощи. Накрая Григорий ги събудил, но като видял, че не могат да се движат, защото изнемогват от глад, блаженият им дал да хапнат и ги пуснал с мир. Впоследствие, когато получил вест, че крадците могат да бъдат осъдени заради него, Григорий толкова се натъжил, че занесъл своите книги на владетеля като откуп за освобождаването на крадците.

Посоченото Божествено измерение, което светецът привнася в света със своето отношение на любов към него, може да се превръща в ключ към неочакваните, даже парадоксални постъпки, с каквито нерядко са изпълнени житията, като например поклоните на св. Григорий пред крадците, категоричния отказ на „неподкупния“ Агапит да отиде да лекува Владимир Мономах, продължителната разходка пеша на св. Теодосий, който качва на талигата каруцаря, и отново неговата строга забрана да се пуска в манастира в неподходящо време който и да е, дори самият княз. Във всички подобни случаи светецът не е погълнат от грижа за това да демонстрира своето потенциално могъщество или пренебрежение към света; просто в отношението си към него той изхожда от особени, далечни на всякакъв битовизъм ценностни измерения. Смисълът на такива неочаквани постъпки е в това, че чрез тях светият човек утвърждава, възплъщава и

вкоренява тези измерения в земния свят, където те стават толкова реални, че намират отглас в човешките сърца и подтикват към следване на светеца. Любовта по този начин умножава любовта.

Любовта на светеца става възможна даже към онези, които действат срещу него. Като правило тази любов е смирена и непретенциозна, тя не търси духовна власт над своя обект, като му разрешава да остане самия себе си – такъв, какъвто е. Въпреки това, без особено насилие над душата, тя е способна да я преражда. Показателна в това отношение е историята на отношенията на Теодосий с майка му. На продиктуваното от родителския егоизъм агресивно поведение на майката младият Теодосий противопоставя любовно смирение, намирайки се в него, той съхранява способността да отстоява своя начин на живот, без при това да изисква от майка си да действа по неговия начин. Когато синът изоставя майка си и отива в манастир, се извършва акт на канонична жертва: любовта към най-близкия човек се принася в жертва заради любовта към Бога. Но тази любов и тази жертва се оказват такива, че пораждат в отговор любов със същата сила: с времето майката последва сина си и в нейната любов няма вече противопоставяне, няма я и необходимостта от жертва – любовта към Бога и любовта към сина се сливат в радостно себеотрицателно следване на светеца.

В многобройните фрагменти на древноруската агиография любовта на светеца е такава, че разтваря сърцата на грешниците към покаяние. Нещо повече, покаянието въобще не може да съществува без любов; от любов, както се вижда от анализа на Киево-Печорския патерик, печорските свети отци споделят наказанието с онзи, който е съгрешил, сякаш споделят с него и пътя на изкуплението.

От анализа на патериковите разкази произтича възможността да се направи още един доста важен извод. Всяка външно проявена праведност и аскеза получават в Патерика признание само в случай, когато са рожба на любовта. Лишените от способността да са носители и проводници на любовта, а още повече – ако са помрачени от греха на пренебрежението и ненавистта, се оценяват като лъжесвятост и дяволска съблазън; в историята за Тит и Евгарий такъв „праведник“ заради греха на ненавистта, злобата на сърцето, гнева се наказва дори с незабавна смърт (слово 23).

Святата любов притежава и определени пророчески свойства. Древноруският агиограф нееднократно подчертава способността на светеца да прозре в бъдещето с „очите на любовта“. В частност за светия княз Мстислав, син на Владимир Мономах, с пълно основание можем да кажем, че предчувства враждебните отношения, зараждащи се



в умовете и сърцата на своите събратя князе, поема в сърцето си чуждия душевен смут и с много търпение и любов помирява и успокоява враждуващите. Светецът запазва мира с цената на своето терзание и душевна мъка. Така и предупрежденията на светците за неминуемите беди, които ще подложат на наказание Рус заради греховете на ненавистта и раздора, предупреждения, с каквито са изпълнени почти всички древноруски писмени източници от втората половина на XI век, възникват в този аспект не като високомерно строго обръщение на безгрешния към грешните и не като паническо заплашване или самохвалство с предчувствието на приближаващ ужас, а като любовно и скръбно преживяване и старание със своето предсказание и съзливлива молитва „за люди своя“, ако не да се предотврати, то поне да се отложи неминуемото народно бедствие, да се спаси родната земя.

Най-накрая чрез интеграция и кулминация на всички посочени свойства святата любов достига своята сотирологична насоченост. В съответствие с важното си духовно съдържание тя не може да не възниква като любов на спасението, която спасява хората и света и в етичен („Любви ради и грехи изчезають“, казва Нестор), и в онтологичен план (любовното застъпничество на светеца пред Господ за „богословесныхъ овецъ“ и за целия земен свят; акатистите на всички без изключение жития са изпълнени с молбата на тази спасителна любов на светците).

Впрочем при цялата смислова тежест и феноменологична изразителност на темата за святата любов, пълнотата на нейната вербализация в агиографията се оказва доста проблематична. Текстологичното изследване на източниците доказва странния феномен, своеобразната „неизреченост“ на такава любов. Със специален разказ за нея се сблъскваме само в Киево-Печорския патерик и само в най-ранните, написани от Нестор и Симон, части. При това прави впечатление, че Нестор – като един от съавторите на Патерика, говори само за любов, любовта той определя като основа на живота в манастира. Поликарп пък нито дума не споменава за любов, той се поразява само от чудесата, величието на делата според неговите думи и аскетичните подвизи. Този факт води П. Иванов към размисъл за това, че „доколкото в човешката памет ярко се фиксират чудесата, дотолкова безсилна е паметта за любовта. При това трябва да се отбележи, че милосърдието е само плод на любовта, а не е любов, любовта е светлината на сърцето.... Ето защо за живота на светците ние не знаем по същество нищо, тъй като техният живот е само любов, всичко останало е несъществуващо за светостта: „И

ако имам пророческа дарба, зная всички тайни и всяко знание, и ако имам пълна вяра, така че и планини да премествам, а любов нямам, нищо не съм.“ (I Коринтяни 13: 2)“ (Иванов 1993: 246).

Можем да констатираме явно несъответствие между основното значение на темата за любовта за агиографията и за моралното съзнание въобще и сравнително рядката и неразгърнатата нейна фиксация в житията. Разгадаването на този парадокс трябва да се търси преди всичко в това, че житието по своята природа е фабулен жанр и се стреми към своеобразен историзъм.

Духовният живот на светеца, а именно той е същностна област на неговата любов, като правило няма външна демонстрация и се извършва в мълчание. Затова с течение на времето се оказва, че за този аспект от неговото битие агиографите като че ли няма какво да кажат. Това е и причината подвизите и чудесата да стават най-изразителни агиографски свидетелства на светостта. Божествената любов, която в действителност е квинтесенция на светостта, остава като фон, въздух, който агиографът вдишва, но не забелязва.

#### ЛИТЕРАТУРА

**Зимин 1963:** Зимин А. А. Память и похвала Иакова Мниха и Житие князя Владимира по древнейшему списку. // *Краткие сообщения Института славяноведения*. Москва: АН СССР, 1963, № 37, 66 – 75.

**Иванов 1993:** Иванов П. К. *Тайна святых. Введение в апокалипсис*. Москва: Паломник, 1993.

**ПОЛИТИКА  
И ЛИТЕРАТУРНА РЕЦЕПЦИЯ**





## ЛИТЕРАТУРАТА НА ИТАЛИАНСКИЯ РЕНЕСАНС В БЪЛГАРИЯ – КОНСПЕКТИ И АКСИОЛОГИИ

*Клео Протохристова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

## ITALIAN RENAISSANCE LITERATURE IN BULGARIA – SYLLABI AND AXIOLOGIES

*Cleo Protohristova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Italian Renaissance Literature in Bulgaria – Syllabi and Axiologies

Italian Renaissance literature is a fundamental component of any West European literature syllabus. Therefore the choice of authors and titles belonging to this period and the structuring of the syllabi play a decisive role for the overall vision about literary history and its respective ideological presumptions.

The paper presents some preliminary observations on the relation between, and the reception of, Italian renaissance literature by means of university and high school programmes, textbooks, and other teaching materials and the political background in the period from the last two decades of the 19<sup>th</sup> century to the present moment.

**Key words:** Italian Renaissance, Politics, Reception, Bulgarian academic curricula

Италианският ренесанс е едно от наистина минималния брой културни явления, които, макар и от позицията на осъзнатост по отношение на европоцентричния предразсъдък, биват по подразбиране квалифицирани като непроблематизирана ценност – ако не универсално валидна, то поне максимално широко споделена. Поради тази причина е логично да се предположи, че рецепцията на италианската ренесансова литература в друга, произволно избрана европейска култура не би следвало да бъде зависима от политически фактори. Същевременно, доколкото межкултурният трансфер по подразбиране е осъществим единствено посредством преодоляването на разнородни

идеологически филтри, в казуса с Италианския ренесанс, също както при всяка друга рецепция, би следвало да се предположи наличието на влиятелни регулатори, независими от характера и съдържанието на усвояваното явление. Тези регулатори на свой ред е уместно да се осмислят по-скоро като реализация на нагласи, които проявяват характерни за приемащата среда същностни вътрешнолитературни (или вътрешнокултурни) тенденции.

В такъв смисъл би могло да се очаква, че рецепцията на италианската ренесансова литература в България се е осъществявала в изоморфизъм спрямо рецепцията на античното литературно наследство, тъй като и в двата случая водещ импулс се очаква да бъде стремежът към легитимиране на европейската принадлежност на собствената култура чрез общуване с високите образци на традицията, както и свързаният с този стремеж рефлекс да бъде присвоен висок ценностен статут на приемащата „своя“ културна система. И действително, дори и в режима на свършено несистемни наблюдения може лесно да се установи как на практика едни и същи културни дейци осъществяват началното запознанство на българската литература както с представителни произведения на старогръцката, така и с шедьоврите на италианската ренесансова литература. Показателен факт в това отношение е известната „Българска христоматия“ на Иван Вазов и Константин Величков, в която първият превод на Софокловия „Едип цар“ съжителства с този на Дантевата „Божествена комедия“ (Вазов, Величков: 1984).

Начините, по които е възможно да се осъществи и на практика се осъществява българската рецепция на една или друга чужда литература, са многобройни. В най-общ отчет може да се посочат преводи на произведения, издадени като самостоятелни книги, откъси от произведения, публикувани в сборници, христоматии или периодични издания, театрални постановки или филмови версии на драматургични творби, други видове творчески интерпретации. От този широк спектър възможности по-специална и в много отношения решаваща роля изиграва учебната литература, тъй като институционално гарантираните уместност и задължителност на учебните програми ги превръщат в безотказен механизъм за усвояване на включените в тях явления на една или друга чужда култура. Ето защо първоначалният етап на изследването, който ще бъде представен, се съсредоточава изключително върху рецепцията чрез учебната литература.

Конкретно за литературата на Италианския ренесанс подобно решение е напълно оправдано, тъй като нейните автори и произведения съставляват основополагащия компонент в която и да е учебна

програма по литература, предназначена за горните класове на средното училище, както и във всеки мислим курс по история на западноевропейската литература за широк кръг университетски специалности от областта на хуманитаристиката. Поради това тъкмо подборът на автори и заглавия от съответната епоха и конкретният начин, по който те се включват в по-общия литературноисторически материал, играят решаваща роля за лансираната цялостна литературноисторическа визия. В този смисъл, а и предвид характера им на институционално наложен образователен стандарт, учебните програми и съответните учебни помагала отразяват с най-висока степен на надеждност и идеологическите презумпции, върху които се гради усвояването на съответния литературен материал.

Докладът предлага серия по-скоро предварителни наблюдения върху различни подходи към преподаването на Италианския литературен ренесанс в България, представителни за несъвпадащи исторически моменти или плод на разнопосочни политически ориентации. Обект на проучване е както материалът, преподаван в средните училища, така и този, включен в различни университетски програми. Прегледани бяха, без стремеж към пълна изчерпателност, значителен брой учебници, христоматии и учебни помагала, издавани през различни години от очертания значителен като продължителност исторически период. Резултатите от този начален етап на проекта показваха, че най-изразително зависимостта между интенциите, предпоставили всяко конкретно моделиране на учебните програми, и доминиращата политическа ориентация на съответното време се проявява при съпоставката между три периода с представящите ги рецептивни нагласи: първия – от края на XIX и първите десетилетия на XX век, втория – годините между 1944-та и 1989-а, и – на трето място – последните две десетилетия, от началото на 90-те години насам.

Първата група материали, релевантни на изследването, са учебници по литература и христоматии, издадени през Възраждането и в годините след Освобождението. Измежду тях като издания с най-решаващо влияние се открояват „Българска христоматия“ на Вазов и Величков, няколкото учебника по западноевропейска литература и най-вече лекционният курс на проф. Иван Шишманов върху сравнителна литературна история на Ренесанса, основен компонент от който е модулът, посветен на италианската литература (Шишманов 1914, Шишманов 1934).

Най-цялостна концепция за периода представя курсът на Шишманов. Той е изграден с явната амбиция да предложи обхватна предс-

тава, съобразена с традиционно за момента разбиране за границите и съдържанието на Италианския ренесанс, но същевременно демонстрира и волята за индивидуален избор. Съдържанието включва следните глави: 1. Историография на Ренесанса. 2. Ембриогения на Ренесанса. 3. Мирогледът на Ренесанса. 4. Литературата на Ренесанса в Италия. 5. Данте. 6. Петрарка. 7. Бокачо; 8. Литературата на XV век. 9. Литературата на XVI век. 10. Макиавели. 11. Ариосто. 12. Торквато Тасо. 13. Екскурси и добавки (Италианската проза през XIII век; Образци от Бокачовия „Декамерон“ – преведени са три новели; Из съчиненията на Макиавели – извадки от „Дискорси“, „Флорентински истории“ и от „Военно изкуство“; Българите в „Орландо Фуриозо“ и в по-старата френска драма).

Видно е, че амбицията на Шишманов е да предложи обща концепция за Ренесанса, изградена с помощта на първите три глави, посветени на „историографията“, „ембриогения“-та и светогледните характеристики на епохата. Следва фокусиране върху литературата на Ренесанса, представена в общ панорамен наглед, за да се премине към конкретни наблюдения върху творчеството на Данте, Петрарка и Бокачо. След обзорните статии, посветени на литературата на Куатроченто и Чинкуеченто, са включени самостоятелни очерци за Макиавели, Ариосто и Торквато Тасо.

През първата половина на XX век специфично влияние изиграват серия издания на руския литературен историк Пьотър Кохан (Кохан 1910, Кохан 1912, Кохан 1918, Кохан 1949). Концепцията за Ренесанса, която Кохан споделя, както и съответният избор на автори и заглавия, които да представят италианската ренесансова литература, заслужават специално внимание, тъй като става въпрос не само за автор, който е издаван с впечатляваща последователност (при това както през очертаня период, така и след политическия преврат от 1944 г.), но и за конструирането на авторитет, активно поддържан в продължение на десетилетия – все факти, несвободни от идеологически импликации. Случаят с Кохан впрочем подсказва и друг тип фактология, която изследването трябва да съобрази – кои са каналите за привнасяне на една или друга чужда литературноисторическа постановка в българската култура: преводачи, издателства, институции и др. под.

Следващият период, върху който се фокусира изследването, са десетилетията на комунистическия режим. Материалът, който би следвало да бъде системно проучен, включва задължително учебници и христоматии по литература за гимназиалния курс, както и университетски курсове или учебници по западноевропейска литература на



български автори. Същевременно за конкретния период решаваща роля при рецепцията играят множеството разнокалибрени истории на западноевропейската литература, написани от руски и съветски учени, някои от които са публикувани в превод на български, но определящата част по подразбиране са ползвани на оригиналния език, при това припознати като задължителни университетски учебници – такива са многобройните издания върху „чуждата“ (зарубежната) литература на отделни културни епохи или векове, между които основополагаща роля се дава на изданията, представящи ренесансовата литература, както и мащабното многотомно издание на АН на СССР „Всемирная литература“, чийто трети том е посветен основно на Ренесанса в Италия (Балашов 1985: 42 – 161). Пак така – като много вероятен източник за запознаване с литературата на Италианския ренесанс – през този период се явяват университетските помагала по италианска литература и известната „История италианской литературы“ на Франческо де Санктис (Де Санктис 1963), както и ред сборници със статии, които предлагат относително завършен курс по история на италианската литература (като книгата на Мокулски за италианската литература на Ренесанса и Просвещението (Мокулски 1966). Важен източник при проучване рецепцията на литературата на Италианския ренесанс са учебните програми за средния курс, както и университетските конспекти по западноевропейска литература.

За този период изключително важна роля изиграва университетският учебник по западноевропейска литература на Александър Пешев (Пешев 1975), на който в продължение на близо пет десетилетия е присвоен статутът на единствен авторитетен източник за съответната университетска дисциплина. Едва през 70-те и 80-те се появяват сборниците със статии на Симеон Хаджикосев за класиците на западноевропейската литература. В тях е включен и по един текст, посветен на творчеството на Данте (Хаджикосев 1976: 7 – 27; Хаджикосев 1989: 20 – 46).

Допълваща, но достатъчно решаваща роля през указания период играят изданията от поредицата „Световна класика“ на издателство „Народна култура“, както и на съответната съветска поредица „Иностранная литература“, предговорите към които – с характера си на академични студии – свидетелстват за предназначението си да формират представата за съответните литературноисторически явления.

Характерен момент в така очертаната обща панорама е специалната програма „за всестранното развитие на българския народ“, иницирана и проведена през 1970-те до голяма степен от Людмила Жив-

кова, в която на творчеството на Леонардо да Винчи е определена ролята на неоспорим фундамент. При цялата аморфност и многопосочност на програмата, която включва откровено несъвместими художествени явления, очевиден момент в замисъла ѝ е специфично маркираната позиция, в която е изведена културата на Италианския ренесанс.

Периодът след 1989 г. представя значително по-разнообразна панорама. Основните отлики спрямо предходния период са силно изявената воля за отмяна на „единствено възможните“ учебници в средното училище, либерализацията и интензифицирането на книгоиздаването, както и активно подривните нагласи по отношение на литературния канон. Именно в подобна обстановка става възможна появата на гимназиалния учебник по западноевропейска литература на Симеон Хаджикосев, свободен от ограниченията на стандартната учебна програма, парцелирана по класове, който предлага самостоятелна, авторска визия за литературноисторическите процеси в Западна Европа през изучаваните културни епохи (Хаджикосев 1998). Показателен е фактът, че от 190-те страници на това учебно помагало 56 са посветени на Ренесанса в Италия. Във въведението се предлага обща характеристика на епохата, при което Италианският ренесанс се интерпретира като основополагащо и най-същностно проявление на Ренесанса изобщо, представен е общ преглед на литературата на Италианския ренесанс, както и конкретно на творчеството на Данте, Петрарка и Бокачо.

Уникално явление, което се вписва в този период, е стартиралата от 2000 г. многотомна история на западноевропейската литература, дело на проф. Хаджикосев, значителна част от първия том на която е посветена на Италианския ренесанс (Хаджикосев 2000). Мащабът на това издание, съизмерим с академичните начинания на Иван Шишманов, налага специално фокусиране върху представата за италианската ренесансова литература, промоцирана от него.

През годините след 1989-а се появяват нови филологически програми в различни университети – както съществуващи от по-рано, така и новооткрити в страната, което предпоставя наличието на разнообразни учебни програми по западна литература, съответно и на форматите, в които се преподава литературата на Италианския ренесанс. Първоначалното проучване и съпоставките между тези програми също предлага продуктивна възможност за осмисляне на наблюдаваната взаимосвързаност между политика и рецепция в казуса с италианската ренесансова литература.

Очевидно е, че аналитичното проучване на така описания материал представлява дългосрочна задача, изпълнима единствено в режима на екипна работа. Доколкото на настоящия етап е възможно на базата на извършения предварителен, непълен, прекалено общ преглед, при който са правени само отделни по-амбициозни сондажи, да се докладват някакви частични изводи, те се свеждат основно до осъзнаването на основните посоки, в които би следвало да се провежда по-нататъшното изследване. Очертаха се няколко проблема, подсказани от досегашните наблюдения.

Първата насока, в която би следвало да продължи осмислянето на отношението между идеологическата конюнктура и българската рецепция на италианската ренесансова литература, е изясняване на общата идея за Италианския ренесанс, предлагана (и налагана) от конкретни издания през всеки от определените три периода. В тясна връзка с този въпрос е и идентичността на авторите, припознати като абсолютни авторитети по отношение на проблематиката на Ренесанса. Важно е следователно да се отчете как например през десетилетията на комунистическия режим културата на Ренесанса бива задължително четена чрез избрани цитати от Маркс и Енгелс. Или кога и до каква степен Якоб Буркхарт бива признат като валиден ориентир, още повече, че популяризирането на монументалното му изследване върху културата на Италианския ренесанс (Буркхарт 1987) съвпада с общи идеологически стратегии от късния етап на комунистическия режим, решаващ момент от които е демонстративното либерализиране на издателската политика. Важно е да се съобрази кога и доколко се въвеждат алтернативни визии за Ренесанса като тази на П. Бицили (Бицили 1994) например или пък на Питър Бърк (Бърк 2000).

Друг фундаментален въпрос е свързан с интерпретацията на отношението между културата на Ренесанса и наследството на средните векове. В перспективата, зададена от проекта, специфично значение има изборът епохата на Ренесанса да бъде тълкувана най-вече като поврат, като революционен прелом и радикално отрицание на средновековните традиции, който намира основанията си в изказвания на класиците на марксизма-ленинизма от рода на това за „най-великия преврат, изживян от човечеството“ (Енгелс) (Пешев 1975: 92). Така утвърдената представа за тотална противопоставеност на двете епохи се оказва особено устойчива, защото може да бъде открита в актуални университетски програми<sup>1</sup>. И съответно родствената на този избор

<sup>1</sup> РЕНЕСАНС (XIV–XVII в.). Ренесансът е идейно и духовно отрицание на Средновековието и поврат към духа, естетиката и поетиката на европейската антич-

нагласа за фокусиране върху „тъмната“ страна на Средновековието, а оттам и отричане или поне недооценка на приемствеността между двете епохи.

В пряка връзка с подобни аксиологически презумпции е и цялостната визия за литературноисторическо развитие, имплицитно съдържаща се в съответния курс – с акцент върху постъпателността или, обратно, върху обратите и проломите. Концепцията за история и за характер на движението във времето, присъствието или отсъствието на телеологична матрица, безугворъчното боравене с идеите за развитие и прогрес или, напротив, тяхното активно проблематизиране – това са все ориентири за идеологическата подплата на един или друг образ на италианската ренесансова литература, излъчен от поредния университетски курс, учебник или друго учебно пособие.

В детайли е необходимо да бъдат проследени и анализирани промените, които настават през определения исторически диапазон, по отношение на посредническата роля, играна от руското или съветското литературознание. Системната съпоставка между водещи съветски литературноисторически издания и тематично съответни им български заглавия може да има дълбоко проясняващ ефект. Констатациите за наличие или отсъствие на близост, съвпадения, влияние или пряко заимстване подсказват възможност за ценни изводи. В периферията на подобна задача остава установяването на отделни куриози, резултат на подобно взаимодействие, каквото е напр. неколкостратното изписване на името на Буркхарт като Бругхарт в университетския учебник по западноевропейска литература на Ал. Пешев (Пешев 1975: 136). Пак там заглавието на известната му книга е редактирано, като терминът „Ренесанс“ е заместен по руски маниер с „Възраждане“. Впрочем изборът между „Ренесанс“ и „Възраждане“ също дава любопитна перспектива към политическия аспект на рецепцията.

Решаваща роля за своеобразието на приема, който литературата на Италианския ренесанс получава в България, има и характерът на „конспектите“ – както в действително наличните в един или друг момент университетски програми по западноевропейска литература (или конкретно по история на италианската литература), така и имплицитно присъстващите номозадаващи списъци в едно или друго учебно помагало. Основни моменти при наблюденията в тази насока са: как е представена литературата на Италианския ренесанс – дали като обща

---

ност. Обща характеристика. Поетика на ренесансовата литература... (Програма по западноевропейска литература, СУ).

панорама, или в модуса на периодизациите (с отчитане на несъвпаденията между литературата на Треченто, Куатроченто, Чинкуеченто); кой от трите подпериода е приоритетно представен; кои са включените автори; как се интерпретира тяхното творчество. В най-общ отчет може да се сподели констатацията за ярко изразена асиметрия в представянето на различните фази на Ренесанса във времето между 1944 и 1989 г., когато акцентът се поставя основно върху литературата на Треченто. Обяснима с несъмнено по-голямата популярност на Петрарка и Бокачо в сравнение с представителите на литературата от XV и ранния XVI век, тази избирателна стратегия има и солидна идеологическа подплата, тъй като намира основанията си в „народно-демократичния характер“, приписан без особени уговорки на литературата от XIV век.

Както става видно, пълноценното изследване на поставения въпрос изисква продължителни, целенасочени усилия, които включват издирването и систематизацията на релевантния материал, уточняване на изследователската стратегия, която не е саморазбираща се, и задълбочения му анализ. Подобна задача е уместно да бъде изпълнена от екип и затова изложението на досегашните наблюдения и предварителни резултати ще завърши с пожеланието заявеният проект да се превърне в реалност.

## ЛИТЕРАТУРА

- Балашов 1985:** Балашов, Н. И. (ред.). *История всемирной литературы в девяти томах*. Академия наук СССР, Институт мировой литературы А.М. Горького, том 3. Москва: изд. Наука, 1985.
- Бицили 1994:** Бицили, П. М. *Европейската култура и Ренесансът*. София: Анубис, 1994.
- Буркхарт 1987:** Буркхарт, Я. *Култура и изкуство на Ренесанса в Италия*. София: Наука и изкуство, 1987.
- Бърк 2000:** Бърк, П. *Ренесансът*. София: Кралица Маб, 2000.
- Вазов, Величков 1884:** *Българска христоматия*. Съст. Иван Вазов и Константин Величков. Пловдив, ... Солун: Книжарница на Драган Манчов, 1884.
- Де Санктис 1963:** Де Санктис, Ф. *История италянской литературы, т. I*. Москва: Иностранная литература, 1963.
- Кохан 1910:** Кохан, П. *Западноевропейски литератури. Очерци. т.1*. София: Игнатов, 1910 (1921, 1939).
- Кохан 1912:** Кохан, П. *Западноевропейски литератури. Средновековие и епоха на Възраждането*. София: Живот, 1912.

- Кохан 1918:** Кохан, П. *Учебник по история на западноевропейската литература. За студенти, ученици от горните класове на гимназиите, ... и за самообразование.* София: Образование, 1918.
- Кохан 1949:** Кохан, П. *Очерци по историята на западноевропейските литератури.* София: БКП (Пловдив: Печ. Димитър Благоев), 1949.
- Марки 1986:** Марки, Ч. *Бокачо (Биография).* София: Наука и изкуство, 1986.
- Мокулски 1966:** Мокульский, С. *Итальянская литература: Возрождение и Просвещение.* Москва: Высшая школа, 1966.
- Пешев 1975:** Пешев, А. *Западноевропейската литература до Великата френска буржоазна революция.* София: Наука и изкуство, 1975.
- Пешев 1970:** Пешев, А. *Пътища и кръстопътища на западноевропейската литература.* София: Наука и изкуство, 1970.
- Хаджикосев 1976:** Хаджикосев, С. Данте и неговата поетическа вселена. // *От Данте до Елюар.* София: Народна просвета, 1976, 7 – 27.
- Хаджикосев 1989:** Хаджикосев, С. Данте, „стилновистите“ и традициите на провансалската лирика. // *Сред класиката.* София: Народна просвета, 1989.
- Хаджикосев 1992:** Хаджикосев, С. *Сред шедьоврите на западноевропейската литература.* София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Хаджикосев 1994:** Хаджикосев, С. *Сред шедьоврите...* София: Сампо, 1994.
- Хаджикосев 1998:** Хаджикосев, С. *Западноевропейска литература XIII–XIX век. За гимназиалния курс.* София: Просвета, 1998.
- Хаджикосев 2000:** Хаджикосев, С. *Западноевропейска литература. Част първа.* София: Сиела, 2000.
- Хлодовски 1972:** Хлодовский, Р. „Декамерон“. *Поэтика и стиль.* Москва: Наука, 1972.
- Хлодовски 1974:** Хлодовский, Р. *Франческо Петрарка. Поэт гуманизма.* Москва: Наука, 1974.
- Шишманов 1914:** Шишманов, И. *Сравнителна литературна история (Ренесанс). Стенографски бележки от лекциите на проф. Иван Шишманов през летния семестър на 1912/1913 и цялата 1913/1914 уч. год.* Стенографира и издава Р. Даскалов. София: Р. Даскалов, 1914.
- Шишманов 1934:** Шишманов, И. *Литературна история на Възраждането в Италия.* Под редакцията на Михаил Арнаудов. София: Придворна реч, 1934.

## AESTHETIC AND POLITICS IN GABRIELE D'ANNUNZIO

*Vittore Collina*  
*University of Florence*

The presence of traditions and of physical power in Gabriele D'Annunzio's conservatism is solidly hemmed with an aesthetic dimension. This dimension, so obviously available and suggesting the superiority of "natural leaders", somehow deepens the chasm between them and ordinary people who are supposed to dwell in total and unquestionable servitude.

Thus, D'Annunzio's aesthetic conservatism differs from Hippolyte Taine's main beliefs (bearing in mind the latter's positive grounds), as well as from the images of "the earth" and "the dead" in Maurice Barres whose ideas proved so popular at the end of the 19<sup>th</sup> century. Despite the fact that it was during that period that D'Annunzio produced his political novels (or rather the novels in which we could detect his political views) – when he would have been well aware of French cultural production – his thought inhabited a high poetic realm which imparted a certain appearance and which, at the same time, hindered the real dialogue between D'Annunzio and the problems of his time.

When I think of D'Annunzio my first association is the idea of life like a masterpiece of art: an idea rising in the second half of the XIX century, far from the dominant streams of the culture of the period.

At the end of the XVIII century, the first steps of Romanticism brought the topics of individual feelings, interior moods, love and death, to the foreground of European literature; these elements were enriched by the significance of communities and the importance recognized to history: in the Romantic age 'history' became the outstanding key of interpretation, taking the place held in advance by 'nature', and Hegel's idealism produced the most important philosophical interpretation of historical process. At the same time, the heritage of Enlightenments, the strong development of sciences, the industrial revolution and the technological use of scientific discoveries, created and spread an optimistic atmosphere, relying on the future in accordance with the faith in the progress of humanity: a different stream of thinking which found its philosophical expression in positivism.

Baudelaire and Renan are the first authors who separate life from the historical process or from an ideal commitment (to a cause or to the future,

for example), to put in evidence beauty and think of life like a masterpiece of art. In all his life Gabriele D'Annunzio gives a various and often extreme interpretation of this label. One of the most important Italian historians of the first part of the XIXth century, Renzo De Felice, writes that, during his life, he

„remains always and first of all a poet“<sup>1</sup> (R. De Felice 1987: 14).<sup>2</sup>

1. As we know, Gabriele D'Annunzio's great renown spread in Europe at the end of the XIX century: his works (short stories, poems, novels, plays), his impulsive character, the eccentric and expensive style of life (he had to live in France for some years to avoid the Italian creditors), the scandal of his love stories (the famous relationship with Eleonora Duse, for example), the emphasized aestheticism of his life, made him prominent not only on the stage of the literary world but in front of the whole of public opinion, and created always strong reactions, dividing clearly supporters and opponents.

On the literary side, after the first poems inspired by symbolism and a period in which he tried the patterns of Italian verism, he felt the influence of Huysmans's and Wilde's aestheticism, of the Russian writers of the period, of Wagner, of the vitalistic and irrational philosophies, of futurisme; on the basis of this youthful experiences he created a personal style increasing his knowledge of human nature, improving the sensuousness of his expression (he could rely on an extraordinary choice of words) and using his taste to go to extremes.

In his mind the artists are full of a superior energy and can sway the crowd, like prophets and chiefs. According to a high evaluation of himself, he tried to live these ideas: not completely satisfied with what the literary field could give him, he decided to participate in political life. He was elected in the Italian parliament (1897) and took part in the activities, sitting (not so frequently) in the right wing; in 1900, he opted for a famous change to the extreme left. The new position didn't bring him the political help of the Socialist party and he wasn't re-elected. Later, after his long stay in France, where he was in contact with the great personalities of the cultural life, he supported the intervention of Italy in the Ist World War; he

---

<sup>1</sup> Throughout this paper, all quotations from Italian sources of reference appear in Vittore Collina's own translation in English.

<sup>2</sup> **Editor's note:** because of the above stated fact, the editor has only been able to verify the quality of English in the translation itself, rather than the quality of translation from Italian into English. But even so, there are certain disconcerting cases where the translation in English indicates erroneous syntax which may thwart the immediacy of comprehension of an excerpt (see for instance the quotation on p. 6, beginning: "*Italy's fortune [...]*"). Such places have been left as they appeared in the presenter's original translation.



took part in the war, fighting like a war flyer. He distinguished himself in some audacious events and he was wounded during an aerial accident. After the end of the war the famous Fiume expedition gave him a great popularity and in the two following years his image seemed even stronger than Mussolini's in the Italian public opinion (R. De Felice 1987: 19).

2. D'Annunzio's aestheticism begins to get engrossed in the political topics when he comes in contact with the superman worship and the nationalist rhetoric.

In his poems and in his novels we find some political hints: the main topics are national pride, the superiority of Italian country, the fascination with war, the charm of iron and engines, the heroic events, the qualities of boldness and braveness. These subjects are spread in the political culture of those years: in Italy and Europe they react to the liberal and democratic ideas of the second half of the XIX century; they are connected with the Imperialist policy of the great powers and are in between longing for the ancient aristocratic traditions (conservatism) and passion for the new equipments of the industrial age (futurism). In any case they are in harmony with D'Annunzio's taste for standing out and excellence, for going beyond and heroism. As evident they get easily into his overabundant aesthetic world.

The novel in which it is possible to find the clearest expression of his political convictions is *Le vergini delle rocce* (1895). Here he writes unequivocal, rough critique to the ideas of civil equality and popular sovereignty, while all the meaning of the plot brings to the celebration of past and to the cult of a superior head. According to the protagonist's words, „*lucily the state, founded on the basis of popular suffrage and equality, is not only an ignoble building, but it is also a temporary one*“ (D'Annunzio, 2010, p. 37). The theoretic reason to support this critic is that „*the strength is the first law of nature, immortal and impossible to be repealed [...] the world can be set up only on the strength, both in the civilized centuries and in the barbaric ages*“ (D'Annunzio 2010: 36). At that moment this idea was present in Italy, but its most important roots, perhaps, were in France, in the conservatism of Hippolyte Taine and his work on *Les origines de la France contemporaine*. Elitism was one of the consequences to be drawn on that basis and D'Annunzio writes: „*the state must be an institution perfectly adapted to promote the gradual elevation of a privileged class towards an ideal shape of existence, [...] a new holiarchy, a new kingdom of strength*“ (D'Annunzio, 2010, p. 37).

In his opinion both the political institutions and the political actions must follow this ideal direction; but at the time it was necessary to face

quite a different situation. In one of the dialogues the protagonist (Claudio Cantelmo) explains the European situation to an old prince (the father of the three virgins): *You see that everywhere the ancient legitimate monarchies are in decline and that the Crowd is on the point of swallowing them up in its muddy whirlpool; „and not only the monarchies, but all the great, noble and beautiful things, all the superior ideals which were the glory of the fighting and outstanding Man, all of them are on the point of vanishing in the huge putrid reality which is swaying and growing“* (D'Annunzio 2010: 158). The scale of values is quite clear. In front of the democratic conquests the foreseen solution is brought by an interior crisis of the 'unnatural' system: *then everything will be desecrated, when all the altars of Thinking and Beauty will be pulled down, all the urns of ideal essences will be broken; then the Crowd will stop, taken by panic; it will feel itself lost; the need for Heroes will descend on it“* (D'Annunzio, 2010, p. 158 – 59).

These lines are from a novel and we are in presence of a highly imaginative style. But the language is full of meaning: people become the „Crowd“, personified and with the capital letter, living in a 'muddy whirlpool'; on the other side you have „all the great, noble and beautiful things“, „the superior ideals“, „the glory of the fighting and outstanding Man“. The political contents are part of a lyrical prose and are involved in a superior atmosphere of myth and heroism, far from a verist representation of the social subjects and political institutions. They are transfigured and translated in hints to take part in the upper level where everything is enlightened by 'beauty' according to a deep mix of politics and aesthetic.

The same kind of style is present when he speaks of descent and destiny. *„Be what you have to be* (he writes, to emphasize the idea of duty), *you will work to carry out your destiny and the one of your descent“* (D'Annunzio, 2010, p. 47). On the line of this incitement there arrives a kind of divination: *„the superior idea of your dignity arises on the certainty“* [...] *of being the conservative intermediary of a multiple energy which tomorrow, or in a century, [...] will impose itself as an expression of the sublime“* (D'Annunzio 2010: 47). The topics of duty and destiny are strictly connected the one of descent. In France, Maurice Barrès uses the same ideas in his novels (they begin to be present in *Berenice's Garden*, published in 1891) and in his propaganda: the famous label land and dead people done to epitomize the conviction of a strong determinism coming down from places and generations.

Apart from the specific points on the political topics, the whole structure of the entire novel and the roles of the characters are constructed in order to create a general condition of waiting: waiting for the future hero and for his task of restoring the past traditions. This happens in a general condition of decay of the ancient aristocracy, but at the light of the new arrival; while the country people and the servants are models of humble and faithful submission. Also the elegant and overelaborate descriptions of sceneries and feelings give a contribution to the main ideas of D'Annunzio's conservatism: they introduce and bring the reader to a hierarchic vision of society, a respectful attention to the precious things from the past and a passionate worship of the aristocratic world. At the same time they spread submission and support to the supreme head among the faithfuls. His rich and extreme prose wraps up all these attitudes, attracting much more for its aestheticism than for the political argumentation.

3. Among the other novels it's interesting to present also *Il fuoco* (1900) where political topics are not all that densely present like in *Vergini delle rocce*, but are enriched by new elements.

The protagonist, Stelio Èffrena, a well-known writer, is described like the person who „*was arrived to perform the inner union of art and life in himself and so to find an everlasting spring of harmonies in the bottom of his substance*“ (D'Annunzio 2008: 18). He is in Venice with his lover and the weak plot consists of the important speech that he gives in Palazzo Ducale, of the strained developments of his love story and of the presence in Venice of Richard Wagner, who dies there. Part of the contents are clearly autobiographical; great care is devoted to the representation of feelings and situations; the writing is even too full of sophisticated atmospheres, of striking images and of refined words.

The political topics are less present than in *Le vergini delle rocce*, but in the first part there are many interesting hints: some of them touch subjects already seen, others are new. We already know about the past, about traditions, descent, and the transmission of ancient heritages and treasures, but the point of reference is the city of Venice with all its history and the landscape is an urban one. „*The crowd throbbed and the poet's voice seemed to give back the former life to the secular walls and to renew the original spirit in the cold museum: a core of powerful ideas, made concrete and organized in the most lasting substances to testify the nobility of a descent*“ (D'Annunzio 2008: 56). The descent is conceived in a larger way and is used to speak of the city, but it is also connected with the idea of a nation. So Wagner's works are considered like „*the supreme flower of*

*the genius of a descent [...], the extraordinarily effective compendium of the aspirations which tired the souls of the national poets*“ (D'Annunzio 2008: 104). On the Italian side, Claudio Monteverdi is represented like one of the heroic souls of pure Italian essence.

On the other hand, in this novel the idea of descent is strictly connected not only with the nation but with race and blood, according to the changes of the concept of the nation in the European culture of the period: the Apollo's Theater on the summit of Gianicolo (in Rome) is presented by D'Annunzio like „*the monumental revelation of the idea toward which our descent is led by its genius. (With it) we reaffirm the privilege with which nature made eminent our blood*“ (D'Annunzio, 2008, p. 114). Stelio's thinking is represented with these words: „*Italy's fortune is inseparable from the destiny of Beauty, her daughter, [...]. From the ruins, flooded by such a heroic blood, hadn't to get up the new art strong of roots and branches? Hadn't to summarize in itself all the forces concealed in the hereditary substance of a nation, hadn't to become a determinant and constructive power in the third Rome, to show to the statesmen the original verities to put as rules for the new Charter?*“ (D'Annunzio 2008: 119).

As to the tension toward a superior level of life and action, present also in *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco* underlines more the effort and the necessary energies than the aim to reach: Stelio speaks of „*the effort to go beyond himself without a break*“ (D'Annunzio, 2008, p. 68). Venice is represented like a 'City of Life' and in front of the people hearing his speech he adds a new, important element: this city „*teaches us that pleasure is the most sure means of knowledge given to us by Nature [...] the art of ascending with the virtues of joy to the superior shapes of life*“ (D'Annunzio 2008: 68). In the *Introduction* to a recent edition of the book, Pietro Ghibellini puts in evidence the influence of the Dionisiac spirit in the first part of the novel and explains it with his reading of Nietzsche's *Origin of tragedy* and his travels in Greece.

Actually, the idea of joy comes again: in front of the people gathered in Palazzo Ducale, Stelio's speech reaches its highest point in these words:

“*to create with joy! It's the attribute of God*“ (D'Annunzio 2008: 71). The young people loudly cheer. The relation between orator and public will become the one between artist and the people, a prefiguration of leader and crowd, hero and multitude (D'Annunzio's desire for his future). Far from a scientific aim of definition and taken by the lyric level of his writing, to describe these moments he uses different terms and different adjectivations: crowd, mass, throng, multitude. The crowd sometimes is an unanimous mass or a monster; and if monster, it's a dreadful monster, a

fascinated monster, a great monster, or an ephemeral monster; while the artist (like the hero) is able to reveal the beauty hidden in the crowd in a spiritual communion with it. 'People' is used only in connection with the idea of a nation.

It's interesting to add that, sharing Barrès's vision, when he speaks of the conditioning of the past, D'Annunzio divides the Latin spirit from the German one. So the work of Wagner „*is based on the German spirit, its essence is purely northern*“ (D'Annunzio 2008: 104); while Stelio proclaims himself the prophet of a new art made „*to continue and crown the huge, ideal building of our noble descent. I take a pride in being Latin; and*“ [...] *I recognize a barbarian in every man of different blood*“ (D'Annunzio 2008: 105).

These are D'Annunzio's political ideas emerging in the novels. I agree with the interpretation of De Felice when he says that it is during the war that D'Annunzio becomes actually a politician (according to the limits or the features said at the beginning).

In that period he has the possibility of meeting men from all the social levels, middle-class persons, workers, peasants; he makes friends in the military corps; he can measure the kind of fascination and influence that he exerts; he puts himself on the stage with his audacious expeditions (for example the flight on Vienna). The anti-bourgeois attitude, already present in his artistic production, finds in the war its most appropriate field. War is thought „*the turning point in order to get rid of the hypocrisy of the middle-class selfishness on the national and international plan*“ (R. De Felice 1987: 17). His tendency to push everything to extremes has the possibility to be put in action; his actions often have the features of heroism and in any case are wrapped by a superior mythical aura: „*according to D'Annunzio, action is a masterpiece of art when done by the supreme artist*“ (G. Barberi Squarotti 1987: 320). As to his way to communication, we can cite the beginning of a sharp analysis: „*with the beginning of the First World War D'Annunzio could try the value and efficacy of the word like stimulus to action* [...] *The immediate aim of his oration, that is 'action and even violent action' [...] is reflected on the political content of his messages always ad hoc and ad personam, as the result of a rhetoric only done to convince. A rhetoric strongly personalized, where ipse dixit becomes more important than quid dixit. All typical traits of all the right wing oratory*“ (B. Casalini 1990: 41).

After the end of the war he starts his most exciting political and aesthetic adventure. In the difficult atmosphere of the Italian foreign policy (tensed between the claims of the promised territories of London's pact and

the request of national independence by Dalmatia people), D'Annunzio first kept himself close to the nationalist positions, then felt the influence of some exponents of the left (Giuriati and De Ambris). He arrived to prepare and head the expedition to Fiume (today Rijeka): the conquest of the town was easy and was done with the help of a military corp, in contrast to the peace treaty and the foreign policy of the Italian government. He kept the rule of Fiume since the 12<sup>th</sup> of September 1919 to the 26<sup>th</sup> of December 1920 and he gave to the town new institutions and a new style of public life.

Written under his supervision, the Carnaro Constitution (from the name of the river crossing the town) feels the influence of the left politicians' taking part in the expedition, and is inspired to a democratic vision of the political power. According to it the sovereignty belongs to the 'people will'. The parliament is composed of the Representative House, elected on the basis of a universal suffrage, and the Economic Council to represent the different kinds of production (the work associations done on the model of Mazzini associations); all the citizens more than 20 years old have the right to vote and this right belongs to men and women (a very advanced rule for the period); the vote is direct and secret with a proportional system of representation; the Economic Council gives a better expression to the activities of work and production. The government is elected by the two assemblies.

Against the dangers of parliamentarianism the local institutions have a strong autonomy, as the principle of De Ambris is: „*to decentralize the public functions to the highest degree, in order to create a real direct democracy*“ (M. Ferri 1987: 41).

To complete the features of the constitution, let us add some more important points: freedom of thought and religion is guaranteed; the linguistic minorities are defended; in the middle schools all the languages have to be taught. Two articles are devoted to work and property and feel the influence of the left wing of the group: for every kind of work is foreseen a minimum salary „enough to live well“; property is not considered an absolute right and it's founded on work (M. Ferri 1987: 40). Much pressure was exerted on D'Annunzio by the conservative wing of his supporters to have them cancelled, but he maintained those rules as well as other dispositions for a social security.

5. During that adventure there was also the introduction in Fiume of public parades, musters, ceremonies, feasts, to mobilize public opinion and to create a feeling between people and power. The vivid imagination of the poet was full of ideas and produced anniversaries, choreographies, gestures, labels, giving a concrete development to the idea of 'creating with

joy'. In the articles of the constitution which he wrote directly we can read: „*the Regency [...] try to lead again days and works towards that sense of virtuous joy that has to renovate the people from the depth*“ (S. Cingari 2005: 150).

The literary transfigurations, brought to the lyric level that we have seen in his novels, become now a great enterprise: „*the effort of founding a new, lay and worldly religion*“ (S. Cingari 2005: 150), on the basis of the classical tradition (ancient Greece, Rome, the Renaissance), but at the light of his activism and aestheticism. As for international politics, he changed his opinion from the nationalistic position of the beginning: Dalmatia's countries were seen in a democratic key, a project was done for the liberation of oppressed people and he proposed the creation of a League of People on the North-East of the Adriatic sea. In this direction he arrived to invite them 'to turn the back to West'. This invitation had an anti-imperialistic meaning and it was mainly against England policy. In any case, it was far from a realistic evaluation of the international balance of powers and of the strength of the Fiume experiment. The Italian government was absolutely contrary to that line as well as Mussolini, who looked unfavourably at his popularity.

In his enormous self-esteem, the adventure of Fiume could seem the moment in which D'Annunzio himself was the superior man, charged to give the new Tables of the Law, like a new Moses. When he became aware that this aim could not be reached, he left politics and came back to the pure artistic production trying to get the best from his relation with fascism and Mussolini (R. De Felice 1987: 21). It was a sudden way to leave the stage: more connected, probably, to his desire of making of his life a masterpiece of art, than depending on a prudent political choice.

## BIBLIOGRAPHY

- Barberi 1987:** Barberi Squarotti Giorgio, *D'Annunzio scrittore «politico»*, in AA. VV., *D'Annunzio politico*, a cura di R. De Felice e P. Ghibellini, «Quaderni Dannunziani» n. 1 – 2, 1987.
- Casalini 1990:** Casalini Brunella, *L'egemonia dell'immagine nell'oratoria politica dannunziana*, in «Il Cristallo», anno XXXII, n. 1, 1990.
- Cingari 2010:** Cingari Salvatore, *La „virtuosa gioia“: Di alcuni aspetti utopistici nella Carta del Carnaro*, in «Giornale di storia costituzionale», n. 10, II semestre, 2005.
- D'Annunzio 2010:** D'Annunzio Gabriele, *Le vergini delle rocce*, Milano, Rizzoli, 2010 (first edition 1895).

**D'Annunzio 2008:** D'Annunzio Gabriele, *Il fuoco*, Milano, Rizzoli, 2008 (first edition 1900).

**De Felice 1987:** De Felice Renzo, *D'Annunzio politico*, in AA. VV., *D'Annunzio politico*, a cura di R. De Felice e P. Ghibellini, «Quaderni Dannunziani» n. 1 – 2, 1987.

**Ferri 1987:** Ferri Mauro, *Appunti per una riflessione sulla «Carta del Carnaro»*, in AA. VV., *D'Annunzio politico*, a cura di R. De Felice e P. Ghibellini, «Quaderni Dannunziani» n. 1 – 2, 1987.



**ИТАЛИЯ, ПРЕВЕДЕНА ЗА ЧУЖДЕНЦИ  
(БЕПЕ СЕВЕРНИНИ, „В ГЛАВАТА НА ИТАЛИАНЦИТЕ“)**

*Амелия Личева*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**ITALY, TRANSLATED FOR FOREIGNERS  
(BEPPE SEVERGNINI, „IN THE HEADS OF ITALIANS“)**

*Amelia Licheva*  
*Sofia University St Kliment Ohridski*

Where do the boundaries of political correctness in fiction and journalism lie? How can one translate the specifics of one nation to foreigners? What happens to the language, when it starts measuring stereotypes? These are but a few of the issues raised by the book „La testa degli italiani“ by world famous Italian journalist Beppe Severgnini. They will be analyzed in the light of collections such as „Why We Are What We Are“ (ed. Ivan Elenkov and Rumén Daskalov), and works of fiction such as Momo Kapor’s „Magija Beograda“ („The Magic of Belgrade“).

**Key words:** Beppe Severgnini, political correctness, journalism, stereotypes

Ако се вгледаме в съвременната българска литература, ще видим, че тя всъщност е изключително „политически коректна“. Не просто на ниво език, но и на ниво теми, мислене. На днешните български писатели не им хрумва да бъдат „лоши“, да отстояват тези, които са не просто непопулярни, но и неприемливи. Разбира се, тук може да ни се възрази, че литературата е призвана да бъде на „добрата страна“, че тя трябва да отстоява хуманни ценности, да учи на толерантност. И това е така, но подобно схващане не изключва възможността за отклонения, пробиви, експерименти със скандални тези. В противен случай всичко е досадно равно и предсказуемо.

За разлика от литературата обаче българската журналистика нямаше тези задръжки и в годините даде примери за нарушаване на политическата коректност – писа се и срещу циганите, и срещу хомо-

сексуалистите (най-вече в политиката), и срещу бежанците. Не защитаваме тези публикации, но с появата си те провокираха обществени дебати, ангажираха с позиции, привнасяха живост и пълнокръвност в битието на журналистиката, оформяха различния профил на изданията. Факт, който можем да оценим още по-добре, ако погледнем състоянието на журналистиката в момента. Сега и тя е като литературата. Много се пази да не наруши политическата коректност и това я прави скована, фалшива, потискаща реалните конфликти в обществото. Или ако перифразираме някои чужди медийни наблюдатели, ще кажем, че от един момент политическата коректност започва да заплашва свободата на словото и да се препокрива с цензурата, с онази вътрешна цензура, позната ни от тоталитарните режими.

Според българския Наказателен кодекс, да кажем, у нас не следва да се говори публично за бедни и богати, за разведени, за възраст. Наскоро пък се разбра, че *Би Би Си* ще премахне отбелязването *преди* или *след Христа* и ще го замени с преди или след новата ера (както беше у нас по времето на социализма), защото първото обиждаше ислямската религия. Да припомним също така, че преди време директорът на бившето национално обществено радио, което сега обединява 797 обществени радиостанции в Америка, Хуан Уилямс, беше уволнен заради изявление, че се нервира, като види в самолета хора в традиционни мюсюлмански одежди. А доводът беше: Уилямс е анализатор на новините, а не коментатор и от него се очаква да прави анализи, а не да изразява лично мнение. Иначе казано, политическата коректност унифицира езика, замазва проблемите и налага едно фалшиво говорене, според което всички сме прекрасни и тънем в любов.

Разбира се, целта ни тук не е да правим апология на политическата некоректност, но настояването е, че с повече свобода, с повече провокативни тези, пък били те и нелицеприятни, се стига до повече дебати, а оттам – и до по-сериозни разбирателства. А и да не забравяме, че идеята за либералното общество се превръща в нонсенс, ако всички сме убедени, че трябва безрезервно взаимно да приемаме начина си на живот и гледните си точки. Политическата коректност не лекува различията, тя просто симулира толерантност.

Книгата, в която се вглеждаме, е на журналист, който взривява идеята за политическата коректност и се опитва да бъде максимално свободен в писането си. За обект на своето изследване Бепе Северини избира хлъзгавата територия на стереотипите и конфликтите свое – чуждо. Но той не се задоволява с това да каже, че към стереотипите не трябва да подхождаме с предразсъдъци, нито пък се задоволява с това,

да посочи огледалните проекции на стереотипите при различните нации. За него от ключово значение е да представи мислене, освободено от тези ограничения, да даде ключ за познание и да остави възможността за нестандартни тълкувания.

Малко по-конкретно казано, целта на Севернини е да се оттласне от говоренето за Италия такава, каквато я виждат, от една страна, нейните граждани, а от друга – чужденците, и да представи едно говорене за Италия, погледната по-издълбоко. Да представи Италия такава, каквато е в помислите, т. е. в „главите на италианците“, защото „нашите глави са екзотично място, за което ви е нужен екскурзовод“. Образно това е показано като пътуване – на придвижването през градовете и областите (Милано – Тоскана – Рим – Неапол – Сардиния – Кремона) трябва да съответства и едно придвижване през умовете, чиято цел е да проясни както съзнателното, така и несъзнателното.

Каква е Италия според собствените ѝ граждани?

Страна, която може да се гордее с миналото си; която все още пази устоите на католицизма; страна, която задава моделите на красотата – и в изкуството, и в модата, и в храненето; с мощна телевизия, с опера и популярна музика, известни по целия свят. Но също и страна на мафията, корупцията, а и на Берлускони.

Според чужденците Италия пък е онази европейска страна, която като че ли най-масово привлича пътуващи, а и емигранти. Тя може да не е Франция, столицата ѝ може да не е определена от Хемингуей като „безкраен празник“, може да не се говори за нея като за „сърцето на света“, но пък има италиански градове, за които се казва например „Виж Неапол и умри“. Италианските градове в своята цялост са като паметници на културата и неслучайно от години се твърди, че в Рим или Флоренция човек среща предимно чужденци и не може да види италианци. За чужденците Италия е и страната на папата и Челентано, на София Лорен и Марчело Мастоляни, на Скалата и фонтана Треви, на Пиза, Верона, на спагетите и пицата, на еспресото, и отново – на мафията, корупцията и на Берлускони.

Както виждаме, стереотипите донякъде се засичат и като че ли представите на самите италианци и тези на чужденците са близки. Майсторството на Севернини обаче проличава в това, че той – както се спомена – се опитва да погледне на Италия отвъд тези стереотипни и най-повърхностни знания, или по-скоро, опитва се да ги вплете и в други твърдения и наблюдения, за да оформи един по-жив и истински образ на Италия. Защото журналистът се води от идеята (изведена и като мото на книгата), че „честността пред себе си е патриотизъм от

най-чист вид“. Или както би казал друг известен изследовател на стереотипите, но на гръцките, Никос Диму – подобна нагласа оздравява манталитета.

И така, изследването на Италия е пътешествие и приключение, по-възбуждащо от много други, защото – както констатира и Бепе Севернини – в Италия има нещо специфично, което кара чужденците да се опитват да я разгадаят с по-голяма сила, отколкото други страни. Може би затова и Севернини е успял да постигне ефект, различен от този, който по принцип имат подобни писания. Част от тях обикновено целят да развенчават, да преобърнат представи, защото идеята им е, че трябва да се достигне до нов вид самопознание и най-вече – до демитологизиране. Такъв е, да кажем, споменатият Никос Диму, авторът на „Нещастieto да си грък“, който си е навлякъл големи критики в собствената си страна и бива наричан „антигрък“. Диму прибегва до сатирата, за да представи отрицателните страни на Гърция, които за него могат да се обобщят в национализъм, антизападни нагласи и липса на модернизация. Както подчертава той, за да се достигне до някакъв образ на „правилната Гърция“, трябва да се миксират положителните аспекти от новогръцката идентичност с традицията и положителните страни на Запада, а да не е както в момента – да се комбинират негативното в гръцкия характер с всичко отрицателно, което предлага Западът. Големите критики обаче Диму си навлича не толкова с това, което казва, колкото с начина, по който го казва – истините са съпроводени от тежки думи, от горчив сарказъм, от цялостна остра публицистика, която винаги раздвоява публиката на страстни привърженици и още по-страстни отрицатели. За разлика от Диму Севернини е елегантен, неговият стил не допуска грубия сарказъм, независимо че и италианецът си позволява да каже не по-малко откровени и стряскащи истини. Но финият начин, по който го прави, спокойният тон, привличането на примери, разказването на истории прави писането му не по-малко убедително и въздействащо, но и по-малко уязвимо към обвинения в „анти“. Пред сарказма той избира иронията и смеха и печели.

Аналогични сравнения могат да се направят и между „В главата на италианците“ и сборника „Защо сме такива“, който събира класически текстове, изследващи българската национална психология и идентичност. Въпреки дистанцията от времето, която дели тези текстове и книгата на Севернини, те също служат като добра отправна точка за това, колко страст влага публицистиката, дори когато се пише от „чисти“ писатели, а не от журналисти, и колко по-едностранчиви са

резултатите от нея. Защото, нека го повторим още веднъж, публицистиката настройва, тя разполовява аудиторията. Неизбежно така се получава и с писанията от „Защо сме такива“, които с жар и хъс защитават идеята за некултурността на българското общество като цяло, за българската отрицателна психика, за липсата на идеали сред младите, за „фасулковщината“ на интелигенцията, за популистката демагогия и партийната партизанщина. Изправен пред ситуацията да описва италианската идентичност и да попълни отрицателните страни в нея (прекалена повърхностност, семейственост, политически популизъм и пр.), Севернини избира, както се спомена, истории с примери, но и с изключения, преобръща така нещата, че да предизвика усмивка, омекотява и след това напруга, за да се получи баланс; за него е важно така да опише представяните ситуации, че да покаже абсурда, след който желанието за промяна е по-автентично и заразяващо.

Може да се каже и още нещо. Севернини не е толкова краен, защото демитологизацията не е негова цел, негова цел по-скоро е дисекцията. И при него, по подобие на публицистите, за които се спомена, „политическата коректност“ не е в стила му. Не само защото си позволява политически квалификации, най-вече по отношение на Берлускони, но и защото не тушира различията, не замазва, а напротив, усложнява нещата, показва двойственостите, върви по логиката „вие мислите това, но всъщност ние сме такива и такива“, като нито се опитва да омаскарява италианците, нито да ги идеализира. Той желае да обясни явленията и в това е силата на неговия тип писане, включително в книгата „В главата на италианците“. Може би и затова Севернини не е и страстен почитател на фикционализациите, макар и да ги използва. Той все пак предпочита да остане до журналистическото писане, чиято задача е да изясни нещата, да предложи някаква сравнително ясна теза, а не да създаде поредица от разкази, които хем искат да разгадават стереотипи, хем плащат дан на носталгията, сантимента, обобщителността и типажите, както е, да кажем, при Момо Капор и неговата „Магията на Белград“. И това е другата разлика, която виждаме в стила на Севернини. Той е различен както от чистата публицистика, така и от чистото разказвачество. Ако се вгледаме в „Магията на Белград“, ще видим, че Момо Капор също си е поставил за цел да представи сръбската идентичност, но го прави изцяло чрез фикцията, която предполага да се акцентира върху спомените, природата, личностите и пр. Понякога обектите и субектите на говорене във фикцията (Капор) и в журналистическото писане (Севернини) съвпадат, защото и за Севернини важни са храната, облеклото, семейство-

то, но при Капор по-скоро говорим за една „енциклопедия на всекидневието“, говорим за натрупване на истории, които негласно натрупват изводи, за разлика от журналистическото слово на Севернини, което налага по-ясни тези, които само понякога мотивира чрез истории. Друга съществена разлика при Капор и Севернини е по-личният, по-субективен привкус на тезите, който имаме при първия. Това е така, защото фикционалното писане на Капор предполага доза автобиографичност, докато при Севернини се удържа по-голяма обобщителност, независимо че личната позиция винаги е налице. И най-сетне, при Момо Капор има повече характери, повече човешки образи, повече съдби, докато при Севернини говорим за един по-цялостен образ на страната, която е от интерес за писането му. Подходът на Севернини води до по-голяма сложност и дълбочина, до преодоляване на схемите, а и до по-голяма достоверност. Последното може и да не е достойнство на литературата, макар че в новия век и тя твърде много разчита на лично преживяното, видяното и детайла, но със сигурност е предимство на един журналистически стил.

Но нека видим какво все пак отвъд стереотипите ни казва Бепе Севернини. Казва ни:

Италианците се водят от култа към красивото, но това често ги кара да съдят за нещата по външния вид.

Интелигентни са, имат много идеи, богата фантазия, но не спазват законите и правилата, защото са убедени, че спазвайки ги, падат под нивото на интелигентността.

Те са нация от оратори, но това превръща целия обществен живот, а и живота изобщо, в представление.

Пеят, обичат да прелъстяват околните, но ако има нещо, по което проявяват съдържаност, то е по отношение на говоренето за парите. Това е национална съдържаност.

Способни са да омайват, но се наблюдава и една патология на симпатията.

Скептицизмът им е на ръба на цинизма.

Предпочитат сцената пред работата зад кулисите, както и реци-тирането пред изпитанията.

Семейните връзки при тях са много силни, но това води и до уникална употреба на джииесемите. Според Севернини джииесемът е променил живота на италианците повече от Берлускони, еврото и „Биг Брадър“.

Страстта на италианците към индивидуалност пък води до това, че всеки от петдесет и осемте милиона, които живеят в Италия, е горд със своята неповторимост.

Виждат проблемите, но умеят да правят от тях празник.

В заключение можем да кажем, че Северини не е нито писател, нито публицист, той е журналист, който влиза в ролята на защитник на гражданите, на „куче пазач“, както биха обобщили ролята на журналиста британските и американските изследователи на новата журналистика. Той, както стана дума, не се държи като писател, не остава до констатациите, наблюденията и изводите, той работи с факти, затова и към образа на италианците привнася говорене и за дребните неща, които допълват очертаня образ – гарите, пътуването с влак, италианското семейство, жилищата, заведенията, полетите с италиански и чужди авиолинии, държанието на стюардесите, италианските пейзажи, площадът, улицата, баровете, италианските прозорци. Дава статистики за заплати, доходи, възможни покупателни способности, добавя цитати от произведения на известни автори като Леопарди, Пазолини, Еко, връща към италианското кино. Така в цялата тази културологична амалгама се ражда едно ново знание, плод на един нов стил, който с цялата условност на това можем да отнесем към новия журнализъм. Но не просто новия журнализъм, разбира се като приплъзване между реално и фикция, каквото откриваме при основателите му като Том Улф, Тр. Капотти и Норман Мейлър, но и новия журнализъм такъв, какъвто се налага след 11 септември. С акцент върху ролята на журналиста като комуникатор и участник в представяното, с идеята да се подкрепят различията, като се гради нещо общо, с изследването на сложностите и репортажността от центъра на самите процеси. И това е ново предизвикателство пред литературата и шанс за разширяване на териториите ѝ с това, което обичайно бива определено като „извънлитературно“.

## ЛИТЕРАТУРА

**Еленков, Даскалов 1994:** Еленков, И., Р. Даскалов. *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. София: „Просвета“, 1994.

**Капор 2011:** Капор, М. *Магията на Белград*, прев. от сръбски Ася Тихинова-Йованович. София: „Сиела“, 2011.

**Северини 2011:** Северини, В. *В главата на италианците*, прев. Радостина Илиева и Мая Тодорова. София: ИК „Колибри“, 2011.

## **КНИЖОВНОТО ПРЕБИВАВАНЕ НА МУСОЛИНИ В БЪЛГАРИЯ: ДВА ПОЛЮСА**

*Дария Каранеткова*  
*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

## **THE LITERARY SIDE OF MUSSOLINI'S PRESENCE IN BULGARIA: TWO POLES**

*Dariya Karapetkova*  
*Sofia University St Kliment Ohridski*

The literary side of Mussolini's presence in Bulgaria is the less commented one, but it holds the key to numerous aspects of his ideological influence. The translations of his works and the consequent discussions in Bulgaria have brought to a significant social and terminological growth at a local level. The character and the amount of the translated literature as well as its messages and interpretations stimulate many conclusions about the level of maturity and freedom of the public opinion in Bulgaria in two different political eras.

**Key words:** Mussolini, Bulgaria, translation, reception, regime

Полемиките около фигурата на Мусолини са в най-малка степен литературни, но въпреки това той заслужава да намери място в обзора на литературните взаимодействия между Италия и България поне по две причини.

Първата е свързана с вълната от моди в литературата, изкуствата и дори публичното говорене, която съпътства възхода на Мусолини. Може да се твърди, че тази вълна получава отзвук в България, обусловен предимно от извънлитературни фактори, които тепърва ще бъдат изложени. Втората причина за нуждата от подробно разглеждане на този въпрос е фактът, че явлението Мусолини и съпътстващите го за България дебати са съществен катализатор за езикови и културни трансформации. По отношение на езика се имат предвид силно завишената му идеологизация и бързите промени в емоционалния и смисловия заряд на редица актуални и тепърва оформящи се понятия като



тоталитаризъм, диктатура, национализъм/фашизъм, сила, раса, класа, нация и т. н. Културата и стилистиката на говоренето в условията на режим също са интересен обект за наблюдение – както преди, така и след 1944 г. у нас. Впрочем това важи и за Италия, която по времето на Мусолини в пълна степен осмисля значението на цензурата и деформираната информация<sup>1</sup>. Но не по-малко интересно е да се разглежда този процес у нас, тъй като въпреки уговорките и резервите на мнозина 40-те години са условен вододел на два режима. За т. нар. монархофашизъм и за комунизма тук е необходимо да говорим само дотолкова, доколкото те мотивират и определят тоталната трансформация на гледните точки в коментирането на едни и същи явления. Интересен е също така подборът на коментираните събития, изборителното оценяване на предимства и недостатъци, количеството и ритмичността на коментарите, които намират – най-общо казано – литературно, книжовно поле за изява. Един от важните моменти при подобна равносметка е констатацията от коя страна на изборения от нас условен времеви вододел ще се преброят повече противоречащи си мнения, къде плурализъмът ще е по-голям или пък ще се окаже, че липсва. И най-важното: какви нови практики на писане, каква тенденция налага новата вълна от преводна литература и нейната идеологическа обогатеност.

В началото на 20-те години политическите процеси в Италия започват да се отразяват с нарастваща честота и своевременност у нас: „Неотдавна в Рим държа една бележита по своята правота реч известният шеф на фашистите – голяма политическа партия – г. Муссолини (sic!), в която той, въз основа на сериозни статистични данни, изтъкна еднографичните (sic!) преимущества на нашето племе в Тракия“ (Янков 1921: 3). Постепенно интересът към актуалните събития в Италия придобива размери, които позволяват адекватното отчитане на растежа му по броя и качеството на появилите се материали в печата, както и отчитането на тенденциите в общественото мнение. И докато през 1922 г. все още то е предпазливо: „Дългата криза във вътрешния живот на Италия, която криза е почти хроническа, от свършването на войната до днес се приключи с една революционна акция на фашистите, които преди няколко дни заеха властта в Рим“ (Б. а. 1922: 13), само след две години вече може да се прочете следното: „Италианският пролетариат се пробужда. След двегодишна бясна фашистка диктатура, която грабна хиляди жертви работници и селяни, недоволството срещу фашизма започва да се надига сред цялата работническа класа“ (Б. а. 1924: 7).

<sup>1</sup>Вж напр. Guglielmino: 1998: 154 – 158.

Интересна тенденция в писането за режима на Мусолини изграждат онези български анализатори, които търсят философските и идеологическите основания за неговата поява. Сред тях е Драгомир Люлинов, който пише в качеството си на очевидец, пребивавал в Италия и наблюдавал лично новия ред, който „...върху основата на сътрудничество и държавен контрол желае да постигне известно помирение между капитала и труда, съзнавайки еднаквата важност на тия два фактора в социалния живот“ (Люлинов 1929: 112). Сред интересните тези на Люлинов, които дават заявка за глобален и многоъглов поглед, е че „...фашистки елементи в изкуството се срещат по-рано, отколкото в политиката, и още в онова време, когато новият режим не съществува официално“. Как тази хипотеза се доказва в литературно отношение посредством преводните заглавия у нас през тези години, ще коментираме по-нататък. Поредицата политико-философски анализи на фашизма обаче би била крайно ощетена, ако не се спомене трудът на Александър Сталийски „Фашисткото учение за държавата“. За целите на настоящия преглед е редно да се отбележи, че той е показателен за изключително голямото внимание към развитието, правните и философските корени на фашизма от страна на един виден учен и политик, благодарение на когото в терминологичния апарат на тази тематика ще се вляят и ще бъдат подробно разяснени специфични актуални попълнения като кметския институт „Подеста“, следработната почивка на работника „дополоворо“, стопанската супрематия (икономическо върховенство).

Със своята задълбочена теоретична структура трудът на Сталийски става повод за разпалени критически дебати, които на свой ред доказват независимо от своята положителна или отрицателна оценка централното място, което заема нуждата да бъде обяснено явлението фашизъм, да бъдат открити факторите за неговото развитие. Рецензията на Иван Харизанов за труда на Сталийски откроява като основен недостатък пропуска да се прибегне до сравнителния анализ, „който би му дал възможност да изтълкува най-правилно историческата и духовна връзка на фашизма с другите обществени движения, на които той се яви като реакция, а заедно с това и като известна корекция. Думата ни е за социализма“ (Харизанов 1929: 358). Не е новост противопоставянето на тези две доктрини, то ще се задълбочава все повече с годините, като взаимната им обвързаност в антиномия ще намира разнообразни интерпретации, често свързани с въпроса навсякъде ли е възможен фашизмът. Академик Тодор Павлов предлага отговор още през следващата година, като впрочем критикува както Сталийски, така и Хари-

занов: „Там, дето демокрацията е все още здрава или дето има силен отечествен фронт или каквито и да било други силни антифашистки движения и особено дето има добра комунистическа партия с правилна организация, стратегия и тактика, там появата и победата на фашизма не са неизбежни“ (Павлов 1965: 52).

През 30-те години се слага началото на литературните гастроли на Мусолини в превод на български език. Не е задължителна пряката идеологическа връзка между избраните заглавия и фашистките постулати, а вероятно и липсата на такава не е случайна – така се подчертава широкият интелектуален периметър на автора. В случая с историческия роман „Фаворитката на кардинала“ става дума за истинска библиографска рядкост, защото дори и в оригинал романът е издаден с ограничен тираж. Предговорът на Н. И. В. демонстрира внимание към писателските качества на Мусолини: „Стилът на автора, дори в превод, запазва своята характерност, позната на читателя по публичните и политически речи на Дучето“. И въпреки че този е периодът на непрекъснат възход в популярността на италианския политик не само у нас, възхваляващата реторика не спира да бъде съпровождана от контрапункт. Такъв присъства в издания, където това е очаквано, като социалдемократическия вестник „Наша дума“: „Над 25 души младежи от селото ни образувахме младежко социалистическо дружество, което назовахме на името на безсмъртния италиански социалист Джакомо Матеоти, убит от фашистите на кървавия Мусолини“<sup>2</sup>. По същественото е, че фигурата на Мусолини предизвиква политически анализи, които стимулират избистрянето на идейни и политологически концепции от доктринален характер заедно със съпътстващия ги понятиен апарат: „За един външен наблюдател кариерата на Мусолини би изглеждала пълна с противоречия: първоначално интернационалист, после националист-социалист и най-сетне – диктатор, защитник на народното благо, а днес и реакционер. Би могло да се помисли, че Мусолини се покланя и на всички политически идоли и проповядва всички религии. Даже през последния му упадък не е трудно да се намери непоследователност както в думите, така и в делата му“ (Добрев 1932: 338). На фона на нееднородните отзиви прави впечатление стремежът да се извлекат дивиденди и стратегически уроци от наблюдението на италианския обществено-политически модел, независимо дали положителни, или отрицателни. Ясно е какви могат да са те в коментара на безработицата в проиталианското списание „Нови хори-

<sup>2</sup> В. „Наша дума“, Дупница, 3.11.1931 г., б. а.

зонти“<sup>3</sup> – според получените данни тя е най-малка в Италия и списанието отдава това на действията на Мусолини: „Той започна с това, което за други можеше да изглежда една опасна карта, защото наистина не беше малък риск създаването на работа на безработните със започването на обществени предприятия в един период на застои и икономическа криза“.

Тук обаче е важно да обърнем внимание на това, как продължава популяризирането на нейния първоначален идеолог като автор, а това се случва с публикуването на програмното му „Учението на фашизма“ – книга, която претърпява преиздаване в рамките на 1934 г. Втората книга за разлика от първата посочва своя преводач – Александър Филипов, очевидно извършил и превода в първото издание, и съдържа в допълнение история на фашисткото движение от Джоакино Волпе. Освен че е пунктуационно по-точна от предишната, тя предлага чрез това допълнение същински „научен апарат“, който подсилва доктриналното ѝ внушение. Всъщност „Учението“ е публикувано за пръв път в оригинал като част от обширната статия за *фашизъм (учение за)* в италианската енциклопедия „Трекани“ от 1932 г. и авторството на тази част от статията е приписвано както на Мусолини, така и на редактора на енциклопедията и приближен нему Джовани Джентиле, написал и останалия текст за фашизма. Както уточнява Денис Мак Смит, Мусолини „подписва статията, макар че тя е дело главно на Джентиле, с поправки от други фашистки лидери. Това е единствената авторска статия в цялата енциклопедия“ (Мак Смит 1995: 223).

Не след дълго самият Мусолини нарежда изземването на всички бройки от първото издание и нанася корекции, които довеждат до второ публикуване на „Учението“: „...авторът преосмислил някои ключови фрази и се наложило всичко да се направи наново. В това капитално административно направление недостигът на хартия явно никога не е представлявал сериозен проблем“ (Mack Smith 1992: 307). У нас заглавието се появява в превод<sup>4</sup> отново от Ал. Филипов, който съдържа интересни различия спрямо предишния. Те очевидно не се дължат на крупни редакции на оригинала. Нуждата от анализ на двата текста е продиктувана не просто от интерес към особеностите им като превод там, където източникът съвпада, а най-вече от обстоятелството, че този текст запознава българските читатели със същината на една политическа и философска мисъл, за която тя е получавала обилни

---

<sup>3</sup> Сп. „Нови хоризонти“ 1/1, 1932 г., с. 51, б. а.

<sup>4</sup> Бенито Мусолини, „Учението на фашизма“, Novissima, Roma, 1941, Придворна печатница, София.

и разнопосочни отзиви в продължение на вече повече от петнадесет години. Разбира се, двата превода изпълняват достатъчно успешно своята роля да извършат един доктринален, а не литературен трансфер – все пак това не е литература. Стремехът на втората версия да е по-адаптираща, да преодолее изкушението от сходното звучене на чуждицата я води до решения като схващане *вм.* концепция; учение *вм.* доктрина; искания *вм.* ривендикации; набор *вм.* лева, някои от които безспорно са крачка напред спрямо предишния вариант. На места първоначалното предложение действително се е нуждаело от пояснение: разрушителната *бегиния* → разрушителната прекалена *набожност*, Фашизмът *отхвърля* универсалните *прегръщания* → *свързвания*. Рисковано е обаче в текст на Мусолини *нация* да се преведе като *народ*, както и демографски като *народностен*, а такива разминавания двата превода предлагат не в резултат на промени в оригинала. Ето и нещо, което преводите не успяват да направят: да въведат термина *тоталитарен* – произведен на *тотален* + *авторитарен*, който в оригинала присъства и който ще получи гражданственост в редица големи езици като пример за интернационална лексика. Като че ли най-рано използван от Джовани Амендола през 1923 г.<sup>5</sup>, този термин бива изчистен от негативния си оттенък благодарение на философските текстове на Дж. Джентиле в Енциклопедията и/или благодарение на авторската намеса на Мусолини. Двата превода интерпретират значението му съответно като *цялостен* и *обобщаващ* и са показателни за необременеността на българския език откъм този вид терминология, която (необременеността) много скоро ще намалее значително.

На 1 октомври 1940 г. Германската телеграфна агенция съобщава, че „в тържествено заседание общинският съвет на София [...] е решил единодушно да промени имената на три големи и красиви улици [части от ул. „Регентска“ и бул. „Евлоги Георгиев“] и да ги нарече: „Адолф Хитлер“, „Император Виктор Емануил“ и „Бенито Мусолини“. С този акт общинският съвет на българската столица е поискал да изрази своята признателност към всички, които оказаха съдействие за обединението на българския народ“. Затоплянето е факт и не е случайно. През 1941 г. България официално се съюзява с фашистка Германия, контактите на държавническо равнище с държавите от Тристранния пакт стават по-интензивни. Богдан Филев ще напише в своя „Дневник“ наред с останалите си впечатления от личната среща: „Мусолини изказа интересна мисъл, че един народ отива само тогава към напредък, ко-

<sup>5</sup> Giovanni Amendola, *Maggiornanza e minoranza*, „Il Mondo“, 12.05.1923.

гато не е напълно задоволен и остава все малко гладен. Това било неговата теория“ (Филов 1986: 353). Изобщо авторитетът на Дучето изглежда непоклатим и подплатен с конкретни резултати: „Фашистският режим, вдъхновяван лично от неговия създател, се оказва един крайно виталистичен режим“ (Дончев 1941: 16). Авторът на тази констатация Николай Дончев се причислява също към онези, у които респектът към държавното управление на Италия явно е породен от безспорни завоевания от неполитически характер – Института за научни издирвания, Италианската кралска академия, създадена по почин на Мусолини през 1929 г., заменена на бензина с метан. Така или иначе занаят и у нас ще бъдат все по-голяма рядкост изданията, в които ще се четат думи като: „Мусолини, съзателят на фашистка Италия, обновителят на италианския народ, бе отстранен от ръководното си място чрез измяната на краля, бе отведен по срамен начин в затвор, без никой да знае къде“. След края на войната промяната в тона на коментарите около личността на Мусолини ще бъде обяснимо рязка.

Ако хвалебствената реторика в подкрепа на Мусолини е звучала пресилено за някои, след установяването на т. нар. народна власт в България те са получили достоен реванш. Достатъчно е да споменем крайно противоположния полюс на изказванията на Васил Коларов по Московското радио на български език, издадени в сборник през 1947 г. под редакцията на Георги Димитров. Полемичният дух на Коларовата публицистика е изведен до пароксизъм със заглавия като „Фашистките проститутки на перото“, „Бълнувания на болен мозък“; Мусолини е „надут фашистки пуяк“, „тъпоумен хищник и лакей на Хитлер“. На фона на това повече или по-малко явно не спира да се усеща внимание и симпатия към народа и страната – нещо, което впрочем ще установим като неизменно у огромното мнозинство от пишещите за Италия независимо от всичките обрати в политическата конюнктура, които съпътстват двустранните отношения: „В Италия господства хаос, анархия и безредие. Фашисткото правителство... мори от глад цял народ със 150 грама хляб на ден... Държавният дълг е достигнал баснословни размери, банкнотите са обезценени, от пазара са изчезнали всички продукти; черният пазар е в стихията си. И властите сами признават безсилието си да се борят с тия злини“ (Коларов 1947: 487). Очевидно у нас 1947 година бележи повратната точка в говоренето за фашизма, тогава излиза и книгата на Михаил Димитров „Поява, развитие и идеология на фашизма в България“, която разгромява режима аналитично и с богат и акуратно оформен библиографски апарат. Лансира се тезата за анахроничния характер на фашизма, сравняван с

феодалния строй и подобно на него победен чрез революция (Макар че революцията и преди е широко експлоатиран термин и в противниковата реторика: „С пълно право днес италианският народ благоговее пред Мусолини, водача на революцията, който можа морално да издигне Италия, задминавайки френската революция“<sup>6</sup>). Открито се говори и за репресивните методи на режима: „концентрационни лагери, затвори, куршуми, старогерманска брадва, конски дози рициново масло, запалване на села и градове, убиване на децата пред родителите и на родителите пред децата и редица други украшения на „нацията организъм“.

В последвалите 1944 година десетилетия съвсем очаквано присъдата над фашизма от страна на новата власт в България ползва всички налични канали за утвърждаване. Становищата на официалната политика са отдавна заявени и не се смекчават, не допускат различно мнение, забраняват свободното движение на печатни произведения на негови представители. Списъкът на фашистката литература, подлежаща на изземване, включва родни и чуждестранни автори и на българската общественост е отказана възможността дори от разстоянието на времето да се уверява лично при желание в тяхната неблагонадеждност. Свободно избуява за сметка на това – няма и причина за обратното – хуморът на тема Мусолини и Хитлер. В свои текстове вицове за тях разказват Радой Ралин, Слав Хр. Караславов, Васил Михайлов... Ето един от романизираната мемоарна книга на В. Михайлов „Изстрадана победа“: „Отишла майка да кръщава близнетата при попа. – Дядо попе, тия момченца искам да ги кръстиш Мусолини и Хитлер. Взел попът децата, потопил ги в казанчето, но ги изпуснал. – Булка, омешах децата. Кое беше Мусолини и кое Хитлер? – Не се тревожи, ти ги кръсти, пък другото е лесно. Първото, което ще се пос..., то ще бъде Мусолини, а другото Хитлер“ (Михайлов 1970: 282 – 283).

По-съществена особеност на призмата, през която втората поред и първа по продължителност идеологическа отсечка на ХХ век у нас разглежда фашизма, се избистри едва напоследък в резултат на търсещи равносметка анализи на близкото минало. Тази особеност се изразява в неусетното и неочаквано изместване в съдържанието на понятието *фашистки* през десетилетията на режима, който днес ние с повече лекота наричаме тоталитарен: „...българските комунисти боравят с едно разширено и най-често лишено от теоретично основание понятие *фашист*, което им позволява да напъхат в него всичко и всеки, който не споделя тяхната идеология и произтичащия от нея поли-

<sup>6</sup> Нурижан, 1943: 2, к.3.

тически проект. Техният дискурс изгражда една генерална опозиция: фашист – антифашист (тоест комунист), която изчерпва целия корпус от възможни позиции и поведения“ (Знеполски 2008: 95). Впрочем в тематизиращата тези проблеми литература у нас в миналото термините *фашизъм* и *нацизъм* често се смесват, случва се да се говори за *фашизъм* по отношение на Германия. Вероятно и това обстоятелство подкрепя тезата за абстрактното, макар и при всички положения негативно съдържание на понятието. Факт е, че през 1982 г. според Речника на чуждите думи на БАН *фашизъм* и *тоталитаризъм* са синоними. „Понятието *фашизъм*, но преди всичко понятието *фашист* в комунистическата пропаганда започва прогресивно да се отдалечава от политическата реалност. Анализирайки обектите, на които е прикачено, лесно можем да установим, че то се явява точно толкова абстрактно, колкото и понятията враг или реакционер“ (БАН 1982: 867).

Очевидно е, че по темата за популярността на Мусолини в българската издателска практика и периодичен печат културните и литературните не са първи в списъка от възможните аспекти. Разглеждането им обаче спомага не само за анализа на другите, но и ориентира несъвременниците в печатната фактология, която от разстоянието на годините би могла да претърпи нови, по-неограничавани интерпретации. За рецепцията на италианската литература и култура времето на Мусолини оказва изключително интересно влияние. На ниво идеологеми, обществено-политически дебати и език това време отключва процеси на вътрעדържавно и европейско съзряване. Както стана видно, България в редица отношения е била част от тях.

## ЛИТЕРАТУРА

**Гулиелмино 1998:** Guglielmino, S. *Guida al Novecento*. Milano: Principato editore, 1998, pp. 154 – 158.

**Джентиле 1932:** Gentile, G. *Enciclopedia Italiana*, „*Fascismo (dottrina del)*“, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1932, vol. XIV.

**Димитров 1947:** Димитров, М. *Поява, развитие и идеология на фашизма в България*. София: Изд. на Българската работническа партия, 1947.

**Добрев 1932:** Добрев, М. Деспотичното могъщество на Мусолини. // *Нова мисъл*. ноември 1932 г.

**Дончев 1941:** Дончев, Н. Възхвала на Италия. // *Италия*, кн. 6, София, 1941.

**Знеполски 2008:** Знеполски, Ив. *Българският комунизъм. Социокултурни черти и властова траектория*. София: Сиела, 2008.



- Караславов 1989:** Караславов, Сл. Хр. *Без корона сред хората*. София: Партиздат, 1989.
- Коларов 1947:** Коларов, В. *Против хитлеризма и неговите български слуги*. София: Изд. на Българската работническа партия – комунисти, 1947.
- Люлинов 1929:** Люлинов, Д. *Италия на Мусолини*, София: 1929.
- Мак Смит 1995:** Mack Smith, D. *Мусолини*. София: Изд. Репортер, 1995.
- Мак Смит 1992:** Mack Smith, D. *Le guerre del Duce*. Mondadori, 1992.
- Михайлов 1970:** Михайлов, В. *Изстрада на победа*. София: Издателство на БКП, 1970.
- Мусолини 1934:** Mussolini, B. *Учението на фашизма*. София, 1934.
- Мусолини 1934:** Mussolini, B. *Учението на фашизма (с история на фашисткото движение от Джоакино Волпе), пр. Ал. Филипков*. София: Изд. Т. Ф. Чипев, 1934.
- Мусолини 1941:** Mussolini, B. *Учението на фашизма*. София: Придворна печатница, 1941.
- Нурижан 1943:** Нурижан, Ж. Как видях Мусолини // *Светоглас*, бр. 66, февруари 1943 г., с. 2.
- Павлов 1965:** Павлов, Т. *Избрани произведения*, т. 8. София: БАН, 1965.
- Ралин 1987:** Ралин, Р. Фолклорът и кратките сатирични жанрове. // Диневков, П. *Смехът във фолклора*. София: БАН, 1987.
- Речник на чуждите думи в българския език**. София: Изд. на БАН, 1982.
- Сталийски 1929:** Сталийски, Ал. *Фашисткото учение за държавата*. София: Печатница Борис А. Кожухаров, 1929.
- Б. а. Младежко дружество „Джакомо Матеоти“ в с. Стоб // *Наша дума*, Дупница, 3.11.1931 г.
- Б. а. // *Нови хоризонти* 1/1, 1932 г., с. 51.
- Б. а. // *Сила* № 17, 6 ноември 1922 г., с. 13.
- Б. а. // *Наша дума*, № 4, 7.12.1924 г., с. 7
- Филов 1986:** Филов, Б. *Дневник*. София: ОФ, 1986.
- Харизанов 1929:** Харизанов, Ив. Рецензия за: Ал. Сталийски, „Фашисткото учение за държавата“. // *Философски преглед*, 1929 г., г. 1, кн. 3.
- Янков 1921:** Янков, Т. Един момент от италианската история. // *Напред*, 14.03.1921.

## **Е. Т. А. ХОФМАН В БЪЛГАРИЯ: РЕЦЕПЦИЯ И ПОЛИТИКА**

*Светла Черпокова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

### **E. T. A. HOFFMANN IN BULGARIA: RECEPTION AND POLITICS**

*Svetla Cherpokova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

The paper focuses on the E. T. A. Hoffmann's reception in Bulgaria: translations, adaptations, interpretations, comments, valuations. The paper pays attention to the relation between the reception setting and the political background across a broad temporal expanse – from the first editions of E. T. A. Hoffmann's works in Bulgaria to the present.

**Key words:** E. T. A. Hoffmann, reception, politics, political background, translations, interpretations

Рецепция на Е. Т. А. Хофман в България не може да се мери като обем с възприемането на други немски автори като Й. В. Гьоте, Фридрих Шилер, Хайнрих Хайне. В сравнение с тях преводите, изданията и коментарите на Хофмановите произведения на български език са значително по-малко. Тази оскъдност се забелязва и от изследователите на немския романтик. „Съдбата на Хофмановото творчество в България е сложна и странна“<sup>1</sup> – пише известният български преводач Венцеслав Константинов в първите редове на рецензията си към изданието „Е. Т. А. Хофман. Избрани творби в 2 тома“ („Народна култура“, 1987). Елена Нерлих-Златева започва студията си върху усвояването на Е. Т. А.-Хофмановото творчество у нас с думите: „Рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България не блести под щастлива звезда, особено когато човек има пред очите си френската и руската ре-

---

<sup>1</sup> Константинов 1988.

цепция“ (Нерлих-Златева 1998: 50). За съвременния български Хофманов почитател Хайнрих-Хайневата характеристика за творчеството на немския романтик – „писък на ужас в 20 тома“ – буди недоумение. И това е не поради първата част от израза – „писък на ужас“, а заради стряскащото количество томове, които така и все още в голямата си част не са познати на българската аудитория. Хофмановите произведения достигат до непрофесионално ангажирания негов читател у нас преди всичко чрез цитирания по-горе двутомник с избрани творби и чрез епизодичното присъствие на отделни новели в сборници, посветени на немския романтизъм.

Защо Е. Т. А. Хофман не е познат в България така, както е във Франция и в Русия? Защо преводите му на български език не следват ритмичност от първата си публикация нататък, а бележат вълни на активизация и на спад на интереса във времето? Отглас от аналогични тенденции в Германия ли е това, или е въпрос на собствено български културологични предпоставки? Какви са причините Е. Т. А. Хофман дълги години у нас да бъде назоваван „реакционер“, „пасивен романтик“ и „детски писател“? Защо в българските критически коментари творчеството му се разпъва на Прокрустово ложе в зависимост от политическата ситуация в България и нейната идеологическа ориентация? Резултат от политическата конюнктура в България ли е това, или на външни влияния? Какво подхранва българските театрални, музикални и филмови интерпретации по произведения на Е. Т. А. Хофман в периода от края на 80-те години на ХХ век до наши дни? Как ги възприемат българската и немската публика? Какви са отзивите за тях в чуждестранния печат? Как и с какво немската култура провокира рецепцията на Е. Т. А. Хофман в наши дни и на българска територия?

Търсенето на отговорите на тези и на други въпроси е в периметъра на настоящото изследване. То е част от едно по-обемно проучване върху рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България, чиято основна цел е издирването и систематизацията на преводи на Хофманови произведения, на техни адаптации, музикални, театрални и филмови интерпретации, коментари, критически бележки, рецензии, научни изследвания, осъществени на български език в периода от края на ХІХ век до наши дни. За отправна точка е взет първият български превод на Хофманова творба от френски език – „Госпожица фон Скюдери“ (Пловдив, 1881), а краен ориентир е филмът на Анри Кулев – „Цахес“ (2010), чиято българска премиера се състоя на 16 януари 2012 г.

Проучване върху рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България в пълен обем не е правено. Респектиращата и изключително задълбоче-

на студия на Елена Нерлих-Златева „Рецепцията на Е. Т. А. Хофман в България“ (Нерлих-Златева 1998) приключва с рецептивната ситуация у нас към 1989/1990 г., като вниманието е фокусирано главно върху преводите и изданията на Хофманови произведения в периода от 1881 г. до 1987 г., отзивите за тях и обусловеността им от културно-политическата ситуация в България. С аналогичен обхват и тематика са и статиите на известния български преводач и изследовател Венцеслав Константинов (Константинов 1982, 1988, 1989, 2010).

В страни от рецептивистките изследвания остава опосредстваното възприемане на Е. Т. А. Хофман – чрез оперни, балетни, театрални и филмови интерпретации, реализирани от български творчески колективи пред местна и немска публика, както и отзвукът, който те предизвикват. Не са проучени също и гостуванията на български артистични състави – театрални, оперни, балетни – в Германия и в Австрия. Съпоставителният план при изследването на Хофмановата рецепция у нас е допускан само за отличаването на дефицити – недостатъчен брой преводи и издания на български език в сравнение с други страни, идеологизацията на Хофмановото творчество по време на социализма в България в паралел с рецепцията му в Европа, ограниченото познаване на произведенията му от българския читател за разлика от френските и руските читатели.

Накратко картината на преводите и интерпретациите на Е. Т. А. Хофман в България включва: 18 издания<sup>2</sup>, които съдържат (изцяло или частично) над 25 творби на Е. Т. А. Хофман; една театрална интерпретация („Фантасмагории“, реж. Стефан Москов), осъществена в няколко варианта през периода 1988 – 2004 г. (в Родопския драматичен театър – 1988/1989 г., в Общински театър „Сириус“ – София – 1990 – 1991 г.; в Театър „Българска армия“ – 2004 – 2007 г.; „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ в театър „Талия“ – Хамбург, 2003/2004 г.); една филмова интерпретация („Цахес“, реж. Анри Кулев, 2010), постановки на опери и балети, създадени по негови произведения („Хофманови разкази“ от Офенбах, „Копелия“ от Леон Делиб, „Лешникотрошачката“ от П. И. Чайковски). Сред българските писатели, повлияни от Хофмановите теми, мотиви, стилистика, са отличавани диaboлистите от 20-те години на ХХ век (Георги Райчев, Светослав Минков, Владимир Полянов и др.); отделни автори като Николай Райнов, Чавдар Мутафов, Атанас Далчев;

---

<sup>2</sup> Петнадесет от тях подробно са представени в цитираната студия на Елена Нерлих-Златева.

съвременни писатели, немски възпитаници (Владо Даверов, Виктор Пасков). Собствено музикалното творчество на Е. Т. А. Хофман е познато само на тесен кръг специалисти в България.

Като изхожда от състоянието на преводите на Е. Т. А. Хофман на български език, Елена Нерлих-Златева очертава три фази на рецепция:

I. *80-те години на XIX век;*

II. *20-те години на XX век;*

III. *70-те – 80-те години на XX век* (Нерлих-Златева 1998: 52).

Към тях може да се добави и четвърта рецептивна вълна, която стартира непосредствено в *края на 80-те и началото на 90-те години на XX век* и продължава до настоящето. Тя е ориентирана към изкуствата театър, опера, балет и филмово изкуство.

Паралелното разглеждане на вълните на интерес към Е. Т. А. Хофман в България в областта на преводите, литературата, музиката, театралното и филмовото изкуство очертава един интересен момент на съвпадение. Именно през втория рецептивен период – *20-те години на XX век* – се полага началото на едно комплексно усвояване на Е. Т. А. Хофман в България чрез преводи, литература и музика. От 20-те години на XX век датират:

- първите преводи на Е. Т. А. Хофман в България от оригинален език („Троши-орешко“, прев. Ив. Кръстев, 1921; „Дон Жуан. Приказно събитие, което се случи с един пътуващ ентузиаст“, прев. П. Спасов, 1926; „Принцеса Брамбила“, прев. Е. и В. Бояджиеви, 1928, и др.);

- премиерите на българска сцена на операта „Хофманови разкази“ от Офенбах (София, 9 март 1922 г.) и на балета „Копелия“ от Леон Делиб (София, 22 февруари 1928 г.);

- първата заявка за литературна рецепция – българският диабололизъм.

Причината за интензифицираната рецепция може да се потърси в контактологични полета между българската и немската култура, оформили се през 20-те години в резултат на обучението или пребиваването в Германия на бъдещи български писатели, диригенти, балетмайстори. Тези полета на контакти са:

- *по линия на диабололизма* – Георги Райчев, един от представителите на диабололизма, живее в Мюнхен в периода 1923 – 1924 г. По същото време там следват Владимир Полянов (1922 – 1923) и Чавдар Мутафов (1923 – 1925). Светослав Минков също учи в Мюнхен (1927);

- *по линия на оперното изкуство* – един от първите диригенти на операта „Хофманови разкази“ е Асен Найденов, който от 1920 до 1923 г. изучава музика, композиране и дирижиране във Виена и в Лайпциг;

- *по линия на балета* – спектакълът „Копелия“ е първата постановка на софийска сцена на известния български балетмайстор Атанас Петров, учил в Берлин (1920 – 1923), а впоследствие работил в Държавната опера – Берлин. Смята се, че именно балетът „Копелия“ поставя началото на българското професионално балетно изкуство.

Тъй като Хофмановите издания на български език от 20-те и началото на 30-те години на ХХ век не указват оригиналното издание, от което е преводът, а сведенията за преводачите им са твърде оскъдни, може да се предположи, че като източници са послужили именно книги, донесени от българи, пребивавали в Германия. Една хипотеза за оригиналния адрес на публикациите ориентира към мюнхенските издания на Е. Т. А. Хофман. По данни на Е. Т. А. Хофман – архив към Държавната библиотека – Берлин, в периода 1908 – 1925 г. те наброяват 34, а само в интервала 1920 – 1925 г., когато в Мюнхен се забелязва значително българско присъствие<sup>3</sup>, броят на изданията е 15. Така в своя зародиш рецепцията на Е. Т. А. Хофман от изкуствата в България тръгва от потапянето на българските творци в атмосферата на немските университетски градове и от съприкосновението им с немската култура през първата половина на 20-те години на ХХ век.

Следващата фаза на рецепция, очертана от Нерлих-Златева – *70-те – 80-те години на ХХ век* – остава затворена преди всичко в рамките на преводачеството. Именно тогава се появява значителна част от произведенията на Е. Т. А. Хофман на български език. Литературнокритическата рецепция е твърде плаха. Тя се заключава предимно в предговори, съставителски и преводачески коментари и бележки. В хода на тези две десетилетия постепенно се преодоляват поставените от българската социалистическа литературна критика етикети върху Е. Т. А. Хофман като „реакционен“, „пасивен романтик“ и „детски писател“, за да се стигне до компромисното му възприемане на романтик, който в късните си години се ориентира към здравите позиции на реализма. Всъщност тази тенденция се подготвя още в края на предходното десетилетие. В речникова статия за Е. Т. А. Хофман в „Кратка българска енциклопедия“ (1969) като най-характерно качество на творчеството му е посочено „бягството от дребнобуржоазния свят в света на фантазията и мистиката с цел да проникне в същността на нещата“

---

<sup>3</sup> Освен представителите на българския диаволизъм в Мюнхен учат и специализират художниците Дечко Узунов (1922 – 1924), Константин Щъркелов, поетесата Елисавета Багряна. Големият български поет Николай Лилиев работи в библиотеките във Виена и в Мюнхен през периода 1921 – 1924 г.

(Георгиев, ред. 1969: 390). Потърсен е обаче и път за компенсирание на тези „нездрави“ уклони към мистика чрез последващата констатация: „Въпреки това в творчеството на Хофман има известни реалистични черти“ (Георгиев, ред. 1969: 390). Настояването за „известни реалистични черти“ всъщност е подтекстовото оправдание името на Е. Т. А. Хофман да бъде включено в една енциклопедия, която изрично настоява да бъде „първата универсална енциклопедия на *социалистическа България*“ (курсивът мой, С. Ч.) (Георгиев, ред. 1969: 6).

На този трети етап от Хофмановата рецепция у нас на пръв поглед няма основания да се говори за контактологични полета с немската култура и за конкретни влияния от Германия. Проблемът *Е. Т. А. Хофман в България* се явява специфично български проблем, продукт на обществено-политическата ситуация и на идеологическите ѝ доминанти. Затова пък едно предварително проучване<sup>4</sup> показва общи тенденции в критическото осмисляне на Хофмановите произведения в България и в бившата ГДР. Ако в периода 1960 – 1975 г. присъствието на името на Е. Т. А. Хофман в заглавия на научни изследвания е твърде разсеяно във времето или се отнася до преиздаване на научни трудове от 20-те и 30-те години на ХХ век (тенденция в ГДР), то след 1975 г. се забелязва своеобразен бум в интерпретациите и в научните публикации, особено с издателски адреси Берлин, Лайпциг и Дрезден. Ако дотогава изследователската заявка е в областта „живот и творчество“, то след 1975 г. интересът е насочен към спецификата на Хофмановия свят и към детайлните му анализи. Обяснението за внезапната преориентация във възприемането на Е. Т. А. Хофман може да се потърси чрез една хипотеза, която отвежда отвъд границите и на двете държави. То е в започналото размразяване на отношенията между Източния и Западния блок, чийто документален израз е Хелзинкското споразумение от 1975 г. 200-годишнината от рождението на немския писател през 1976 г. също е възможно обяснение за възникналата ситуация, но въпросът е защо това не се случва още през 1972 г., когато се навършват 150 години от смъртта му? Тази общност в изследователските тенденции в България и в бившата ГДР изисква обаче своето по-задълбочено проучване и обяснение, при това именно в перспективата на отношения като „култура – политика“, „литература – идеология“.

<sup>4</sup> Данните са благодарение на on line каталога на Е. Т. А. Хофман – архив към Държавната библиотека – Берлин и на библиографията, съставена от Е. Т. А. Хофмановото общество в Бамберг (Вж.: Е. Т. А. Хофман – Библиография 2004).

В тази посока много полезно би било едно паралелно проследяване на модела на интерпретиране на Е. Т. А. Хофман и неговото творчество в литературни истории с български, с източногермански и със съветски произход от 60-те и 70-те години. Един предварителен поглед показва, че в българските и в източногерманските коментари настояването за „реализъм“ в произведенията на немския романтик е особено ревностно, докато съветските литературни истории все пак се съсредоточават предимно върху художественотворческите му характеристики<sup>5</sup>. В българските и в източногерманските коментари могат да се намерят констатации като: „Безспорните елементи на реализъм в произведенията на Хофман са богат материал за майсторско и пълно отражение на действителността чрез средствата на гротеската“ (вж. Митов, Пешев 1968: 42, 1976: 47), а също и настоявания, че макар Хофмановото творчество да не може да се нарече със сигурност „реалистично“ в „смисъла на материалистическата теория на отражението“ (Шефер, Гронерт 1973: 453), то определено съдържа „реалистично изобразяване на човешката и на обществената съдба“, „реалистични елементи“, „реалистични тенденции“ (Шефер, Гронерт 1973: пак там). В студията на Шефер и Гронерт обобщителният абзац за жизнения и творческия път на Хофман използва думата „реализъм“ пет пъти като маркер за качество в рамките на шест изречения.

Четвъртата рецептивна вълна от *края на 80-те и началото на 90-те години на XX век* продължава и до днес, като нейни отличителни черти са:

- активизация на интерпретациите (театрални, оперни, балетни, филмови);
- нови преводи, нови издания, включване на Хофманови произведения в сборници, антологии, частично присъствие в учебни помагала;
- поява на първи електронни публикации;

---

<sup>5</sup> Вж. например – Балашов и др., ред. 1966: 209 – 230. Трябва да се уточни обаче, че авторът на статията за Е. Т. А. Хофман в цитираната литературна история е Сергей Василиевич Тураев, виден германист, получил образованието си през 30-те години на XX век, защитил докторската си дисертация на тема „Естетиката на Вакенродер“ през 1941 г. под научното ръководство на В. М. Жирмунски. Тураев сам изпитва репресиите на властта – отнемане на студентска стипендия, изключване от университета, обявяване за „класов враг“, за което разказва и в спомените си (Тураев 2005).



- възприемане през чуждестранната литературна рецепция (в тази посока е книгата на Петер Хертлинг „Хофман или многоликата любов“, изд. „Весела Люцканова“, 2003, прев. Ивета Милева);
- „износ“ на български интерпретации на Е. Т. А. Хофман в чужбина.

Пример за интензифицирания интерес към музикалните интерпретации по Е. Т. А. Хофман у нас е реализацията на четири постановки в период от три години (2008 – 2010). Софийската опера и балет възражда вече играни представления, но с нов постановъчен и артистичен екип – „Хофманови разкази“ от Офенбах (сезон 2010/2011) и спектакъла „Копелия“ (премиера – 2008 г.), който се явява след близо 30 години отсъствие от софийска сцена. В Държавната опера – Стара Загора, се поставя минивариант на „Лешникотрошачката“ (2009), а балет „Арабеск“ предлага своя версия на произведението в Музикалния театър – София, през 2010 г.

В сферата на учебните помагала също има пробив. В съгласие с наложеното възприемане през 60-те – 80-те години на ХХ век на Е. Т. А. Хофман като „детски писател“ откъс от „Лешникотрошачката“ под названието „Бъдни вечер“ (прев. Страшимир Джамджиев) е включен в читанка за 3. клас на българското основно училище (изд. „Просвета“, 2001).

От 90-те години на ХХ век се открива нова перспектива за културен обмен под формата на гостувания на български артистични състави в чужбина. Софийската опера и балет осъществява поредица от гастроли с „Лешникотрошачката“ на П. И. Чайковски в Германия и в Австрия (1996 – 1999). Постановката на Стефан Москов „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ („Klein Zaches, genannt Zinnober“) се играе в Театър „Талия“ (Хамбург, 2003/2004 г.). Филмът „Цахес“ е представен на няколко международни фестивала (Чикаго, 2011), а през юни 2011 г. е част от програмата на Българската филмова седмица в Мюнхен. За разлика от европейското филмово изкуство, което е привлечено повече от „Лешникотрошачката“ (вероятно и под влияние на балета на П. И. Чайковски), „Пясъчния човек“, „Еликсирите на дявола“, българската театрална и филмова рецепция на Е. Т. А. Хофман минава през новелата „Малкият Цахес, наречен Цинобър“. Вероятна причина за този феномен може да се потърси в особената провокативност на идеологическите планове, които съдържа самата новела. Те се оказват особено приспособими към гротескните образи на българската действителност. Свидетелство за това е и цитирането на героя от новелата като нарицателно в българския политически дискурс. В ста-

тията си „Напред-назад по прага на гнусливост. Някои разсъждения за Янените листи“ Любен Дилов-син използва името на Хофмановия персонаж, за да иронизира един от политическите си опоненти. „Джуджето Цахес, наречено Цинобър – пише Дилов, – колко време смятате, че ще се ползва от магиите на добрите феи в службите? Ако не знаете кой е Цахес – намерете си едноименната приказка на Е. Т. А. Хофман – всичко ще ви стане ясно“ (Дилов син 2009).

Всъщност иносказателният език на Хофмановите приказки като цяло се оказва много адаптивен за покриване на идеологическите нужди на едно или друго време. За една от последните филмови интерпретации по негова творба – „Лешникотрошачката 3 D“ (2011) – съзателят ѝ, известният руски режисьор Андрей Кончаловски, споделя в интервю: „Исках това да е страшен, но не и опасен филм. Да разкажа на децата си това, което не знаят, защото те не познават ужасите на XX век – авторитарните режими и желанието всички да бъдат направени „сиви“. Затова във филма е и появата на сивите и авторитарни плъхове“ (Кончаловски 2011).

От началото на 90-те години у нас е налице и нова тенденция – изследвания на български учени върху Е. Т. А. Хофман се издават на немски език, преди да са отпечатани в България. Пример за това е книгата на Елена Нерлих-Златева, която оглежда Гьотевото и Е. Т. А.-Хофмановото творчество в светлината на Бахтиновата концепция за карнавалната култура (Нерлих-Златева 1991). Част от проучванията на Багрелия Борисова върху Хофман също срещат чуждестранния си читател преди българския (Борисова 1980, 1982, 1988). Изброените явления подсказват още един изследователски терен – проучването на Хофмановата „рецепция през рецепцията“, при която реципиенти са немската публика и немският читател, а българският творец се явява в ролята на медиатор.

В плана на синхронията интересен момент на съвпадение е, че през сезона 2003 – 2004 г., когато „Малкият Цахес, наречен Цинобър“ на режисьора Стефан Москов гастролира в театър „Галия“, същото заглавие, обявено като „свободно по Е. Т. А. Хофман“ от Сузана Крьобер, присъства и в програмата на Дюселдорфския марионетен театър. В сезон 2008/2009 г., когато българският балет ознаменува своята 80-годишнина с новата премиера на балета „Копелия“ от Леон Делиб, в Бамберг също се представя „Копелия“ – гостуваща постановка на Театър „Wielki Poznań“. Това е и повод за нов съпоставителен план – сравняване на българските сценични реализации по Е. Т. А. Хофман с

аналогични немски и други постановки, играни по същото време и пред немска публика.

Едно любопитно допълнение към историята на преводите на Е. Т. А. Хофман в България е първата електронна публикация на български език на негови произведения. Това са „Госпожица фон Скюдери“ и „Майорат“. Новелите са включени в електронното издание на „Вълшебният свят на романтизма. Сборник новели“ в Liternet<sup>6</sup>. Преводът, съставителството и предговорът са дело на Донка Илинова, преводач на Фридрих Ницше и на Ерих Мария Ремарк. Интересен феномен е, че първата електронна публикация на Хофманово произведение повтаря неговия преводен дебют на български език – на „Госпожица фон Скюдери“ (1881). Въпрос за случайност ли е, или за съобщаване с читателските нагласи – това е проблем, който тепърва предстои да бъде анализиран. Факт е обаче, че преводаческата рецепция на Е. Т. А. Хофман в България в своето движение от 1881 г. до 2010 г. извървява своеобразен кръг, едно завръщане към началото, нещо, което потвърждава вечната актуалност на Хофмановите произведения в българската култура.

Собствена линия чертае научноизследователската рецепция на Хофмановото творчество в България. Макар че в по-голямата си част е в синхрон с предложените от Нерлих-Златева фази, тя се влияе в значителна степен от политическата и идеологическата ориентация в страната. Могат да се очертаят три рецептивни етапа:

*I. 1878 – 1944 г. – от Освобождението до установяването на социалистическото управление;*

*II. 1944 – 1989 г. – времето на социализма в България с два подетапа:*

- *от средата на 40-те години до края на 60-те години на XX век – период на игнориране на произведенията на Е. Т. А. Хофман и/или на тяхното идеологизиране (поставяне на етикети като „реакционен писател“, „пасивен романтик“, поделяне на творчеството му на реакционно и прогресивно, на романтическо и реалистично) (Митов, Пешев 1968);*

- *от началото на 70-те години до края на 80-те години на XX век – подстъпи към реабилитация и към обективно осмисляне на произведенията му в контекста на западноевропейската култура;*

<sup>6</sup> Илинова, прев. и съст. 2010.

III. След 1989 г. – преоткриване на Хофмановото творчество и тълкуването му в съзвучие със световната научна практика.

Българската научноизследователска рецепция на творчеството на Е. Т. А. Хофман може да се систематизира в следните основни посоки:

- отразяване в литературните истории, редом с други немски автори, или в отделни статии (Митов, Пешев 1968, 1976; Борисова 1998, Хаджикосев 2004); в изследвания върху западноевропейската литература (Протохристова 2003); в изследвания върху европейския романтизъм (Стоянов 1988, Николчина 1989, Борисова 1993, Генов 2000);
- в литературоведски статии, посветени на творчеството на Е. Т. А. Хофман (Мирчев 1976; Борисова 1980, 1982, 1984, Константинов 2010);
- в рецептивистки студии и статии (Нерлих-Златева 1998);
- в изследвания, които чертаят съпоставителни перспективи (Георгиев 1999<sup>7</sup>; Борисова 1985, Нерлих-Златева 1991, 1995);
- в предговори към български издания (Попова 1980, 1987; Илинова, прев. и съст. 2010);
- в отзиви за преводи на български език (Хаджикосев 1987; Константинов 1981; Константинов 1988, 1989);
- в споменавания и позовавания в друг тип изследвания (Арнаудов 1978).

Така очертаните рецептивни полета – преводни, литературни, музикални, театрални, филмови, изследователски, както и обособените фази на рецепция, съставят картина, която не е съвсем обезсърчваща за потенциалния изследовател на възприемането на Хофмановото творчество в България. Оказва се, че макар да е със „сложна и странна“ съдба, интересът към Хофмановите произведения в България не стихва от първото издание на негово произведение на български език, та чак до настоящето. През последното десетилетие дори се забелязва значителна активизация по посока на интерпретациите, новите преводи и издания. Макар и да не може да се мери по обем и разнообразие с френската и с руската рецепция, българската има правото да настоява за своя *Е. Т. А.-Хофманова Märchenstraße*, която да включва различните форми на възприемане и интерпретиране във времето на произведенията на големия немски романтик. Нормално е

---

<sup>7</sup> Вж. статиите „Как е съшит „Шинел“ на Гогол (опит за реконструктивистки анализ)“ и „Литературознание на ограничените и неограничените възможности или трагикомедия без катарзис“.

в нея да има пунктири и участия на прекъсване, но заедно с това са налице и много бели полета, които предстои да бъдат попълнени от изследователите. Затова е необходимо *тезата за оскъдното присъствие на Е. Т. А. Хофман в България* да бъде подложена на преоценка.

Тази рецептивна история „в конспект“ налага няколко извода:

- На *живота* на Е. Т. А. Хофман в България е необходимо да се погледне комплексно, като се включи цялата гама от рецептивни сфери – преводи, издания, инфилтрация в изкуствата – литература, театър, музика, филмово изкуство, епизодични присъствия в учебни помагала.

- Литературнокритическата продукция, посветена на Е. Т. А. Хофман, от времето на социалистическото управление в България изисква детайлно обследване не само по страниците на литературните истории, коментарните студии, предговори, отзиви, рецензии, но и на терена на архивите – партийни, театрални, оперни, издателски.

- Една съпоставка между българските, източногерманските и съветските изследвания с тема *Е. Т. А. Хофман* от 60-те, 70-те и 80-те години също би обогатила представата за идеологическите изкривявания и компенсаторните практики, на които е подлагано творчеството на немския романтик у нас.

- Трябва да бъде проучен също и периодът след 90-те години на ХХ век с оглед на новите рецептивни вълни, които се оформят.

Въздействието на Хофмановото творчество върху българската култура има и още едно измерение, което може да се види в съпоставка със сочените от литературните историци за популярни и познати на българския читател автори като Й. В. Гьоте, Фридрих Шилер и Хайнрих Хайне. За разлика от тяхната рецепция в България, която се движи в кръга на класическото възприемане – превеждане, четене, коментиране, наличие в задължителни учебни програми, Хофмановото творчество излиза от тази схема. То провокира експеримента, подбужда към вариации и импровизации, нещо, на което вероятно се дължи и неговата незатихваща актуалност.

## ЛИТЕРАТУРА

**Арнаудов 1978:** Арнаудов, М. *Психология на литературното творчество*.

София: Наука и изкуство, 1978.

**Балашов и др., ред. 1976:** *История немецкой литературы в 5-и томах*. Т. 3. Ред. Н. И. Балашов, Р. М. Самарин, С. В. Тураев, Москва: АН СССР, 1976, 209 – 230.

- Борисова 1980:** Borissova, B. Zu E.T.A. Hoffmanns Serapiontischem Prinzip. // *Germanistisches Jahrbuch DDR – VRB*. Red. R. Bohn, Sofia, 1980 – 1981, 5 – 12.
- Борисова 1982:** Borissova, B. Zu E.T.A.Hoffmanns Auffassung von Wesen und Rolle der Phantasie. // *Antjk ja vaeliskirjanduse*. Mueuet ja reaalsus, Toimitised, Tartu Riikliku Ülikooli. Red. H. Peep, J. Talvet, E. Tamm, A. Luigar, Estonia, 1982, 103 – 114.
- Борисова 1984:** Борисова, Б. Към понятието за гения при Е.Т.А. Хофман и класическата немска естетика от XVIII и XIX век. // *Сборник „20 години ВТУ“*. Ред. Н. Даскалов и др., Велико Търново, 1984, 241 – 251.
- Борисова 1985:** Борисова, Б. За някои прилики във възгледите на Е. Т. А. Хофман и Д. Войников за изкуството. // *Трудове на ВТУ*, 1985, Т. XX, кн. 1, 119 – 138.
- Борисова 1986:** Borissova, B. Zum Spannungsverhaeltnis Künstler-Gesellschaft in ausgewaehlten Werken E.T.A. Hoffmanns. // *Трудове на ВТУ*, 1986, Т. XXI, кн. 1, 149 – 177.
- Борисова 1988:** Borissova, B. *Zum Spannungsverhaeltnis Künstler – soziale Umwelt in ausgewaehlten kurzen epischen Werken E. T. A. Hoffmanns*. Dissertation, Wittenberg: Martin-Luther-Universitaet Halle, 1988.
- Борисова 1993:** Борисова, Б. *За фантастичното в късния немски романтизъм*. София: Загер, 1993.
- Борисова 1998:** Борисова, Б. *История на немската литература. 1700 – 1830*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“, 1998.
- Генов 2000:** Генов, Г. *Литература на Западна Европа през епохата на романтизма: Германия, Англия, Франция*. Велико Търново: ИПК „Св. Евтимий Патриарх Търновски“, 2000.
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. *Мнения и съмнения*. София: Литературен вестник, 1999.
- Георгиев, ред. 1969:** *Кратка българска енциклопедия*. Т. V. Ред. В. Георгиев. София: БАН, 1969.
- Дилов-син 2009:** Дилов, Л. *Напред-назад по прага на гнусливост. Някои разсъждения за Янените листи*. 2009. Любен Дилов син, Блогинар. 01. 11. 2011. <<http://dilovjunior.bloginar.net/>>.
- Е. Т. А.-Хофман – Архив:** *E. T. A.-Hoffmann-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin*. 01. 11. 2011. <http://eta.staatsbibliothek-berlin.de/>.
- Е. Т. А.-Хофман – Библиография 2004:** *E.T.A.-Hoffmann-Bibliographie für 1945 bis 1996 mit Register des E. T. A.-Hoffmann-Jahrbuchs 1 (1992/93) bis 10 (2002)*. E. T. A.-Hoffmann-Gesellschaft, Bamberg, 2004.
- Илинова, прев. и съст. 2010:** *Вълшебният свят на романтизма. Сборник новели*. Съст. и прев. Д. Илинова. 15. 10. 2010. Linternet. 01. 11. 2011. <<http://linternet.bg/publish27/e-t-a-hofman/fon-skuderi.htm>>.
- Константинов 1981:** Константинов, В. С копнеж по необикновеното. // *Пулс*, № 6, 10.II.1981.

- Константинов 1982:** Константинов, В. В магическия свят на приказката. // *Литературен фронт*, 19 август 1982, № 33.
- Константинов 1988:** Константинов, В. *Е. Т. А. Хофман в българско одеяние*. Рецензия. Съюз на преводачите. 1988. Венцеслав Константинов/Wenzeslav Konstantinov. 01. 11. 2011. <<http://www.darl.eu/critique/hoffmann.htm>>.
- Константинов 1989:** Константинов, В. Най-последно: Хофман! // *Панорама*, 1989, № 1, 227 – 230.
- Константинов 2010:** Константинов, В. Хофман – между действителност и фантазия. // В. Константинов. *Флейтата на съня*. София: Сиела, 2010.
- Кончаловски 2011:** *Култовият руски режисьор Андрей Кончаловски представя „Лешникотрошачката 3D“ в София*. 09.09.2011. Avtora.com. 01. 11. 2011. [http://www.avtora.com/news/2011/09/09/andrey\\_konchalovskiy\\_-\\_premiera\\_nutcracker\\_3d\\_sofiya](http://www.avtora.com/news/2011/09/09/andrey_konchalovskiy_-_premiera_nutcracker_3d_sofiya).
- Мирчев 1976:** Мирчев, Б. Поезия и истина у Е. Т. А. Хофман. // *Литературна мисъл*, 1976, № 4, 103 – 114.
- Митов, Пешев 1968:** Митов, Д. Б., А. Пешев. *Западноевропейската литература от Великата френска буржоазна революция до Парижката комуна*. София: Наука и изкуство, 1968.
- Митов, Пешев 1976:** Митов, Д. Б., А. Пешев, *Западноевропейската литература от Великата френска буржоазна революция до Парижката комуна*. София: Наука и изкуство, 1976.
- Нерлих-Златева 1991:** Nährlich-Slateva, E. *Goethe und E.T.A. Hoffmann im Lichte von Bachtins Konzept der Kultur des Karnevals und der karnevalisierten Literatur: Versuch einer Neulektüre ausgewählter Texte*. Jena: Friedrich-Schiller-Universität, 1991.
- Нерлих-Златева 1995:** Nährlich-Slatewa, E. *Das Leben gerat aus dem Gleis: E. T. A. Hoffmann im Kontext karnevalesker Überlieferungen*. Frankfurt/M etc.: Lang, 1995
- Нерлих-Златева 1998:** Nährlich-Slateva, E. Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Bulgarien. // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1998, Bd. 6, 50 – 71.
- Николчина 1989:** Николчина, М. *Младежът на романтизма*. 1989. Миглена Николчина. Блог. 30. 03. 2012. <<http://nikolchina.wordpress.com>>.
- Попова 1980:** Попова, Н. В търсене на хармония. // *Немски романтици. Новели*. Съст. Н. Попова, София: Народна култура, 1980, 7 – 14.
- Попова 1987:** Попова, Н. Един странник между делничното и прекрасното. // Е. Т. А. Хофман. *Избрани творби в два тома. Т. I. Разкази. Приказки. Новели*. София: Народна култура, 1987, 601 – 605.
- Протохристова 2003:** Протохристова, К. *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи*. Пловдив: Лектура, 2003.
- Стоянов 1988:** Стоянов, Цв. *Съчинения в два тома. Т. I – II*. София: Български писател, 1988.
- Тураев 2005:** Тураев, С. В. *Пермь. Карла Маркса, 26. 30-е годы*. 2005. Филолог. Научно-методическият културно-просветителският журнал Пер-

мского государственного педагогического университета, № 6, 2005.  
[http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_6\\_147](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_147). 01.11.2011.

**Хаджикосев 1987:** Хаджикосев, С. В двойственном огледало на приказката. // *Деца, изкуство, книги*, 1987, № 6, 14 – 19.

**Хаджикосев 2005:** Хаджикосев, С. *Западноевропейска литература*. Ч. III. София: Сиела, 2005.

**Шефер, Гронерт 1973:** Schaefer, K., D. Grohnert, Leben und künstlerische Entwicklung. // *Romantik. Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Hrsg. J. Mittenzwei, Bd. VIII., Berlin: Volkseigener Verlag, 1973, 442 – 489.



**КРИТИКЪТ КАТО ПЪТЕШЕСТВЕНИК  
„РУСКО ПЪТЕШЕСТВИЕ“ НА ХЕРМАН БАР –  
ИНИЦИАЦИОННА ТВОРБА<sup>1</sup>**

*Младен Влашки*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**THE CRITIC AS A TRAVELLER. HERMANN BAHR'S  
RUSSIAN JOURNEY – WORK OF INITIATION**

*Mladen Vlashki*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

„Russische Reise“, by Hermann Bahr is a historically underestimated piece of work, because it is left in the shadow of the book – „Die Ueberwindung des Naturalismus“. Both books published in the same year (1891) are two different types of expression of the moods and the practices that are later to turn Bahr into one of the leading figures of Jung Wien. The article endeavours to see the „Russische Reise“ like a „Work of Initiation“ on the basis of the structure of the text and the observations about this energy, that unconsciously structures the human energy by Karl Gustav Jung and Mircea Eliade. Proofs about this understanding could be seen both in the diaries of Bahr and also in the correspondence between the young author and his father in the years 1890 – 1891.

**Key words:** Hermann Bahr; Russische Reise; Work of Initiation

Херман Бар не е непозната фигура за българския литературен живот до 1944 година (Влашки 2006). Но една негова творба остава и до днес подценена не само в перспективата на българската му рецепция.

В историческите обзори върху литературата на „Млада Виена“ „Руско пътешествие“ на Бар остава в сянката на сборника му „Преодоляването на натурализма“, публикуван през същата 1891-ва година в две издания. Не само посвещението към възприеманата като програмна за немския модернизъм книга – „На моя баща. Петерсбург, март 1891

---

<sup>1</sup> Части от това изложение бяха представени и на конференцията „Травма и сън/мечта“ във Виена през април 2011 г.

г.“, я свързва с „Руско пътешествие“. Своеобразната пътеписна творба е друг жанров израз на настроенията и творческите опити, които превръщат Херман Бар във водач на немскоезичния модернизъм от деветдесетте години на XIX век. „Преодоляването на натурализма“ е сборник от две книги, които събират публикувани статии на Бар в периода от октомври 1889 г. до март 1891 г. „Руско пътешествие“ може да бъде определено като пътеписен роман под формата на дневник с главен герой постоянно променящият се Аз на повествователя. В доминираното от техниката на „вътрешния монолог“ повествование на своеобразния пътешественически дневник (Бар пътува като журналист, който отразява театрално гостуване на немски артисти в Петербург) са „монтирани“ фейлетонни есета, публикувани в периодиката преди появата на самата книга – например за изобразителното изкуство в Ермитажа, за театралното изкуство на Елеонора Дузе и др.

Някои от първите отзиви за книгата (Херцфелд 1892: 20) я разпознават като по-различна от всичко писано от Бар до този момент: „Дали това не са пеперудените крила на един нов Бар, на истинския Бар, който се беше изгубил[...]“. Впрочем самият автор в личен план споделя същото – в писмо до своя баща от 18 май 1891 г. пише: „Руската книга трябва да маркира голям отрязък от моя живот. Търсенето и експериментирането отминаха и започва спокоен, тих и ясен период. Петербург е моят Дамаск“<sup>2</sup> (Жеребин 2008: 173). Но в генерален рецептивен план по-влиятелна се оказва по-късна негова преценка за същото събитие: „Преживяването в Русия бе мощно – състоеше се от Кайнц и Дузе“, „Написах едно, опиянено в стила на Баресовата игра с перцепции, по-скоро неразумно, книжле, за което никой не знае защо всъщност се нарича „Руско пътешествие“ (Бар 1923: 271, 276). През петдесетте години на XX век Киндерман за пръв път нарича „книжлето“ „средищна творба“, в която „като в събирателна леща се улавят предходните излъчвания, проясняват се при пресичането и се превръщат в изходна точка за новото“, но поставя акцент върху преживяванията, свързани с Дузе и Кайнц. Най-вече върху тези с Кайнц, които ще доведат до „фундаментално разглеждане на актьорското изкуство (1922)“ (Киндерман 1954: 75 – 86). Следващите изследователи на Бар се доближават до същността на произведението от 1891 г. всеки в

---

<sup>2</sup> Тази символика става много влиятелна в европейската светска култура, след като Август Стриндберг публикува своята трилогия „Към Дамаск“ (I и II част – 1898 г., а III – 1904 г.). В случая отпратката води директно към Деяния на светите Апостоли 9, 3 – 29 в смисъла на преживяване, което осъществява в личността радикално самопознание и води към положителни промени в живота ѝ.

своето поле на изследване: Давю описва самото пътуване като „суров материал за негов дневник със заглавие „Руско пътешествие“ (1893 (sic!)), който както от гледна точка на стила, така и на съдържанието отразява декадентската фаза, която Бар осъществява по онова време“ (Давю 1984: 26), но „в рамките на престоя му в Русия му става все по-трудно да съхранява своята декадентска поза“ (Давю 1984: 84); Фаркас споменава „преживяването тип Дамаск“ и го свежда до „период на стабилизиране“ (Фаркас 1989: 33); М. Майер изследва от психоаналитична гледна точка „проблематичния за Бар образ на жената и изобщо измеренията на „подценената“ еротика в творбата“ (Майер 1997: 222 – 223). Най-близо до проблематиката на настоящото изложение се приближава Александър Жеребин в своята статия „Руско пътешествие“ на Херман Бар като „Петербургски текст“: „Много от онова, което Бар ще напише за Виена и виенчаните, е набелязано още през 1891 г. в „Руско пътешествие“, но във връзка с Петербург. Връзката минава през мотива за театралността, актьорството и маскирането, който се отнася и за двата града“. „Руско пътешествие“ предприема някои ходове на мисълта, които ще достигнат до ясни очертания в късното му творчество. Това се отнася най-вече за фигурата на актьора, от която Бар не може да се откъсне четвърт век“ (Жеребин 2001: 164, 169). По-нататък руският учен свързва концепцията за преодоляването (същата година е публикувана и книгата на Бар „Преодоляването на натурализма“) с марксистката философия на историята (Бар е запознат с марксизма доста подробно), която обаче би могла да бъде сведена до есхатологичната схема „умри и стани“ и заключава: „Тъкмо тази схема стои в основата на „Руско пътешествие“ (Жеребин 2001: 168). Основание за тезата си Жеребин намира в текста на дневника пътепис, в думите на Аз-разказвача: „Аз чувствам около себе си едно възхитително бъдеще – като че ли трябваше да изгубя всичко, за да открия себе си“ (Бар 1891: 86). После интерпретацията свързва това съзнателно изявление с познанията на Бар върху Достоевски, за да стигне до тезата, че централен мотив в „Руско пътешествие“ е „метаморфозата на Аз-повествователя“, която бива описана (като съзнателна авторска концепция ) по схемата на „символистична мистериална игра на смърт и възкресение“ – „Разказвачът е инициатор (на това място Жеребин употребява тъкмо немската дума за инициатор – Initiand, която е много близка до тази за „участник в инициационен процес“ – Initiand), чието посвещение в тайните на Русия се превръща в условие за неговата идентичност. Тайнството на инициацията се осъществява, по подобие на религиозната практика, като прекрачване

на граница. Става дума за излизането от емпиричния илюзорен свят, символизиран от ужасния Петербург, и навлизането в метафизичната област на истинското битие, което повествователят е открил в себе си“ (Жеребин 2001: 171, 170). Интерпретацията на Жеребин се изгражда върху прочит, който приема, че инициационното съдържание на творбата е изразено чрез рационално разгърнатата жанрова схема върху основата на въображаема дневникова форма, която тематизира преображението на автора Херман Бар. Моите наблюдения и прочит не оспорват подобна хипотеза, те търсят в текста и в биографичния контекст белези на съотношения между осъзната, преднамерена писателска идея и подсъзнателна манифестация на житейско състояние, което можем да наречем най-общо преминаване от света на младежките увлечения в света на зрелостта с присъщите за него отговорности, проекти, комуникации и т. н. Т. е. задачата на моето търсене е да разкрие дали „Руско пътешествие“ може да бъде определена като инициационна творба, или рецепцията ѝ — като по-скоро периферна за идеите на теоретика на младовиенчани литературна художествена игра с жанровата мистериална структура — е оправдана.

В културноисторически план бихме могли да синтезираме Баровата биографична ситуация около 1890 г. така: след предходните години на учение и пътуване (дълги престои в Париж и Берлин, пътуване из Испания, Южна Франция), финансирани най-вече от бащата Алоис Бар — адвокат, нотариус и член на местния ландтаг, младият писател Херман Бар е изправен пред натиск да промени начина си на живот. Последното му дълго пътуване е това до Петербург, след което се установява във Виена и през следващото десетилетие заедно със съратниците си от кръга „Млада Виена“ налага виенското „изкуство на нервите“ като период от развитието на европейската модерност.

За изучаването на този период от живота на Бар материал предоставят неговите дневници и епистолярната му комуникация с главата на семейство Бар. Цитираното в началото писмо, което преценява престоя в Петербург като събитие, свързано с просветление, става по-ясно разбираемо в контекста на упреците на бащата, предхождащи пътуването. На 19 август 1890 г. Алоис Бар пише на своя син: „...утвърди ли се възгледът, че ти си само подражател и папагал на френски мостри, тогава си свършен. И това действително ще ми разбие сърцето... Ако скоро издадеш втора книга към „Критика на модерността“ и духовити спомени от Испания и Танжер, ще заличиш позора и твоите приятели и привърженици биха могли да си отдъхнат“ (Бар 1971: 284 – 285). В отговор на тези упреци Бар издава „вто-

рата книга“ и това е тъкмо посветената на баща му „Преодоляване на натурализма“, която реализира добрите прогнози в писмото. Но до издаването ѝ има още седем месеца. Натискът от Линц продължава: „Наистина ми е сърдечно болно за теб – бях твърдо убеден, че ти ще станеш почитан и търсен писател... Вместо това ти лежиш с разкрити крайници на дивана и мътиш нещо, мъчиш си мозъка и се изтощаваш, та да произведеш нещо особено, което няма да хареса никому, няма да представлява нищо, няма да изпълни никаква цел, а най-много да предизвика шум“ (Бар 1971: 288). За Коледа Алоис Бар си пожелава: „Не желая нищо по-съкровено от това, ти най-накрая да приключиш със своите години на учение и странстване, да се спасиш от състоянието на незрялост и на неясен напън и най-накрая, просветен и пречистен, да станеш в полето на писателството действително това, което по способности можеш да станеш. Дано Бог изпълни желанието ми“ (Бар 1971: 298). Отговорът на сина, подписан с думите „Твой верен Херман“, е красноречив: „мястото ми в безсмъртието вече никой не може да ми отнеме. Пари, пари – не ме интересуват изкуство и дух.“ Следва молба за помощ от 300 марки. Парите са изпратени от благородния баща с едно изключително дълго писмо. След като се учудва на логиката на своя син, да му пише че е съгласен с всичко написано, че сам го мисли от много време, а да не последва нищо от това, бащата го съветва да последва „добронамерените му предупреждения“: „Ти трябва сериозно да пожелаеш да се отърсиш от своите идеи за независимост и свобода, които никой в света не би могъл да предявява в такъв размер, и да се подчиниш. Та това трябва да направи всеки човек, ти – също!“ (Бар 1971: 301). Вписването в света на възрастните и отговорни хора бащата вижда практически като заемане от сина на постоянно място в някое периодично издание – независимо дали в Мюнхен, Франкфурт, Хамбург или Виена, след като не желае това да е Берлин. Но Херман отпътува като свободен журналист, за да отразява турнето на немските артисти от края на март до средата на април 1891 г. в Петербург. Епистоларните свидетелства за престоя не са много. На 27 март Херман пише на баща си: „Откакто напуснах Париж, не съм бил дори за миг така чисто и дълбоко вътрешно щастлив, както тук във всеки един ден, а често и до късно през нощта. Това не е заслуга на Петербург, мощен, импозантен, но студен град (студен вътрешно, според мен, не ти докосва сърцето и сетивата...); а на радушната и доброжелателна съдба, която няма да забравя, като ѝ благодаря, че... ме въведе в едно истински идеално общество, каквото никога не бих помислил, че е възможно измежду хората, така

артистично и благородно и изискано. Райхер, Кайнц и госпожица Вит... в тази прекрасна компания, в която няма обичайни думи, няма ежедневни жестове – направо свят ми се завива, че може да има толкова благородни приятели, и целият ми песимизъм е прогонен от мозъка“. На 12 април го известява, че всеки момент трябва да излезе от печат „Преодоляването“, че е видял, каквото е имало да се види в Петербург, написал е и втория си фейлетон за списание „Модерне Кунст“ и с удоволствие ще си тръгне, макар че ще му е трудна раздялата с „несравнимата компания“. Възнамерява да пристигне в края на месеца във Виена и за 4 до 6 седмици „да подреда бушуващия обем от впечатления, които събрах тук, в един „Руски дневник“ и сериозно и настойчиво да се огледа дали във Виена няма да се открие някаква позиция, „която би могла да оформи моето бъдеще малко по-ясно и сигурно“ (Бар 1971: 310, 311). Бащата е все още недоверчив в своя отговор от 17 април, въпреки че писмата от Петербург подсказват, че бащиният натиск за промяна е оказал някакво въздействие: „ще е разумно да предприемеш няколко крачки към постоянно място, което би могъл да получиш в някое виенско списание. ...За руския дневник съм любопитен – дано да бъде написан във форма, разбираема и за мен, и приятно да се различава от последните продукти на твоята муза“ (Бар 1971: 312 – 313).

Мисля, че от приведените епистоларни доказателства става ясно в каква биографична фаза се намира Херман Бар по време на престоя си в Петербург – бащиният натиск е оказал благотворно влияние – темата за промяна в собствения му статус е актуална за самия него – промяната се дължи най-вече на думите на бащата и на влизането в една „несравнима компания“, не толкова на впечатленията от самия град Петербург. Въпреки че се е вслушал в посланията на бащините писма (най-вече с издаването на „Преодоляването на романтизма“, което ще му осигури „място в безсмъртието“ поне за пред литературните историци), писателят Бар насмешливо се опитва да оправдае своята вироглавост<sup>3</sup>, дала отпечатък и върху „Руско пътешествие“:

---

<sup>3</sup> В тази перспектива може да бъде разглеждано и вмъкването на епизода с посещението на публичния дом в Петербург – той постига своето в рецепцията на книгата – забраната ѝ от берлинската цензура наистина вдига шум, но вдига и търсенето. По принцип отношението на Бар към подобен тип писателски практики в младите му години може да се проследи в дневниците и писмата – устойчивата нагласа да скандализира филистерското общество се свързва със схващането за безнравствена литература. Сам той в статията си „Галантни книги“ (сп. „Гегенварт“, 10.01.1891 г.), изреждайки мотивите за литературата на неприлични-

„чувам вече снизходителните и загрижени упреци на добронамерените приятели (срв. с цитираното по-горе писмо от 19 август 1890 г. – бел. М. В.)... Доста от написаното може да е глуповато самоуверено и веднага щом отново го прочета, ще му се надсмивам весело. Но това е честна и искрена книга. Всички настроения аз записах покорно и смирено, каквито бяха. Не съм виновен, че от това не излезе нищо умно“ (Бар 1891: 185).

Финалните слова на пътеписния текст не бива да ни заблуждават – те са колкото искрени, толкова и разиграващи „искреност“. Защото като художествено произведение „Руско пътешествие“ се гради върху предварително оформени идеи<sup>4</sup>. За целите на настоящото изложение ще дам само няколко примера. Ето какво нотира в скиците и дневниците си авторът, преди да напише „Руско пътешествие“: „Светът... съществува единствено, за да развлича духа чрез доставка на нови усещания... по-рано той (единственият – бел. М. В.) е пътувал много заради импресиите... (изкуството) е само „забавление“ за самия артист – да забавлява чрез спомени пианото на своите нерви, докато заспи. ...затова той е срещу „композирането“, чрез което артистът иска да съгради „творение“, което да живее извън него... „Маниерът с параграфите“ на Бурже“ (Бар 1994: 208). „От опит знам, че всичката лъжа е извън мен... аз знам, че моето Аз се намира само в една поредица от възприятия и е толкова по-могъщо, колкото по-богати и силни са те“ (Бар 1994: 235). „Светът ще бъде съблюдаван само като храна за моите сетива“ (Бар 1994: 237). А ето и няколко цитата от текста на „Руско пътуване“: „Трябва да пътувам, нямам повече храна за нервите“ (Бар 1891: 3). „Безразлично ми е дали ще придобия верни, или фалшиви преценки за руснаците, за мен това, което мисля в момента, е винаги вярното... Аз искам да преживявам, искам да се наслаждавам, искам да запълня склада си с усещания. Аз пътувам по света за една непозната импресия“ (Бар 1891: 22). „Не искам да си развалям удоволствието, като се оплаквам от липсата на езиков еквивалент (който да предава точно перцепциите или

---

ето, включва и следните – да се дразнят „добрите“ нрави на филистерите и добрият писател да изпробва техниката си. В дневниковите си записки за „испанското пътешествие“ Бар обвързва отслабването на сетивата и тяхното подхранване с необходимостта от нов ентузиазъм, който в края на краищата води до „проститутките“ (Бар 1994: 248).

<sup>4</sup> Тези предварителни идеи са видими в дневниците от 1899 г. и са свързани с чернови за други, никога ненаписани произведения като „Единственият и неговата книга“ (Бар 1994 : 207 – 210) и/или „Испанската книга“ (Бар 1994: 237 – 240, 141 – 245 и др.).

дразненията, или усещанията – бел. М. В.). Стига сам да мога да преживея дразнението и да нотирам точните знаци за него, които биха могли във всеки момент да го извикат отново... Да улавям дразнения с изострени сетива. Да се наслаждавам с обиграни нерви. С най-близката ударна дума, която ми хрумне, да ги бележа“ (Бар 1891: 6 – 7). В допълнение текстът на „Руско пътуване“ е изпъстрен от „маниера с параграфите“ на Бурже, а второто мото от Морис Барес гласи: „Истина е, че нищо не е вярно.“

Ако продължим тези наблюдения и ги разширим върху тематика от критическите статии, които Бар пише по същото време, ще можем да обособим едно ядро, което предопределя част съдържанието на книгата „Руско пътешествие“, преди да е извършено самото пътуване – околният свят да се разглежда не като обект на познание, а само като източник на индивидуални усещания; техният запис да представлява хронограма на дразнения и усещания в нервната система на аза на повествователя, а не да се подчинява на сюжетни, жанрови или композиционни рационални намерения<sup>5</sup>; най-важният източник за тях да е жената (любовната тематика през схващането за два вида любов – духовна и телесна, и възможността да се практикуват от един галантен мъж с две различни жени<sup>6</sup>); подобна предопределеност може да се открие и в по-откровено журналистическите пасажи от текста – тези, посветени на актьорското изкуство и на схващанията за „цялостна творба“ (Gesamtkunstwerk) в изкуството. В заключение на тези частични наблюдения бихме могли да обобщим, че „Руско пътешествие“ е плод на оформени до този момент тематични и художествено-технологични

---

<sup>5</sup> Все пак върху това схващане силно влияние оказва натискът на бащината воля за промяна в живота на сина и това води до „запис на променливите състояния“ на Баровия „Аз“ в опитите да се обяснят някои неясни усещания, свързани с „малката госпожица“.

<sup>6</sup> Този кръг от проблеми оформя съдържанието на рецензията за „Un coeur de femme“ на Бурже, публикувана под заглавието „Загадката на любовта“ на 11.10 1890 в сп. „Дас магацин фюр литератур“; текстът е препечатан и в сборника „Преодоляването на натурализма“. По същата тема са и записките от „Испанската книга“ за душата и тялото, изневярата, доверието, ревността (Бар 1994: 242 – 244). В „Руско пътешествие“ развитието на темата води до идеята за „откритието на двайсетия век: откриването на третия пол между мъж и жена, който няма да се нуждае вече от мъжките и женските инструменти, защото в мозъка му ще са се обединили всички потенци на разделените полове и ще са се научили да заместват действителното чрез мечтата“ (Бар 1891: 131). Интересът към тази идея на Бар е регистриран и при П. К. Яворов (Влашки 2006: 158).



възгледи, които Бар свързва с несистемно придобивани усещания в Петербург и стилистично обработва през лятото на 1891 г. във Виена.

Под художествено-технологични можем да разбираме следните възгледи на Херман Бар за писането на литература: „Дразнението действа обаче наполовина и не води до наслада, докато остава несъзнато: представата създадена от него е истинското удоволствие. За да му се наслаждавам и да се намирам напълно уютно в сменящите се постоянно дразнения, аз пиша тази книга от час на час: нека тя е протокол на всички възприятия, откъдето и да идват, както и да се подреждат в моите чувства, каквото и да правят с моите нерви... И тъй, още веднъж, та да е напълно ясно и безспорно: аз желая *faire du sensationnisme*, но не като при André Mellerio, от когото съм заимствал тези думи, а и при останалите послушни последователи на Бурже, единствено само в написаното, което е пагубно половинчато, а на дело, което е всъщност блаженото сбъдване. Аз желая да живея сензационизма, а не да съм като сензационист. Тази книга е моят инструмент. Възприятия, дразнения (сензации – бел. М. В.), емоции, нервни тласъци, перцепции – измежду тези наименования може да се избира. Те са единствената истина. Което не им служи и помага, е изключено от моя живот“ (Бар 1994: 237). Подобно схващане за писането на литература ни позволява да погледнем към текстове като този на „Руско пътешествие“ и като протоколи на протичащи психически процеси.

Във „Върху психологията на несъзнатото“ и по-специално в „Архетипите на колективното несъзнато“ Карл Густав Юнг излага в частта „свързаност с родителите“ следното разбиране за процеса, в който младият мъж навлиза в света на възрастните: „институцията на инициацията или мъжкото посвещение е свързана с модерната... форма на стремежа, който е вероятно толкова стар, колкото и човечеството. Обичаите (свързани с инициацията – М. В.) са прастари. Те са се превърнали в почти инстинктивни механизми, така че се репродуцират и без външна необходимост... Те са вкопани в несъзнатото като първична картина“ (Юнг 1964: 115). „Схващането“ на архетипа означава разбиране чрез преживяване“ (Юнг 1964: 119), тъй като колективното несъзнато се състои от „сублиминални остатъци на архаични функции, които са налични а priori и по всяко време биха могли да бъдат приведени във функция чрез някакво задръстване на либидото“ (Юнг 1964 : 336).

Най-изчерпателно обичаите, свързани с инициацията, т. е. архаичните функции, свързани с ритуалите в този процес, са изследвани и описани от Мирча Елиаде. В своята книга „Мистерията на възраждането. Инициационни ритуали, тяхното културно и религиозно значе-

ние“ той оформя следната типология: „Философски погледнато, инициацията е онтологична промяна в структурните форми на битието. На края на своето изпитание неофитът се вижда в съвсем друга форма на съществуване: той е станал друг“, „Общо разпространените инициационни ритуали са пубертетните церемонии, в които послушниците биват въведени чрез инициацията в човешката общност и същевременно в света на духовните стойности и понятия“ (Елиаде 1961: 10). „Като ритуално повторение на космогонията всяко символично завръщане тръгва от „хаоса“... централното преживяване на всяка инициация се изразява чрез церемонията, която символизира смъртта на неофита и неговото завръщане към живите... наставления в тези случаи се получават от учител“ (Елиаде 1961: 14, 13). „Преходът от профанния към свещения свят включва в себе си по един или друг начин опита на смъртта: умира един определен начин на съществуване, за да се стигне до друг... Най-напред послушниците биват пренесени насилствено в един непознат свят... Преживяването на мрака, на смъртта и на близостта до божествените създания се повтаря през цялото време на инициацията и се задълбочава“ (Елиаде 1961: 31, 30). „В някои пубертетни церемонии неофитът бива сравняван с кърмаче“ (Елиаде 1961: 39).

Безспорно текстът на „Руско пътешествие“ съдържа записи за всички тези проявления на „сублиминални остатъци на архаични функции“. Ще цитирам по-важните от тях по реда на появата им в текста:

– „Бихме желали да се смеем, но на всички ни изведнъж влезе нещо страшно в душите, нещо мрачно и враждебно. Това е вечният ужас от чуждото и непознатото“ (Бар 1891: 17).

– „Аз съм напълно свършен. Как безжалостно ме караха да препускам целия ден! Не виждам нищо повече, не чувам нищо повече, не знам нищо повече за себе си!“ (Бар 1891: 19).

– „Морис Барес е майсторът. Той зададе формулите. Затова неговите книги са священото писание на модерността“ (Бар 1891: 21).

– „Имаш чувството, че се движиш под саван! Тогава човек се плаши и го побиват тръпки“ (Бар 1891: 23).

– „Аз потънах. Сънищата ме отвлякоха отвъд. Границата към съня бе изтрита. Не знам колко време съм лежал. Светлината е изчезнала“ (Бар 1891: 38).

– „Загубих всяка вяра. Нещо стана в мен... Около мен – мъртва пустота“ (Бар 1891: 84).

– „Оставили са само нещо съвсем простичко, смирено и скромно. То седи на пода самотно като голо дете, което играе и се чуди с

големите сиви очи надалеко, и е весело, и се смее светло срещу слънцето.[...] Усещам едно чудесно бъдеще около мен. Сякаш трябваше да загубя всичко, за да открия сам себе си... Няма думи за това“ (Бар 1891: 86).

– „Чудото расте – но това е ведро, добро и лековито чудо“ (Бар 1891: 94).

– „И любимото създание се сгушва в белия въздух и от това се появяват бляскащи лъчи, като около една малка светица[...] Така, помислих си, ще да са говорили героите от Троя, когато тяхната мъдра и загрижена богиня закрилница е идвала от облака, за да ги съветва и да им помага“ (Бар 1891: 96).

– „Тя има свещена тайна, но каква е – не мога да разбера. Но у мен нараства спасителното чувство, че тя, стига да съм наистина загрижен за това, ще ми я подари“ (Бар 1891: 100).

– „Сега е всичко ясно и светло. Мъглите изчезнаха[...]. Красотата на света възкръсна в мен“ (Бар 1891: 109).

– „Това е цялото изкуство: да понасяш с търпение човешкото, което непроменимо е прилепнало и за великото, и за дребното, но да запазиш чувството си възприемчиво и благодарна душата, ако някъде над всичко това трепка божествената искрица. Това е тайната на малката госпожица“ (Бар 1891: 113).

– „Сещам се за старото учение на йогите. Ние само сме го забравили и го потуляваме. Всяка вяра на старите народи знае за него. Много нови рождения се случват в нас: всяко ни дава един нов човек, но старите остават. В мистериите то винаги бива възхвалявано като еротично благоволение“ (Бар 1891: 153).

– „Чувствам се съвсем обновен. Старите привички изведнъж изчезнаха; навсякъде откривам в себе си един млад, непознат живот. И не е както обичайно, когато се преобразявам: нямам чувството да съм придобил нещо, а че то е било винаги тук, само е било скрито от враждебно съседство, и е трябвало търпеливо да чака – и сега изведнъж то възкръсна прекрасно. Не го схващам като подарък от външния свят, а самият аз, дълго отдаден на света, съм подарък за себе си[...]. Аз преживях магическото чудо“ (Бар 1891: 158 – 159).

– „Трябва да се отбележи: всички мистерии са навсякъде еротични. Фалосът е органът на великата мъдрост. Изглежда, това бива мислено по-често като алегория; но аз го чувствам като ядрото на човешката загадка“ (Бар 1891: 160).

– „Или важното събитие, с което датирам възраждането на моята душа и втория период на моя дух, е в края на краищата само лудо-рия и дяволия на сляпата любов?“ (Бар 1891: 180).

Дори само едно проследяване на тази поредица от цитати може да ни покаже, че подсъзнатата структурираща енергия на „Руско пътуване“ се движи от преживявания на архетипни ситуации, свързани с инициационен ритуал, първоначално като нещо неясно, несъзнато, а след обработването на тези дразнения, идващи не толкова от околния свят, колкото от дълбината на индивидуалната психика – към тяхното разбиране и обмисляне. Ако си позволя на това място един малко шеговит поглед към тези наблюдения, бих могъл да предположа, че ако годината, в която са писани тези текстове, не беше 1891-ва, със сигурност бихме оценили Херман Бар като автор, който трансформира идеите на Карл Густав Юнг в литературен текст. Но историческите факти са безспорни – по това време Юнг е едва на шестнайсет години.

Според възприетата от Радосвет Коларов идея на Лорънс Липкинг за „творби, които бележат повратни точки в творчеството на автора“ авторите на тези творби, „образно казано, „първо изтърпяват изпитание чрез огън, при което разумът се пречиства, след това минават към по-висока степен на познание, вследствие на което миналият опит бива радикално реинтерпретиран“, и „накрая се явява пророчество за следващи по-големи творби“ (Коларов 2009: 136). Дори да виждаме в последните думи на Липкинг за „пророчество“ по-скоро една метафора, зад която стоят отделни знаци за бъдещето развитие на автора, то тази метафора в случая, който изследвам, е адекватна – тъкмо с обработката на основните теми и идеи от „Руско пътешествие“ Херман Бар и литературната му дейност през деветдесетте години на XIX век във Виена се превръщат в кристализационен център за групата „Млада Виена“ и за онова, което литературните историци и критици наричат Виенски модернизъм. Освен споменатото в началото на това изложение съдържание, свързано с разбирането на актьорското майсторство, на това място нека спомена само още една ядрена за младовиенчани идея – тази за „клуба на добрите европейци“, който Бар първоначално под влияние на впечатленията си от пътуването из Южна Франция би желал да засели в Прованс (Бар 1891: 159 – 160). В сборника си „Билдунг“ (1900) той отделя доста страници на идеята, но вече „колониата“ ще трябва да намери подслон в Залцбург<sup>7</sup> (Бар

---

<sup>7</sup> Любопитен факт е, че тъкмо в Залцбург през 1920 г. Макс Райнхарт, Хуго фон Хофманстал, Рихард Щраус, Франц Шалк и Алфрад Ролер – творци, определено

1900: 117 – 126). По-късно я обработва и в други свои творби, например в „Диалог за трагичното“ (1904). За ролята на едно на пръв поглед лековато мечтателно хрумване, родено в Петербург при срещата на Бар с „несравнимата компания“ – Райхер, Кайнц, Лоте Вит, в цялостния културен процес на Европа свидетелстват и изследванията върху Виенския модернизъм на Йенс Рикман: „Като съставя имплицитно формулата, „Млада Виена“ = австрийско от 1890 = модерно = добро европейство, и с това индиректно претендира, че младовиенчани са онези „свободни духове“ на Ницше, които преодоляват болестта на деветнайсети век, национализма, Бар тълкува позитивно онова, което критиците на „Млада Виена“ оценяват негативно от националистически позиции“ (Рикман 1985: 187).

Не на последно място би трябвало да се отдели внимание и на всички ходове на перцепциите, възприятията, настроенията и играта на нерви, които дават храна за схващането, което и в „Руско пътешествие“ се занимава с „аз-а“ и неговата неспасяемост, преди още философията на Ернст Мах да е получила необходимата публичност. Но настоящата работа не си поставя подобни цели. Апелът на изложеното по-горе е насочен единствено към преодоляването на инерцията при изучаването и изследването на творчеството на Херман Бар, в което „Руско пътешествие“ бива подценявано. Перспективата към това произведение на водещия критик и теоретик на „Млада Виена“ като към инициационна творба, надявам се, би могла да спомогне за това.

## ЛИТЕРАТУРА

**Бар 1891:** Bahr, H. *Russische Reise*. Dresden: E. Pierson, 1891.

**Бар 1900:** Bahr, H. *Bildung*. Berlin und Leipzig: Insel Verlag, 1900.

**Бар 1923:** Bahr, H. *Selbstbildnis*. Berlin: Fischer, 1923.

**Бар 1971:** Bahr, H. *Briefwechsel mit seinem Vater*. Hrsg. Von A. Schmidt. Wien: Bauer-Verlag, 1971.

**Бар 1994:** Bahr, H. *Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte*. Bd.1. 1885 – 1890. Hrsg. von Moritz Csáky. Wien; Köln; Weimar : Böhlau, 1994.

**Влашки 2006:** Влашки, Мл. Херман Бар и България. // *Научни трудове*, том 44, кн. 1, сб. Б, 2006, Филология. Пловдив: Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“, 2006, 155 – 179.

**Давю 1984:** Daviau, D. *Der Mann von Übermorgen*. Wien: Österr. Bundesverlag, 1984.

---

свързани с творчеството на Виенския модернизъм, създават „Залцбургския фестивал“ като едно от средищата за сценични и музикални изкуството на Европа.

- Елиаде 1961:** Eliade, M. *Das Mysterium der Wiedergeburt. Initiationsriten, ihre kulturelle und religiöse Bedeutung*. Zürich, 1961
- Жеребин 2001:** Žerebin, Al. I. Hermann Bahrs *Russische Reise* als „Peterburger Text“. // *Jahrbuch des Adalbert Stifter-Instituts*. Linz, 2001, Bd. 5, 161 – 174.
- Жеребин 2008:** Žerebin, Al. I. „Alles ist verteufelt elegant“. Zu den kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Petersburg um 1900. // *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russlands*, 2008, 167 – 174.
- Киндерман 1954:** Kindermann, H. *Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater*. Graz : Böhlau, 1954.
- Коларов 2009:** Коларов, Р. *Повторение и сътворение: поетика на авто-текстуалността*. София: Просвета, 2009.
- Майер 1997:** Meier, M. *Prometheus und Pandora*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Рикман 1985:** Rieckmann, J. *Aufbruch in die Moderne: die Anfänge der Jungen Wien; Österreichische Literatur und Kritik im Fin de siècle*. Königstein/Ts.: Athenäum, 1985.
- Фаркас 1989:** Farkas, R. *Dynamik und Dilemma der Moderne*. Wien: Böhlau, 1989.
- Херцфелд 1892:** Herzfeld, M. Hermann Bahr. *Russische Reise*. // *Wiener Literatur-Zeitung*, III, №3, 1892, S.20.
- Юнг 1964:** Jung, C.G. *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Zürich: Rascher, 1964.

**LA RENCONTRE DES REALITES DANS  
LES ROMANS MAUSOLEE DE ROUJA LAZAROVA  
ET PRAGUE D'ÉTIENNE BARILIER**

*Maya Timénova*  
*Université de Plovdiv*

**THE MEETING OF REALITIES IN THE NOVELS  
THE MAUSOLEUM BY RUZHA LAZAROVA  
AND PRAGUE BY ÉTIENNE BARILIER**

*Maya Timenova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

In the present research, we propose to study fragments of communist reality through two optics: the look of the 'inside' (*Mausoleum*) and the look of the 'outside' (*Prague*). The first is the look of the actor of events who also becomes the observer writing in a foreign language. The second is that of the foreigner wishing to understand this reality. The book of Tzvetan Todorov, *The century of totalitarian regimes*, will provide the basis for this research.

**Key words:** meeting of realities, communism, absurdity, words-clichés

Dans les présentes recherches, nous nous proposons d'étudier des fragments de la réalité communiste au niveau de deux optiques – le regard de l' „intérieur“, de celui qui a subi et a vécu cette réalité (*Mausolée*), et le regard de l' „extérieur“, de celui qui l'observe (*Prague*). Le premier c'est le regard de l'*acteur* des événements mais aussi de l'*observateur* en devenir, écrivant dans une langue étrangère, de l'individu marginal, de l'aliéné volontaire. Le second, c'est celui de l'étranger voulant approcher et comprendre cette réalité qui le bouleverse et le marque.

Les romans *Mausolée* de Rouja Lazarova et *Prague* d'Étienne Barilier poursuivent le destin et les jugements des personnages dans les conditions de la réalité de l'époque totalitaire. C'est l'ouvrage de Tzvetan Todorov, *Le siècle des totalitarismes*, qui nous servira de base pour les présentes recherches.

Todorov définit le communisme en tant qu'un messianisme rouge qui „annonce“ le salut „dans cette vie et non après la mort“ (Todorov 2010: 2).

Les jugements de Todorov concernant la dictature morale durant les régimes totalitaires ainsi que la restructuration forcée, voire criminelle de la société, viennent à l'appui de notre travail sur les différentes facettes de la réalité dans les romans cités. Les messianismes „ne se contentent pas de modifier les institutions mais aspirent à transformer les êtres humains eux-mêmes; et ils n'hésitent pas à recourir aux armes pour atteindre leur but.“

„Ce qui distingue le projet totalitaire, enfin, n'est pas seulement le contenu de l'idéal proposé, c'est aussi la stratégie choisie pour l'imposer: contrôle intégral de la société, élimination de catégories entières de la population“ (ibidem:14).

Emblématiques sont les jugements de notre historien de la littérature sur les conditions qui ont été propices à l'avènement du communisme:

„Le libéralisme encourage l'épanouissement personnel mais ne propose aucun nouvel idéal commun – comme si le développement fulgurant de la technologie et l'accumulation de richesses suffisaient à palier l'effacement de la religion. Le messianisme communiste vient s'engouffrer dans ce vide [...]“ (ibidem:15).

Todorov n'oublie pas d'énumérer tous les privilèges dont profitaient ceux qui se rapprochaient du pouvoir durant le régime communiste et dont parlent dans leurs œuvres Rouja Lazarova et Étienne Barilier. Il rappelle le caractère „tentaculaire“ du régime totalitaire dans lequel „on ne peut vraiment rester à l'écart“ (ibidem: 20).

Il nous semble pertinent de s'arrêter aussi sur les caractéristiques communes du communisme et du nazisme qui trouvent lieu dans l'oeuvre de Todorov qui n'oublie pas d'évoquer l'ouvrage *Le Fascisme* du philosophe bulgare Jeliou Jelev: „Dans sa préface à la réédition du livre en 1989, après la chute des régimes communistes, Jelev, désormais autorisé à appeler un chat un chat, parle de la „coïncidence absolue des deux variantes du régime totalitaire, la version fasciste et la nôtre, communiste“ [...]“ (ibidem: 15).

Comme nous l'avons mentionné plus haut, notre Tzvétan Todorov compare aussi ces deux régimes. Très intéressants sont ses jugements sur l'attitude des bourreaux et des victimes des deux variantes du régime totalitaire qui s'avère en fonction de l'effet du rapprochement entre le nazisme et le communisme. (ibidem: 610 – 611). Ce rapprochement des deux régimes totalitaires concerne aussi les actes criminels commis au cours des deux régimes sur un autre aspect, notamment celui de leur „accomplissement“ selon la volonté d' „un individu“ (ibidem: 617).



Or, les personnages de *Mausolée* et de *Prague* vivent cette réalité du régime communiste dont Todorov fait la dissection dans son ouvrage. Les bourreaux et les victimes en sont empreints à jamais et les écrivains les font parler.

### *Mausolée*

*Mausolée* de Rouja Lazarova est un roman qui a l'effet de la confession quoique le *je* de l'auteur vient remplacer très rarement la troisième personne. C'est dans un effort de sincérité – celle du témoin et de l'acteur des événements, que Rouja Lazarova bâtit son roman dans la langue étrangère qu'est le français pour elle. En englobant le passé de trois générations, de sa grand-mère Gaby, de sa mère Rada et le sien propre, elle va à la quête de soi. Durant le processus de la narration, elle cherche à expliquer son moi, à formuler les raisons d'être telle qu'elle est, ainsi que de ne pas pouvoir oublier le passé qui l'a marquée. Parallèlement, elle cherche à *crier* ce passé par l'écriture, et à être entendue et comprise par l'autre – étranger ou Bulgare. Elle dévoile la vérité sur son pays, qu'elle a fui à travers la langue étrangère mais en y introduisant des *bulgarismes*, qu'elle fait revivre dans leur contexte. Son regard est celui de l'„intérieur“, et en même temps, celui de l'„extérieur“, du Bulgare qui, en émigrant, a pris des distances dans l'espace et le temps, qui s'est éloigné de son pays sur le plan spatio-temporel. Or, d'une part, elle extériorise les monstres du passé par l'écriture, en s'exprimant en français – cette langue-refuge, la langue de sa liberté. Et, d'un autre côté, pour se rapprocher à nouveau de ses origines, elle *joue* avec le vocabulaire du communisme – des mots-clichés à connotation affective. Par ces derniers elle se rit du communisme lui-même pour s'affranchir définitivement de la peur dont étaient emplis les cœurs de ses proches, de son quotidien, de sa jeunesse.

Nombreux sont ces mots-clichés du vocabulaire communiste bulgare. Quoique vidés de leur essence dans le contexte de l'époque actuelle, tout comme ceux dans le roman *Prague* d'Étienne Barilier, ils rappellent toujours le visage odieux et criminel du système communiste et de la période postcommuniste.

Ces mots-clichés bulgares en caractères latins, ces *bulgarismes*, font partie intégrante du récit. Ils ne sont pas traduits sous-ligne. Ils *vivent* dans le texte et éclairent les événements pour leur donner la couleur authentique de la réalité en Bulgarie. Par conséquent, il nous semble pertinent de mentionner certains d'entre eux dans notre article.

*Bulgarismes* de l'époque communiste: „*Septembriicheta*“ („en l'honneur du mois de la libération“), devenu plus tard „*tchavdarcheta*“ (de

Tchavdar – groupe de maquisards rejoint par le dictateur Todor Jivkov („quelques jours avant l’arrivée de l’armée rouge, en 1944“) – organisation des élèves entre sept et dix ans obligés de porter le carré bleu (remplacé par le carré rouge pour les élèves de dix à quatorze ans); „*komsomol*“ – organisation des adolescents jusqu’à leur majorité (Lazarova 2009: 69 – 70); „*tékézécé*“ – coopératifs après la nationalisation forcée des terres cultivables, gérés par des activistes du parti communiste fabuleusement ignorants (ibidem: 69); „*Detmag*“ („une laide abréviation d’ „enfant“ et de „magasin“) (ibidem: 84); „*partietz*“ – membre du Parti communiste (ibidem: 88), „*soc-lager*“ – le bloc des pays socialistes, „lager“ signifiant *camp* d’où l’allusion aux camps de concentration (ibidem: 90); le „*diamat*“ – le matérialisme dialectique (p. 91), et l’ „*histmat*“ – le matérialisme historique, dont les cours étaient obligatoires à l’université, comme ceux de russe ou de marxisme-léninisme (ibidem: 91 – 92); Ka-pé-ès-ès – Bé-ka-pé (abréviatures du Parti communiste soviétique et du Parti communiste bulgare que nous étions obligés de scander durant les manifestations à l’occasion des fêtes) (ibidem: 191 – 192).

*Bulgarismes* de l’époque postcommuniste: „*moutris*“ – „surnom des mafieux balkaniques“ signifiant „gueules“ (ibidem: 261); „*tchalga*“ – ce „kitch“, cette „plaie musicale“ d’origine serbe, reflétant „la subtilité du goût des *moutris*“ (ibidem: 272 – 273); le style architectural „moutro-baroque“ incarnant le „goût des *moutris*“ (ibidem: 296); „*kréditni millioneri*“ – les millionnaires de crédit (ibidem: 249).

Ces expressions et mots bulgares ajoutent au métissage linguistique en se *réfugiant* dans le texte du roman rédigé en français par notre écrivaine, *réfugiée* en France.

Quels sont les caractéristiques de cette réalité jalonnée par les *bulgarismes* et le destin des personnages dans le roman ?

### **Fragments de la réalité durant le régime communiste et postcommuniste**

**Le rire sanctionné.** Le rire en Bulgarie socialiste était condamné, et plus spécialement celui orienté contre les détenteurs du pouvoir. Ce rire jouait aussi un rôle salvateur puisque c’était un rire qui, en l’occurrence, visait ceux qui étaient à l’origine de notre malheur. D’ailleurs, nous avons déjà étudié cet aspect du rire dans notre article *Le rire irrésistible du Bulgare*. Dans le roman *Mausolée*, c’est Sacho le Violon (dont le prototype c’est Sacho Sladoura, assassiné par les communistes), qui est porteur de ce rire mordant et raconte la fameuse anecdote sur Gueorgui Dimitrov (ibidem: 10).

En effet, Gueorgui Dimitrov, c'était le „poulin bulgare de Staline“ qui „a orchestré la terreur dans son pays depuis Moscou“ (ibidem: 50).

C'est notamment la dépouille de Dimitrov, conservée au mausolée, qui devient la métaphore fondamentale du roman – la métaphore de l'ineptie de l'idéologie communiste. **Le fanatisme horrible.** Durant la construction du mausolée de Gueorgui Dimitrov, survient un événement absurde et stupéfiant:

*„Le nouveau-né d'un brigadier est mort, mais il n'a pas voulu de permission. Il est allé enterrer son bébé pendant la pause déjeuner“* (ibidem: 53).

Ce comportement de l'ouvrier est horrible et aberrant jusqu'à l'in vraisemblable. Il est donné en exemple à ses contemporains. Il a été fatalement déprimant pour les Bulgares comme Sacho le Violon et le grand-père paternel de Miléna. De nos jours, il fait rire les jeunes par son aspect fanatique. Pourtant, il soulève des questions multiples sur l'évolution de l'être humain.

**La vie de la „répétition“.** La „répétition“ omniprésente, des „histoires individuelles“ jusqu'aux brigades – „ces espèces de travaux forcés“, était „l'essence de ce régime“. Néanmoins, un soupçon d'optimisme se faufile dans ses paroles quand elle précise que cette „redite“ est „de mauvaise qualité“ puisque „la répétition la plus soigneusement orchestrée et entretenue finit par s'épuiser“ (ibidem: 71 – 72).

La première personne des pages consacrées à la vie de la répétition, accentue la véracité du récit. Miléna devient témoin et acteur des événements. En fait, cette vie de la répétition donnait l'impression du temps suspendu où rien ne se passait. Nous vivions dans l'exil intérieur, dans la „marginalité salvatrice“ (ibidem: 71).

**Les écoutes, la persécution silencieuse, la paranoïa.** L'atmosphère, durant le régime communiste, était celle de la conspiration. Or, le conspiratif ouvre la voie au mensonger. Nous menions une vie de schizophrènes. Nous nous cachions derrière les apparences établies pour survivre. Rouja Lazarova évoque cette atmosphère dans son roman. Elle rappelle les „écoutes“ et la „terreur du téléphone“ (ibidem: 86). Vladimir qui travaille au mausolée, est „persuadé qu' „ils“ voient et enregistrent „tout“ (ibidem: 118).

D'une part, les pronoms *tout, ils, les, ça et eux* (en italique dans le texte) créent une distance entre l'écrivaine et les communistes, mais d'un autre côté, ils servent à renforcer le sentiment de l'omniprésence des agents de la sécurité communiste et des délateurs. Et, ils évoquent de nouveau l'atmosphère de conspiration permanente durant le régime totalitaire.

**Les privilèges des enfants des communistes hauts fonctionnaires et leur égarement psychologique.** L'ami de classe Vasko rappelle le personnage de Miléna du roman *Prague* d'Étienne Barilier: „Vasko ne ressemblait en rien à un fils de communiste. [...] Il méprisait autant que moi les arrivistes qui excellaient dans le komsomol pour profiter du système. [...] On commençait à lire Sartre et Camus [...].

C'est après „deux décennies“ que Miléna découvre l'autre Vasko, l'homme écrasé par son père à qui il vouait une admiration quasi divine. [...] (ibidem: 214).

Le destin de grand-mère Stanka dénonce aussi le visage immonde du communisme, celui derrière le masque des apparences, de la vie des prisonniers de ceux qui pensaient „autrement“. Stanka avait étudié le français à Paris et avait enseigné cette langue à l'Alliance française „mais après guerre, les communistes avaient fermé les établissements scolaires gérés par des organismes étrangers.“ L'apprentissage des langues étrangères n'est introduit par les communistes que dans „quelques écoles privilégiées“ à la fin des années cinquante (ibidem: 101).

Quant au **harcèlement moral** qui faisait partie du quotidien, il atteignait son paroxysme quand nous devions voyager à l'étranger. Les services de sécurité devaient vérifier „la fiabilité du voyageur“. Grand-mère Stanka qui est invitée pour un stage à la Sorbonne, reçoit une lettre de convocation du 6<sup>e</sup> Département, „chargé au sein de la Sécurité de l'État“. Elle y apprend que ses relations intimes avec le professeur français Michel sont bien connues par le 6<sup>e</sup> Département. Les menaces du représentant de ce 6<sup>e</sup> Département sinistre portent non seulement sur son futur mais aussi sur celui de son fils (ibidem: 129).

**Le paraître et le réel de la vie.** Dans ce roman, l'un des exemples emblématiques de la réalité truquée s'avèrent les comptes rendus des réunions fictives à la caserne dont Anton est désigné responsable. Sur le conseil de son ami Kroum, il se met à recopier des phrases du „discours de Todor Jivkov sur le perfectionnement de l'organisation socialiste du travail et son impact sur l'armée“, ce discours étant publié dans le journal *L'Oeuvre ouvrière* (ibidem: 159).

**La „petite révolte“.** L'hiver 1984, c'est celui de la fin de l'enfance de Miléna, mais aussi de sa petite révolte: Miléna et ses amis se révoltent contre le déroulement des cours dans les salles de classe froides. Elle est envahie par le „frisson de la liberté“ (ibidem: 209 – 211).

**Les délateurs.** Le thème le plus odieux, notamment celui des délateurs, est entamé dans le roman au niveau du personnage de Rada, la mère de Miléna. Rada est invitée à collaborer pour avancer au travail et

pour assurer de meilleurs médicaments pour sa mère Gaby, mais elle ne cède pas à ce chantage moral (ibidem: 201 – 202). Pourtant, ce chantage faisant partie du quotidien à l'époque de la dictature communiste, le destin de beaucoup de Bulgares en a été fatalement marqué.

Rouja Lazarova en donne un exemple à travers le personnage d'Yovo, l'ami intime de Miléna. Journaliste érudit et professionnel excellent, Yovo est „approché“ par la Sécurité d'État à la fin des années soixante-dix. Ce service sinistre dont l'objectif principal était de nous épier, connaissait en détails la vie de ses futures victimes. Or, Yovo „avait simulé un ulcère pour s'épargner l'armée“ (ibidem: 314) et était devenu l'agent Darwin.

La syntaxe spécifique des rapports des délateurs vient s'ajouter aux *bulgarismes* pour amplifier le tableau du communisme. C'est une syntaxe „particulière“ à la „sonorité prisée de phrases privées d'articles, de prépositions, de liant entre les mots“ (ibidem: 316).

En fait, les délateurs ont fait partie du scénario des réformes élaboré par les communistes. À notre avis, l'aspect immonde de ce scénario est focalisé dans l'expression „sans changement“ prononcée en français par Dany à la fin d'un film pornographique.

Et, ce „sans changement“ et la stagnation économique ont provoqué „l'exode de la fin de la guerre froide“ (ibidem: 238).

### **La rencontre de la réalité de l'autre**

La vie des immigrants bulgares dans les pays capitalistes est marquée par la suspicion que les autochtones trouvent „excessive“ puisqu'ils n'ont pas l'expérience du vécu“ (ibidem: 219). Les immigrants des pays communistes et ex-communistes, se heurtent à l'incompréhension des gens dans le pays d'accueil, tant la vérité sur la réalité dans leur pays est absurde. Sur un deuxième plan, ils portent déjà le handicap psychologique de l'exilé.

Tout comme dans le roman *Prague*, les personnages des deux mondes – ceux du capitalisme et du communisme ou socialisme réel, apprennent plutôt à se connaître qu'à s'entendre. Après la chute du *mur* de Berlin, Miléna de *Mausolée* se heurte au *mur* de l'incompréhension quand elle se retrouve à Paris – la ville de ses rêves:

*„Mais cet émerveillement (de Paris) qui naissait en moi s'est vite évaporé. Le passé a resurgi quand j'ai vu le T-shirt rouge d'un type estampillé d'un „CCCP“ blanc. Sur son dos: marteau, faucille et étoile.*

– [...] C'est mode, non? [...]

– [...] C'est comme un svastika pour moi“ (ibidem: 289).

La rencontre de Miléna avec l'historien français à Paris, est pareillement expressive. Ce dernier parle positivement de certains côtés du communisme, comme les brigades des jeunes, les maisons de repos à la mer et dans les montagnes. L'enthousiasme de Miléna s'évanouit et sa méfiance s'éveille puisque „c'était *leur* manière de parler“ (ibidem: 294 – 295). Les tentacules du communisme l'atteignent même dans le pays de son refuge. Miléna est „bouleversée“ par les paroles de l'historien français:

„Vous avez sans doute deviné, je suis sympathisant communiste [...] Dans le sourire de l'historien, j'ai décelé la culpabilité. La culpabilité de ne pas avoir vécu *ça*, mais d'y avoir cru [...] De s'entêter à y croire encore. J'ai ressenti physiquement, comme une crampe douloureuse, qu'il était encore impossible d'écrire l'histoire du communisme“ (ibidem: 295).

En guise de conclusion de cette première partie de notre travail, nous pourrions rappeler que Rouja Lazarova est de la génération de ceux qui avaient vingt ans en 1989. Malheureusement, leur enthousiasme politique contraste avec l'apathie des jeunes d'aujourd'hui et la fatigue des réformes truquées de leurs parents. Le mausolée de Gueorgui Dimitrov a été détruit mais ses „fondations“ sont restées, et ce n'est que la „partie visible de l'iceberg“ qui est disparue (ibidem: 311).

### **Étienne Barilier et son roman *Prague***

Étienne Barilier est un écrivain, traducteur et philosophe suisse romand, né en 1947, auteur de plusieurs romans, nouvelles et essais. Actuellement, il est professeur associé à la section de français de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne.

Contrairement à l'œuvre de Rouja Lazarova, où se reflètent les destins de trois générations, son roman épistolaire *Prague* narre les étapes d'un événement unique, notamment le „Printemps de Prague“. Le personnage principal, c'est le jeune journaliste suisse qui est venu enquêter dans la capitale tchécoslovaque. Sa présence est indirecte – toutes les lettres lui sont adressées et c'est à travers elles qu'il nous est dévoilé. Lui-même reste dans le silence et son individualité est interprétée par les paroles et jugements des autres. Le second personnage important c'est le premier procureur qui avait pris part dans le monstrueux procès Slansky en 1952, et qui, en 1968 s'occupe de délinquance juvénile. Il essaie de se justifier dans ses lettres adressées au jeune journaliste suisse qui cherche à recomposer le passé. Dans les paroles du premier procureur, opportuniste amoral par excellence et l'un des responsables du procès Slansky, se reflète la syntaxe des slogans de l'époque communiste. Ses paroles sont celles du mensonge capital. Le jeune journaliste est comme contaminé par le

mensonge du socialisme. Il ment à son amie Odile, restée en Suisse: l'„anonyme“ suit Odile à Lausanne et informe le journaliste sur son comportement et ses relations. Il ment à la fille du premier procureur, Miléna, personnage contradictoire, déchirée entre l'amour et le mépris pour son père. Le journaliste ment aussi à son ami tchèque Milan, autant qu'à ses amis suisses Georges et Julien. Pourtant, quoique désabusé, il persévère dans la quête de la vérité et partant, de son propre moi.

Dans ce roman épistolaire, le point de vue est inversé par rapport à celui du personnage du roman *Mausolée* de Rouja Lazarova. C'est le *regard de l'extérieur*, de l'écrivain étranger et du journaliste suisse, que l'on découvre à travers les lettres des personnages tchèques et suisses. Par son aspect intime, la forme épistolaire apporte à l'illusion de sincérité sur la réalité, mais elle multiplie à la fois les couches de ces réalités en dépendance de la position des individus qui s'expriment, de leur passé et de leur présent, de leurs sentiments, de leur conscience, de leurs jugements. De prime abord, le fait que le personnage principal ne s'exprime pas directement (aucune de ses lettres ne fait partie du texte du roman et le lecteur n'a qu'à deviner ses réponses aux lettres des autres) impose le sentiment d'une objectivité froide et mesurée. Néanmoins, l'individu le plus égaré et le plus malheureux, c'est lui-même, ce journaliste enquêtant sur la vérité, puisqu'il a perdu le fondement et la stabilité de son existence – sa vie a été bouleversée par la connaissance de la vie de l'autre, en l'occurrence par le destin de l'autre de l'Europe de l'Est. Il ne peut plus définir son moi. Prague l'a éloigné de ses proches, de son amour, de ses amis, et en même temps, il ne lui sera jamais possible de se rapprocher vraiment de ses amis tchèques. Le Printemps de Prague lui a fait perdre sa propre identité sans lui en proposer une autre. C'est autant *le mensonge* des pays communistes que celui du monde entier sur la réalité en Tchécoslovaquie, qui génère son égarement et ses propres mensonges. Ces derniers ont un effet provocateur servant à rendre la réalité de Prague moins opaque et équivoque.

Quels sont les correspondants de ce journaliste de Lausanne qui n'a pas de nom, qui est appelé „monsieur“, „mon fils“, „vieille branche“? Ce journaliste, n'est-il pas l'autre moi de l'auteur du roman souhaitant rester objectif en faisant parler les autres? En tout état de cause, le roman s'avère un tableau où la véracité de l'observation prédomine aux dépens des émotions du vécu.

**Les correspondants** du journaliste de Lausanne reproduisent les tableaux de la réalité et expriment leurs jugements sur le „Printemps de Prague“.

Ces correspondants pourraient être divisés en deux groupes. Le premier groupe inclut ceux qui sont les acteurs de l'événement et détiennent le *regard de l'intérieur*, et le second, ceux qui observent la réalité ou les personnages du *regard de l'extérieur*, de l'auteur lui-même.

Au premier groupe appartiennent le procureur Vačlav K. qui cherche à justifier ses actes criminels durant le procès de 1952, sa fille Miléna victime de la réalité socialiste, et Milan, l'idéaliste, croyant toujours en le socialisme et appréciant vivement le dialogue qui lui fait connaître l'homme de l'Occident ou l'altérité. Le deuxième groupe, c'est celui des parents du journaliste suisse, avec leur compassion pour les immigrés de l'Europe de l'Est, lucides sur la réalité dans les pays communistes et parlant d'écrivains comme Soljenitsyne („On va bientôt publier un autre livre de ce Soljenitsyne, et ton père est en train de lire Gheorghiu, est-ce que tu connais ? Ce n'est pas un tchèque, mais il semble que ce soit du même partout. Tu sais que dans la maison il y a un couple de réfugiés hongrois“) (Barilier 1979: 57), et soucieux du destin de leur fils („Les russes sont capables de tout, ils ont vraiment fait des choses atroces.“ (ibidem); de son amie Odile lui écrivant des lettres dans le style du journal intime; de Georges et son cynisme à l'égard des événements de l'Est, du „Printemps de Prague“ et de l'enquête de son ami journaliste à Prague; de Julien, l'utopiste; de l'„anonyme“ qui envoie au journaliste des lettres dans le style des rapports des délateurs communistes.

La réalité durant le „Printemps de Prague“ est dans l'optique de ces deux types de regard, celui „de l'extérieur“ et celui „de l'intérieur“, appartenant aux différents personnages. Le journaliste de Lausanne focalise leurs regards puisque toutes les lettres lui sont adressées.

Milan révèle des bribes de la réalité tchécoslovaque, et en même temps, du caractère du premier procureur à travers ses interviews avec Ladislav P., l'une des victimes du procès de 1952 (ibidem: 22), et Jaroslav D., communiste convaincu mais „journaliste trop peu stalinien, dès 1949“ (ibidem: 37).

Le premier procureur est un opportuniste par excellence défendant la légitimité des procès de Moscou, tandis que les communistes „de la première heure“ étaient déjà „effleurés par le doute“. (ibidem: 24).

Quant à Milan, il ne dissimule pas son idéalisme. Selon lui, „le socialisme n'est pas en cause“ (ibidem: 25). Il considère qu'une „grande bataille est gagnée“ (ibidem: 136).

C'est toujours Milan, qui, dans ses lettres adressées au jeune journaliste suisse, révèle les jugements de ce dernier et fait découvrir ses



émotions contradictoires, son désir d'objectivité, sa déception et son désarroi dans la quête de la vérité.

Pressentant déjà l'échec du „Printemps de Prague, le journaliste suisse est hanté par l'idée du suicide (ibidem: 114).

D'ailleurs, Milan dévoile aussi la confusion du journaliste suisse, de ce personnage principal toujours absent mais prenant chair par les paroles d'autrui:

*„Tu as tenté de mentir pour mieux comprendre chez autrui le mystère du mensonge[...] Chez nous il n'y a pas de gens qui mentent: il y a le mensonge“* (ibidem: 151).

Pourtant, selon Milan, le dialogue entre lui et le journaliste de Lausanne n'est pas univoque. Ce dialogue ne les a pas transformés mais il leur a appris l'altérité (ibidem: 205).

Tout comme chez le journaliste suisse, le problème du suicide existe au niveau du personnage de Miléna. À la différence de Miléna de *Mausolée*, dont le grand-père est assassiné par les communistes, Miléna de *Prague* est la fille d'un représentant emblématique de la nomenclature communiste, le premier procureur, et d'une mère d'origine française. Elle réunit en soi toutes les contradictions de son éducation. Il est vraisemblable qu'elle „a admiré son père“, comme le déclare Milan dans sa lettre du 12 août (ibidem: 151). Pourtant, il est aussi vraisemblable qu'elle s'est mise à le détester en commençant à ouvrir les yeux „dans les années 1962 ou 1963“ (ibidem 151).

Miléna est suspicieuse à l'égard du journaliste – cet homme d'Occident (ibidem: 33), mais en même temps, elle voudrait lui narrer la réalité telle qu'elle la conçoit, se confesser et faire extérioriser les démons qui la torturent. D'autre part, l'histoire de son amitié avec Katia est emblématique dans la mesure où elle révèle certains aspects particuliers du système communiste. Katia est Juive et ses parents „avaient beaucoup souffert d'abord avec Hitler puis avec les communistes“. Et, si les professeurs n'osaient rien dire contre elle, c'est parce que les années 1963 – 1964, „on commençait à montrer la vérité sur Staline même chez nous“ (ibidem: 87). Et, Miléna réussit à lire déjà *Zert* de Kundera „malgré“ ce père – procureur (ibidem, p. 90).

Le style des lettres du procureur c'est celui des slogans communistes. Le vocabulaire des clichés y abonde. Ce vocabulaire faisait partie des apparences, voire des masques que nous étions obligés de porter. Avec le temps, ces masques sont devenus une partie inhérente de l'homme socialiste, pareilles aux plaies de la lèpre dont parle Tzvetan Todorov.

Miléna est née à l'époque du procès – l'éloignement de ses parents c'est sa révolte intérieure contre le mensonge. Sa dépression, qui provient de la contradiction entre l'amour pour son père – procureur et la vérité sur lui dont elle prend conscience, c'est une forme de négation de la réalité communiste. Ce père, staliniste convaincu, craint le sionisme (ibidem: 71). Il nie la „voie tchécoslovaque vers le socialisme“ et le „socialisme dans la liberté“ (ibidem: 75 – 76). En ce qui concerne la réalité de l'homme d'Occident, elle se manifeste dans les paroles des personnages suisses, dont Georges est le plus éloquent. Georges ne voit rien de plus juste sur le plan économique et social dans le système socialiste. (ibidem: 93).

C'est toujours Georges qui peint les conséquences du „Printemps de Prague“ et fait une conclusion générale sur le regard des Occidentaux concernant la réalité en Tchécoslovaquie: „*Cette vague enquête, c'est quoi ? Vingt bouquins sur le sujet sortent ou vont sortir, témoignages de prisonniers, romans tchèques sur cette période, études faites en Occident par des émigrés, et j'en passe. [...]*“ (ibidem: 159). Georges ne cherche pas à comprendre l'autre – ce dernier ne reste que l'objet de sa curiosité intellectuelle.

Les tableaux du Printemps de Prague ont bouleversé le monde entier. Néanmoins, cet événement ne fait pas partie de la réalité des représentants du *regard de l'extérieur*. Et, à la limite, il ne persiste que dans les émissions de la radio et de la télévision (ibidem: 192).

Pourtant, l'expérience du jeune journaliste à Prague l'a fatalement marqué. Ni l'amour filial, ni la nostalgie du lac à Lausanne ne sauraient le guérir.

Et, **pour conclure**, nous voudrions résumer les aspects de la réalité communiste et postcommuniste qui se reflètent dans les œuvres de Rouja Lazarova et Étienne Barilier:

**Les crimes du communisme:** camps de travaux forcés, nationalisation forcée des usines et de la terre; violence et terreur (*Mausolée*); le procès Slansky; l'invasion de l'armée russe, la violence et la terreur (*Prague*). **Le mensonge en tant que principe** (*Mausolée* et *Prague*).

**La dictature morale et intellectuelle** (*Mausolée* et *Parague*). **Le rire sanctionné** (*Mausolée*).

**La mentalité perturbée** (*Mausolée* et *Prague*).

**La révolte passive et l'exil intérieur** (*Mausolée*).

**La lecture** des œuvres d'auteurs dissidents: Kundera (*Prague*), Soljenitsyne (*Mausolée*). **La lecture** de Dostoïevski, Sartre et Camus (*Mausolée*).

**La musique** de Pink Floyd, Led Zeppelin, Jimi Hendrix, Janis Joplin et leurs disques clandestinement importés (*Mausolée*).

**À la limite, ce sont ces aspects multiples de la réalité absurde du communisme qui génèrent la non-compréhension de l'autre-étranger.** Le rideau de fer n'est plus, le mur de Berlin est démoli comme le mausolée du dictateur Guorgui Dimitrov, mais les barrières invisibles du vécu persistent toujours. Pourtant, nous pourrions considérer ces deux romans faisant l'objet de notre travail, en tant que la manifestation de la volonté d'aller à la rencontre de l'autre. Et, une fois de plus, la Littérature vient suppléer à l'Histoire.

#### LITERATURE

**Barilier 1979:** Barilier, É. *Prague*. Lausanne: Éditions L'Âge d'Homme S.A., 1979.

**Berse 2010:** Berset, M. Z. *Écrire entre les langues, Littérature romande et identités plurielles*. Genève: Éditions Slatkine, 2010.

**Jelev 1993:** Jelev, J. *Le Fascisme*. Genève: Rousseau, 1993.

**Lazarova 2009:** Lazarova, R. *Mausolée*. Paris: Flammarion, 2009.

**Robbe-Grillet 2001:** Robbe-Grillet, A. *Quatre jours en Bulgarie, 1947*, Le Voyageur, Paris: Éd. Christian Bourgeois, 2001.

**Todorov 2010:** Todorov, Tz. *Le siècle des totalitarismes*. Paris: Éd. Robert Laffont S.A., 2010.

**Tsanev 2010:** Цанев, С. *Български хроники, Т. 4, История на нашия народ от 1943 до 2007*. Пловдив: Изд. Къща ЖАНЕТ 45, 2010.

**СЪДБАТА НА ЗНАНИЯТА ЗА АНТИЧНОСТТА  
ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ЕДИН НАУЧНОИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИ  
ПРОЕКТ: „ДОКУМЕНТИРАНЕ И ИЗСЛЕДВАНЕ  
НА РЕЦЕПЦИЯТА НА АНТИЧНАТА ДРАМА В БЪЛГАРИЯ“**

*Йоана Сиракова  
Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

**THE FATE OF KNOWLEDGE OF CLASSICAL ANTIQUITY  
FROM THE VIEWPOINT OF AN ACADEMIC RESEARCH  
PROJECT: „DOCUMENTING AND INVESTIGATING  
THE RECEPTION OF CLASSICAL-ANTIQUITY DRAMA  
IN BULGARIA“**

*Yoana Sirakova  
Sofia University St. Kliment Ohridski*

In the last one and a half year due to the successful partnership between professors of Plovdiv University and Sofia University, the National Academy of Theatre and Film Arts, the Institute of Art Studies of the Bulgarian Academy of Sciences, and doctoral students from the Department of Classical philology of Sofia University, new perspectives have emerged in the study of antiquity and innovative possibilities have been given fresh insights according to the world's tendencies in educational reforms and improvement. The Classical Receptions Research Project at the core of whose purposes is the research and analysis of the reception of ancient drama in Bulgaria, challenges not only the more and more fragile connection between research and education, but also the relations between research and social and cultural policies in past and present times.

**Key words:** reception, translation, antiquity, ancient drama, cultural policies, education

Реципирането на античните текстове, идеи, митове, образи и материална култура през последните десетилетия са в центъра на редица дебати, като изследванията оперират с понятието „рецепция“ в една по-широка перспектива от очертаната от Ханс Роберт Яус и неговата естетика, анализирайки начините и медиумите, чрез които гръко-

римското наследство бива пренасяно, превеждано, отпечатвано, интерпретирано, пренаписвано, преосмисляно, преобразявано и представяно. В този смисъл съвместните усилия на научния екип от Катедрата по история на литературата и сравнително литературознание на Пловдивския университет и Катедрата по класическа филология на Софийския университет разкриват нови полета за изследване на античността и очертават иновативни възможности пред образователните реформационни процеси в отговор на предизвикателствата на обучението на новите генерации, както и пред обществените и културните политики в по-общ план в съзвучие със световните тенденции в областта на науките за античността.

### **Предмет, методология и подход на научноизследователската работа**

Научноизследователската работа, макар и замислена като по-тясно центрирана около рецепцията на античната драма в България, разшири своето поле още с първите събирателски и документационни дейности (специално в направлението на литературната рецепция, където античността се представя с множество теми, мотиви и образи), за да обгледа в дълбочина процесите на взаимодействие между антично и модерно като цяло. Чрез този вдълбочен поглед ние търсим не само отговор на въпроса как античността моделира съвременния културен наратив, но и как познаването на модерното и новото може да действа като въведение в познанието за античното, като всяко рецептивно събитие се разглежда в по-обширен контекст. Рецептивният подход на изследване е в голяма степен диалогичен и съсредоточен върху обвързването на модерността с динамиката на античността, което оказва влияние върху интерпретациите и на двете полета. Този подход контрастира с традиционното разглеждане на влиянията на античните ресурси върху приемащата културна среда или описанието на тези въздействия, при което античното се възприема като фиксирана и статична цялост (Lorna Hardwick 2005: <http://www.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/Projectsite/Overview.htm>).

Рецептивната теория ни предоставя методология, чрез която можем да обработваме разнообразни материали – било то от миналото, или от настоящето. От прагматична гледна точка тя ни дава възможност да компенсираме загубата и липсата на огромна част от античния архив, липса, която не би могла да бъде запълнена от позитивистките опити да се реконструират в оригиналния им вид античният текст и контекст. От аксиоматична гледна точка на античните ресурси по традиция се гледа като на образцови за западната култура продук-

ти, които са значими сами по себе си, които са извън времето и затова класически. Разбирането на класическия свят обаче не би могло да се ограничи единствено с реконструирането на миналото, на което принадлежи творбата, защото разбирането на творбата винаги е свързано със съзнанието за нашата принадлежност към това минало и следователно със съзнанието, че творбата принадлежи и на настоящето. Вергилий е класик и в нашето съвремие не само поради художествените качества на творбите си, но най-вече благодарение на Данте, Милтън и Томас Елиът, а една от най-добрите причини да се чете Омир е *Одисей* на Джойс.

### **Научни цели и посоки на изследванията**

С настоящата научноизследователска работа имаме амбицията да внесем един нов, уникален, български поглед върху античната култура, в голяма степен различен от западноевропейския и западния като цяло, за периода от Възраждането до наши дни. Проектните дейности са движат в две основни посоки на научно проучване: документиране на рецепционни продукти, включващо оформянето на електронна база данни, и анализиране на примери с цел да бъде очертана картината на взаимни влияния между ново и антично. Първата посока, която бихме нарекли научно-приложна, има за цел да създаде архив на преводи, пиеси, картини, музикални, филмови и литературни произведения, на критически отзиви и учебни материали, в които античната драма (или образ, тема или мотив) бива представена по специфичен начин. Този първоначален по-практически и приложен аспект на проектните дейности, макар и сам по себе си значим, има обаче по-далечни и широки цели, а именно: да очертае по-цялостна картина на взаимодействието на античните произведения и съвременната културна среда, да даде тласък на дискусии за присъствието на античните текстове в модерността, на интердисциплинарни изследователски погледи, които да дестабилизируют традиционното разбиране, че тези текстове са „затворени“ и реконструирането на автентичността им е единственият начин за тяхното възраждане. Втората посока, която би могла да бъде дефинирана като по-тясно научноизследователска, има за цел да анализира и проучва конкретни примери, посредством които да бъде очертана по-ясно динамиката и спецификите на влияния между антично и модерно в различните културноисторически контексти.

## **Области на изследователската работа**

Разнородните направления, в които се фокусира изследователската работа, допринасят за създаването на една по-мощна и пълна визия за рецепцията на античното в България, като същевременно целят и поставянето на преден план на дискуссионни въпроси, които да обвържат античните рецепции с по-обширния контекст на културните и обществените промени в България:

- направление „Преводи“
- направление „Изкуства“:
  - театър;
  - литература;
  - изобразително изкуство;
  - музика;
  - кино;
- направление „Образование“
- направление „Критика“.

Оформянето на база данни по полета на рецепция предоставя възможност за интердисциплинарни подходи към изследването на присъствието на антична тематика и образи, от една страна, и от друга, за информиран критически отзвук например на проблема за промяната на ролята на един и същи текст в различни ситуации и контексти. Архивът дори сам по себе си дава отговори за значимостта на даден античен ресурс в определени исторически периоди, като същевременно отразява тенденциите в разнородните обществени нагласи и културни политики.

## **Научно-помощни дейности в интерпретацията и анализа и разширяване на изследователските перспективи**

В помощ на постигането на изследователските цели по проекта трябва да споменем и допълнителните контактни дейности с представители на общностни групи, чиито занимания третират антична тематика, в рамките на семинари, организирани според отделните изследователски области на рецепция. В идейната основа на тези семинари стои стремежът за предизвикване на по-широка дискусия и отзвук на научната проблематика, обмяната на опит, поставянето на нови въпроси и формирането на нови подходи. Така например като основен теоретичен извод от проведените дискусии на семинара, посветен на **рецепцията на античното в модерната българска поезия**, и въпросите от анкетите, на които отговориха редица поети, се оформи наб-

людението за разнообразната мотивация на авторите, които прибегват до антични мотиви: въз основа на специализирано образование, на научни интереси в хуманитарната сфера, но и на случайни творчески импулси или в резултат на влияние на модерни автори, работещи с идентични антични мотиви. Също така бе изтъкнато наличието на периоди в българския културен и литературен живот с по-интензивно обръщане към античната тематика, например в поезията на 90-те години на XX век.

Семинарът, посветен на **рецепцията на античната драма в хуманитаристичните изследвания**, даде тласък на дискусиата за обхвата на полето „критическа рецепция“ и същевременно се разклони в дебат по няколко значими проблема: съвременната политическа философия и нейните основания върху текста на Софокъл „Едип цар“ като моделен текст за западната култура и в политически смисъл (Боян Манчев), липсващата рефлексия върху „Едип цар“ на Сенека (и като цяло на римската драма) в българската среда (Йоана Сиракова), (зло)употребата с текстовете на античната драма в изследванията на българската древност при използването им като извороведски материал за историята на Тракия и траките (Николай Шаранков), христоматийната театрална критика в началото на миналия век и съвършено различния и модерен поглед към античната орнаментика и драматургия в края на XX в. (Светлана Байчинска и Доротея Табакова).

Семинарът, посветен на **рецепцията на античната драма и образователните политики в България**, разшири контекста на интерпретация на научната проблематика с анализ на митологичните и политическите аспекти на античната драма във връзка с новобългарската градска култура през Възраждането (Кирил Топалов), с поглед върху повече или по-малко подходящите транспозиции и сравнявания на античното и модерното в учебниците по литература за средното образование (Витана Костадинова), с дискусия по въпроса за утвърдените образователни практики и подходи към преподаването на антична литература във висшето образование и контраста им със съвременните нагласи на студентската аудитория и конкретната културна и обществена ситуация (Клео Протохристова), с полагане на рецепцията на античното конкретно в контекста на културните и образователните политики на България през 70-те години на XX г. в мащабните, но нерезализирани проекти на Людмила Живкова.

Семинарът, посветен на **театралната рецепция на античната драма у нас**, даде своя принос към разширяване на изследователското поле с разглеждане на проблема за елитарността на българския театър



и опосредстваното преосмисляне на античната драма през модерни европейски образци (Виолета Дечева), проблема за възприемането на трагичното от страна на театралната публика и възможността или невъзможността за постигане на катарзис в Аристотелов смисъл (Искра Николова). На този семинар бяха чути и гласовете на театрални практики като Явор Гърдев, Иван Добчев и Георги Тенев с опит в работа с антични мотиви и се оформи съгласие по темата за необходимостта от сътрудничество между преводачи и театрали и от създаване на преводи, адаптирани за нуждите на театъра.

С подобен **семинарен формат**, но с чуждестранно участие (проф. Кристоф Кугелмайер от Университета в Саарбрюкен) и участие на студенти изследователската проблематика на проекта бе положена едновременно в перспективата на съвременни новаторски подходи при преподаването и интерпретирането на античната драма (по-специално на комедията) и задълбочена с дебат за различното звучене на античния драматургичен текст в оригинал и в превод, в университетската аудитория и на театралната сцена и за особения политически пласт на старата атическа комедия, който следва да бъде актуализиран в хода на рецепцията ѝ.

Принос за конкретизиране на интерпретациите на проектната тематика и нейното по-задълбочено проучване имат двата **уъркшопа**, организирани от пловдивския екип и центрирани около въпросите за спецификите на българската рецепция на Еврипидовата „Медея“ и Софокловия „Едип цар“. Те внасят много допълнителни, прецизни детайли за своеобразието на театралната рецепция на атическата драма в теоретичен и културно-исторически план.

Като обобщение на разнородните проблеми в изследването на рецепцията на античната драма се открояват дискусиите на **кръглата маса**, фокусирана върху националните културни перспективи и транспонирането на античното в модерните общества. Поставени бяха няколко акцента: върху музикалната рецепция на антична тематика (Кристоф Кугелмайер и времето на Нерон в бароковата опера, Клео Протохристова и музикалната рецепция на атическата драма в България), върху постмодерните адаптации на античната драма (Искра Николова), върху диалога между антично и модерно в театралната рецепция на античната драма (Лорна Хардуик от Оупън Юнивърсити, Лондон), върху спецификите на поставянето на античната драма на българска сцена и партньорството на класически филолози и театрали (Йоана Сиракова и Доротей Табакова), върху присъствието на античната драма в модерната българска литература (Невена Панова).

Сред научно-приложните резултати от проектната работа трябва да споменем уъркшопа върху „Медей“ на Еврипид, реализиран с професионални актьори, студенти по класическа филология, както и от други специалности и ученици. Специално създаденият нов превод на трагедията (Доротей Табакова) търси не просто актуализация на езика, сценична приложимост и произносимост, но по-голяма социокултурна адекватност. Социокултурната адекватност на един съвременен превод е решаваща, за да даде възможност да се представи актуалността на текста и универсалността на етическите му послания. Като основна тема на текста е представена темата за Другия, емигранта, чужденеца, различния и механизмите, чрез които неприемането му води до възникване, ескалация и кулминация на индивидуалната и колективната агресия. Специфичният формат на уъркшопа поставя участниците, както и зрителите, в реална ситуация. Част от работата по уъркшопа засяга и специфичните практически филологически компетентности с текста на трагедията – оригинален и преводен, както и анализ на новия превод с оглед на неговата комуникативност и актуалност с цел създаване на нагласа за възприемане на спецификата на античната култура и откриване на още една техника за възприемането ѝ.

### **В заключение**

Разнородността на самата антична култура е вече широко приета и интересите на изследователите се фокусират върху механизмите и начините, по които определени аспекти от нея биват подбирани и адаптирани, за да остойността и дефинират статуса на следващите ги култури и общества и да вдъхновяват нови творчески опити. Подобен тип изследователски търсения са значими и поради факта, че позволяват едно по-ясно разграничаване на античните текстове, идеи и ценности и тези на културите реципиенти.

### **ЛИТЕРАТУРА**

- Аксер 2007:** Axer, J. Central-Eastern Europe. // *Kallendorf, C. A Companion to Classical Traditions*. Blackwell Publishing Ltd, 2007, 132 – 155.
- Алексиева 2010:** Алексиева, А. *Книжовното наследство на българи на гръцки език през XIX в., т. 1: Оригинали*. София: Гутенберг, 2010.
- Ангов 2010:** Ангов, П. *Поезията на 1990-те: българско и постмодерно*. Пловдив: Жанет 45, 2010.
- Аретов, Чернокожев 2006:** Аретов, Н., Н. Чернокожев. *Българска литература XVIII – XIX в. Един опит за история*. София: Анубис, 2006.

- Балабанов 1989:** Балабанов, А. *Избрани преводи. (Поредица „Български преводачи“)*. София: Народна култура, 1989.
- Богданов 2010:** Богданов, Б. *Минало и съвременност. Научни есета*. София: НБУ, 2010.
- Вандов и др. 2009:** Вандов, Н. и др. (съст.) *Сфумато 1989 – 2009*. София: ТР „Сфумато“, 2009.
- Вандов и др. 2004:** Вандов, Н. и др. *Народен театър „Иван Вазов“*. Летопис януари 1904 – юли 2004. София: Валентин Траянов, 2004.
- Герджикова, Гочев, Сиракова 2000:** Герджикова, В., Н. Гочев, Й. Сиракова (съст.). *Symposium, или античност и хуманитаристика. Изследвания в чест на проф. Б. Богданов*. София: Сонм, 2000.
- Гройс 2002:** Гройс, Л. *Вечно живият театър, т. 1 – 2*. София: Захарий Стоянов, 2002.
- Дечева и др. 2011:** Дечева, В. и др. *История на българския театър, том 4 – Българският театър между двете световни войни на XX век*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2011.
- Димитров 1984:** Димитров, К. *Избрани преводи. (Поредица „Български преводачи“)*. София: Народна култура, 1984.
- Дойнов 2007:** Дойнов, П. *Българската поезия в края на XX в., т. 1 – 2*. София: Просвета, 2007.
- Еленков 2008:** Еленков, И. *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*. София: Сиела, 2008.
- Еленков, Даскалов. 1994:** Еленков, И., Р. Даскалов. (съст.). *Защо сме такива. В търсене на българската културна идентичност*. София: Просвета, 1994.
- Захариев 2011:** Захариев, Я. *Магарето на Минерва. Преобразувания в българската философска традиция от Възраждането до края на XX век*. София: НБУ, 2011.
- Йорданов 2002:** Йорданов, Н. *Българската драма. Поглед от периферията на текста*. София: ИК „Петко Венедиков“, 2002.
- Йорданов 2006:** Йорданов, Н. *Театрите в България между двете световни войни*. София: ИК „Петко Венедиков“, 2006.
- Календорф 2007:** Kallendorf, C. *A Companion to Classical Traditions*. Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- Каракостов 1972:** Каракостов, Ст. *Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение (865 – 1858)*. София: Наука и изкуство, 1972.
- Кенанови и др. 2002:** Кенанов, Д. и др. *Литературни анализи в помощ на учениците от 9. клас*. Девето допълнено и преработено издание. Велико Търново: Абагар, 2002.
- Ликова 2001:** Ликова, Р. *Литературни търсения през 90-те. Проблеми на постмодернизма*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2001.

- Ликова 1994:** Ликова, Р. *Поезия на седемдесетте и осемдесетте*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1994.
- Мартиндейл 2005:** Martindale, Ch. *Latin Poetry and the Judgment of Taste. An Essay in Aesthetics*. Oxford University Press, 2005.
- Мартиндейл, Томас 2006:** Martindale, Ch., R. F. Thomas, eds. *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Милев 1980:** Милев, Г. *Избрани преводи. (Поредица „Български преводачи“)*. София: Народна култура, 1980.
- Мичева 2003:** Мичева, В. *Нови анализи на литературни творби. За обучението в 9. клас*. София: Дамян Яков, 2003.
- Николова, Черпокова 1997:** Николова, Д., С. Черпокова. *От разказа към мита. Митове, интерпретации, генеалогии*. Пловдив: Хермес, 1997.
- Попилиев 2003:** Попилиев, Р. *Театралната критика на две критични десетилетия*. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2003.
- Протохристова, Черпокова 2009:** Протохристова, К., С. Черпокова (съст.). *Каква ни е Медея?* Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2009.
- Протохристова, Черпокова, Видева 2011:** Протохристова, К., С. Черпокова, С. Видева (съст.). *Съдбата на Едип – българските маршрути*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2011.
- Саев 1997:** Саев, Г. *История на българския театър, том 2 – От Освобождението до 1904 г.* София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Стефанов 1997:** Стефанов, В. *История на българския театър, том 1 – От зараждането до 1878 г.* София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Стефанова 2004:** Стефанова, А. *Жанрови полета в българската драматургия на 90-те*. София: Аскони-издат, 2004.
- Стоянов 2006:** Стоянов, Г. *История на просветното законодателство и училищната администрация*. София: Веда Словена – ЖГ, 2006.
- Тошева 1997:** Тошева, К. *История на българския театър, том 3 – От 1904 г. до 1918 г.* София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 1997.
- Хардуик 2003:** Hardwick, L. *Reception Studies: New Surveys in the Classics 33. Greece and Rome*. Oxford, 2003.
- Хардуик, Стрей 2008:** Hardwick, L., Ch. Stray, eds. *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell Publishing Ltd, 2008.
- Хардуик, Стрей 2008:** Hardwick, L., Ch. Stray. Introduction: Making Connections. // Hardwick, L., Ch. Stray, eds. *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell Publishing Ltd, 2008, 1 – 10.
- Чичовска 2011:** Чичовска, В. *Политиката срещу просветната традиция*. София: Гутенберг, 2011.

**СИЦИЛИЯ ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА ВРЕМЕТО  
В РОМАНИТЕ „СИЦИЛИАНСКИЯТ ДОН ЖУАН“  
НА В. БРАНКАТИ, „РАЗГОВОР В СИЦИЛИЯ“ НА Е. ВИТОРИНИ  
И „КНИЖАРЯТ ОТ СЕЛИНУНТ“ НА Р. ВЕКИОНИ**

*Наталия Христова  
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**SICILY THROUGH THE PRISM OF TIME IN V. BRANCATI'S THE  
SICILIAN DON JUAN, E. VITORINI'S A CONVERSATION IN  
SICILY AND R. VECCHIONI'S THE BOOK-DEALER  
FROM SELINUNTE**

*Nataliya Hristova  
Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This article presents three novels by the Italian writers Vitaliano Brancati, Elio Vittorini and Roberto Vecchioni whose general theme is Sicily. Through the prism of time and the different artistic styles of these novelists we can see the collective points in the ethnocultural world picture of Sicilians.

**Key words:** fiction, travel, real/magic, true/illusion

„La Sicilia tutta para è na diminziuni fantàstica.  
Comu si cci po campari senza mmagginazzioni?“

*Liunardu Sciascia*

(„Сицилия има фантастични измерения.  
Как иначе да оцелее тук човек без въображение?“

*Леонардо Шама*)

В това изследване сме си поставили амбициозната цел да свържем три на пръв поглед несъвместими произведения от италианската литература. Още в началото трябва да направим уговорката, че нито един от посочените романи не е превеждан и издаван досега на български език. И заглавията, и включените в настоящата статия цитати са илюстрация на субективната ни преводаческа интерпретация на всеки един от текстовете.

Трите романа – „Сицилианският Дон Жуан“ на Виталиано Бранкати, „Разговор в Сицилия“ на Елио Виторини и „Книжарят от Селинунт“ на Роберто Векиони – се различават и по време на създаване, и по стил, и по сюжет, и по проблематиката, която засягат. Всеки от авторите има оригинална гледна точка и гради фабулата и образите в рамките на собствения си художествен вкус. И все пак в основата им е втъкана една обща тема – образът на Сицилия, което ни дава достатъчно основание да ги представим заедно.

Темата за Сицилия обикновено се разглежда едностранчиво у нас. Когато българин чуе производните на думата *сицилианец*, той асоциативно свързва това име с мафията или най-малкото с филми като „Кръстникът“ и „Октопод“. Но в италианската идеокултурна картина на света образът на Сицилия има и други измерения. На герба на Сицилия има странно същество с три крака, известно като Тринакрия. То символично представя формата на острова, която наподобява триъгълник. Символът е останал още от минойската ера. Според легендата цар Минос тръгва след избягалия Дедал и корабите му стигат до Сицилия. Главата на съществото изобразява Медуза Горгона, известна от митологията с коси – извиващи се змии, които омагьосват. Тук е най-високият и най-активният вулкан в Европа – Етна, наричан от древните гърци „стълбът на небето“. Той е изригвал над 300 пъти, но местните хора продължават вековната традиция на любов и омраза с *'a muntagna (планината)*, като отново изграждат своите домове в подножието ѝ.

Това е островът на древните градове Селинунт и Химера (VI – V в. пр.н.е). Тук са творили Архимед, Каронд, Емпедокъл, Епикарм, Софрон. През различните епохи островът е доминиран от етруски, сарацини, римляни, византийци, мюсюлмани, нормани, французи, испанци, австрийци. Първият университет е основан от Алфонс Арагонски през 1434 г. в Катания. През XVIII-ти век Сицилия става една от най-важните точки от обиколката на Европа Grand Tour, която предприемали младите британски аристократи с цел образователно и духовно израстване. Тази година Италия тържествено отбелязва 150 години от обединението си. Важна роля в този повратен момент от италианската история изиграва така нареченият „Поход на Гарибалди“, чиито доброволци тръгват именно от Сицилия.

Тези бегли щрихи от историята имат за цел да покажат колко много етноси са оставили своя отпечатък върху сухата земя на Сицилия и са повлияли за оформянето на нейния културно-езиков образ.

Още Цицерон описва сицилианците като „хора мълчаливи и по-дозрителни, родени да противоречат“. И днес мнозина забелязват общите черти в поведението на жителите на острова, сред които най-типични са привързаността към семейството, чувството за дълг и чест, уважението към жената и майката, обичта към земята, известна театралност в жестовете и действията, задължителното гостоприемство, недоверието към непознатия/неизвестното. Всичко това дава основание на някои етнологии да разглеждат сицилианците като отделна народност. Потвърждение на тезата е и себеопределянето на жителите на острова.

Усещането на кореняка сицилианец за себе си е като за човек от „друго място“, от Острова, а не от континента. Той има свой свят, свой морал и дори свой език. Сицилианският диалект е жив и на него все още се създава драматургия, проза и поезия, дори има литературни конкурси за сицилиански автори. Основната част от родовата памет и сицилианската традиция се съдържа във фолклора и богатия фонд фразеология. Устното народно творчество и песенният фолклор също носят особен дух. Както подчертава един от големите майстори на популярната песен Франческо Паоло Фронтини „*трябва да се познава дълбоко истинската, голямата душа на нашата земя (...), именно в музиката и в песента ние, сицилианците, успяваме да опитомим нашите истински чувства*“ (Фронтини 2011).

Сицилия има своите именити музиканти, поети и писатели, сред които и двама нобелисти – драматурга Лиуджи Пирандело и последователя на херметизма Салваторе Куазимодо.

Първият текст, който решихме да представим, принадлежи към така наречените романи „джобен формат“, характерни за италианската литература през 30-те и 40-те години на миналия век. Романът на Бранкати „Сицилианският Дон Жуан“ описва идиличната картина на едно типично феодално семейство, в което трите неомъжени сестри се грижат за единствения мъжки наследник на фамилията. В него присъства и темата за мачизма, така актуална за съвремението на автора. Мачизмът в романите на Бранкати, както точно отбелязва Салваторе Дзарконе (Дзарконе 1991), е анахроничен и комично патетичен.

Заглавието е достатъчно показателно. Както името на Бай Ганьо е придобило популярност и е белег за оценъчна характеристика на определени типични национални черти, както Тартюф е събирателен образ за скъперничество в съзнанието на французите, така и личностите на Дон Жуан и Казанова играят важна роля на дефиниращи фактори в ценностната система на италианците. Обръщението „дон“ е емоцио-

нално заредено и в съчетание с метафоричното име на Жуан предизвиква у читателя точно определени асоциации. Не бихме препоръчали буквален превод на заглавието, като например „Дон Джовани в Сицилия“ или „Дон Жуан в Сицилия“, първо, защото италианското съответствие Джовани не е носител на посочената по-горе конотация, и второ, тъй като Дон Жуан е живял преди около пет века и няма как да бъде в Сицилия по времето, описано от Бранкати. От друга страна, съдбата на Джовани Перкола не съвпада с тази на едноименния герой на Де Молина, нито пък развързката на романа е трагична.

Виталиано Бранкати е роден през 1907 година в малкото южно-сицилианско градче Пакино, но по-късно семейството му се установява да живее в Катания. Този град, разположен в подножието на вулкана Етна, се превръща в сцена, на която се разгръща фантазията на младия Бранкати. На седемнадесет години той се присъединява към Фашистката национална партия. През 1929 година завършва висшето си образование в Катания и се дипломира с пълно отличие, след което заминава за Рим и започва работа в редакцията на фашисткия вестник „Тевере“. С времето осъзнава, че е пропилял младостта си, като се е посветил на идеите на фашизма, и се самоиронизира на страниците на първия си истински роман „Изгубени години“ (подробно в студията на Аморозо 1971).

След началото на Втората световна война Бранкати пише и следващия си роман – „Сицилианският Дон Жуан“, по чийто сюжет по-късно е направен и едноименен филм. През 41-ва година го публикува в Рим и жъне голям успех. Тогава се посвещава на писане на сценарии за филми и на театрални пиеси.

В романа „Сицилианският Дон Жуан“ авторът вижда собствените си пропиляни младежки години, разкрива въображаемите любовни приключения и вълненията, свързани с тях, прокарва идеята за скуката, разбулва сицилианския бит и „донжуанската атмосфера“, царяща в Катания.

Действието се развива през 1939 година, когато Италия вече участва във Втората световна война, но битието на сицилианците, изглежда, по никакъв начин не е повлияно от световните катаклизми. След смъртта на родителите си Джовани живее в бащината къща с трите си сестри. Техният образ също е събирателен – това са жените на Сицилия, които се отнасят към мъжете с уважение, мълчаливо възхищение и страхопочитание. Хората в провинцията подчиняват живота си на вековните семейни традиции, на повелите на патриархалността. Манталитетът е еснафски, типичен за малките градчета, и



персонажите на романа инстинктивно реагират на неписаните правила. Младежите, чиито мечти са представени чрез образа на 36-годишния Джовани, искат да разчупят наложената от житейския климат рамка и да излязат извън нея, но едновременно с това продължават да се подчиняват на установените порядки.

*„...Щом той прекрече прага на къщата, портиерката биеше звънеца на прозореца и съобщаваше: „Господарят се качва по стълбите!“.* Камериерката се запътваше към вратата, като викаше: *„Младият господар Джовани!“.* Трите сестри се втурваха от различни посоки, в стаите отекваше ехото на разместени чинии, захлопнати кепенци, щракнати кибритени клечки и затваряни скринове.

*– Изпотен ли си? – питаше го Барбара, като разгъваше пред него фланелка с дълги ръкави.*

*– Ами сигурно! – казваше той, вземаше фланелката под мишница и се затваряше в стаята си. След половин час идваше на масата и заварваше вече седналите си сестри, с все още недокоснали храната лъжици в дясната ръка и с поглед, насочен към вратата, от която той щеше да се появи.*

*Докато обядваха, учтиво си разменяха по някоя и друга дума. Трите жени никога не успяха да се отърсят от изпитването към него страхопочитание: фактът, че говореше малко, че не се оплакваше никога и от нищо, че смяташе всичко за хубаво, беше безспорен, освен това им носеше точно две хиляди лири в края на месеца...*“ (Бранкати 1988: 22).

Значението на мачизма през миналия век не е съвпадало с днешните ни представи за него. Той е бил отличителна черта на сицилианските мъже – млади и стари. В патриархална Сицилия имагинерните чувства, тайните въздишки и копнежът по някоя жена постоянно са завладявали мъжете, дори и най-незначителният женски поглед или реверанс е разпалвал мечтите им. Жената е била обект на страстни желания, енигматично прикривани. Бранкати не за пръв път посочва гротескната двойственост на обществото. Авторът не съди и не критикува, а само съчувства или иронизира героите си, той дори ги извежда от рамките на Сицилия, за да ги провокира. Мястото на действието от Катания се премества в Рим. За да опознае по-добре жените, Перкола заминава с приятелите си за вечния град под предлог, че ще прави бизнес. В столицата, при вида на „континенталките“ (като опозиция на „островитянките“ от Сицилия), момчетата бързо забравят за търговските сделки и се отдават на мечти, те отново се изявяват не като активна, а само като наблюдаваща страна:

„...По един час сутрин и следобед прекарвах на спирката на площад „Фиуме“, за да наблюдават как момичетата се качват на автобусите. Докато се качвах, прилепналите по телата им рокли направо се пукаха по шевовете. (...) Страдах, въздишах и си размених удар с лакти в хълбоците. Веднъж някакъв автобус беше спрял за кратко, защото две каруци си бяха заклезили колелата. На предното стъпало на автобуса една висока, мургава шестнадесетгодишна девойка погали шията си с дясна ръка и хвърли към улицата сияещ поглед. Тримата приятели веднага отидоха на мястото, където падаше погледът на момичето, както се прави, когато се разглеждат някои портрети. И оттам се радвах на слабото ѝ престорено внимание, очите им потъваха в нейните, усмихвах се, чешех се по челата, правех ѝ знаци с уста, с уши. Вече я обичах, обръщах се към нея на галено, в един миг си представих как прекарват целия си живот с нея: пътешествия, безсънни ноци, дребни свади, летни вечери на терасата, въргяне в пясъка на плажа и пръскане с вода. Тяхната фантазия не пропусна нищо...“ (Бранкати 1988: 38).

Струва си да споменем и един съвременен поглед към онези години, запечатан от лентата на Джузепе Торнаторе – филма „Малена“ (2000 г.), чието действие се развива в Сицилия по време на Втората световна война. Ключът е същият: младежите са воайори, а консервативното общество наказва главната героиня, дръзнала да наруши брачния си обет.

Докато първият роман е вид психологична зарисовка на мъжете на Катания и описание на традиционните порядки в една типична битова среда, то вторият е изцяло умозрителен. Диалогичността, зададена формално от автора още със заглавието, става принцип в поднасянето на действителността, при който ту болезнено, ту иронично обективното се отразява в субекта. Това е един своеобразен диалог на героя със света, но и на героя с вътрешното му аз.

Класикът Виторини в цялото си творчество, както пише Ферони, „се посвещава на търсене на границите на човешкото“ (Ферони 1991). Той е роден в Сиракуза през 1908 г., умира през 1966 г. в Милано. На 20 години, женен за сестрата на големия поет нобелист Салваторе Куазимодо, отива да живее във Флоренция и публикува критичната статия „Да си разтоварим съвестта“, насочена срещу провинциализма в италианската литература. С нея пробива в литературните кръгове. По-късно се премества в Милано, където сътрудничи на много литературни издания, но работи и като словослагател в печатница, което по-късно сериозно ще се отрази върху здравето му. Романът му „Разговор

в Сицилия“ е писан във военно време – 1938 – 1939 г. Същите години той активно превежда С. Моъм, Д. Х. Лоурънс, Е. А. По, У. Фокнър, Дж. Голсуърти, Дж. Стайнбек, Ъ. Колдуел и У. Сароян. Критиците отбелязват, че върху стила му траен отпечатък са оставили „страхът на По и нежността на Рилке“ (цит. по Паникали 1982: 41).

Романът „Разговор в Сицилия“ е едно пътуване към себе си на героя Силвестро. Той носи автобиографични елементи: баща му е железничар; Силвестро е напуснал семейството и родната Сицилия на 15 години, за да живее на континента; той е трийсетгодишен мъж, женен, с две деца и работи в типография също като Виторини. Романът е разделен на пет глави, всяка от които вписва света в различна емоционална сфера, на която съответства и авторският стил. Наративът се води от първо лице. Първа глава е реалистична, а настроението на героя – меланхолично. Главният герой е обзет от дефинираното от автора усещане за „спокойствие в безнадеждността“:

*„...Бях спокоен, бях в такова състояние, сякаш не съм живял, сякаш никога не бях усещал щастие, сякаш нямах какво да кажа, да отрека, да потвърдя, нямах нищо свое да предложа, нито да чуя, нито да дам или пък да получа, и сякаш през всички тези години от съществуването си не бях ял хляб, нито пил вино или кафе, не бях докосвал жена си, не бях се бил с никого, сякаш никога не бях имал детство сред смокиновите дървета и серните мини на Сицилия, там, в планината; но вътре в мен бушуваше някакъв абстрактен гняв и аз мислех, че човечеството е загубено завинаги, клатех глава, а навън валеше, не обелвах и дума на приятелите си, а дъждът се просмукваше през скъсаните ми обувки...“* (Виторини 1997: 133).

Пред очите му като в мъгла минават фашистките манифести, заглавията на вестниците с броя на убитите. От този душевен ступор го изваждат две неща: първо, той получава писмо от баща си, че си е намерил нова съпруга и моли четиримата си синове да посещават по често майка си в родния дом, за да не се чувства самотна. Второ, същия ден пред погледа му попада случайна обява: „Посетете Сицилия, 50 % намаление за билети трета класа“. И оставяйки се на съдбата, Силвестро си купува билет и се качва на влака, с който прекосява цяла Италия – от Милано, през Флоренция, Рим и Калабрия, за да се качи на ферибота за Месина. Този пролив има символично значение, отключва магията, кара приказния герой да оживее. В митологията проливът е пазен от двете морски чудовища Сцила и Харибда – само Одисей и аргонавтите на Язон успяват да преминат край тях успешно. Тези около три километра, разделящи острова от Апенините, в съзнанието на си-

цилианците са огромно разстояние, изпитание, изискващо раздялата с родната земя и родните лица, което те преживяват много дълбоко. Чудовищна е разликата между начина на живот и мислене „тук“ и „там“, „у нас“ и „на континента“ в представите им. В този контекст можем да споменем, че идеята за мост, пресичащ протока, датира от римски времена. Мост е планиран и през 70-те години на XX век като част от транспортната ос Берлин – Палермо, но до момента не е реализиран. Това може би ще бъде последната бариера, която ще падне жертва на така наречената глобализация, която за коренното население носи знака на родово предателство, на обезличаване...

Във втора глава емоционалното състояние на героя търпи развитие – то е под знака на пробуждането и възторга. Чудото, което става със Силвестро, е неговото връщане към детската сетивност. Това особено изразно средство има силата да показва настоящето през призмата на абсолютните стойности. Именно в детството най-силно е усещането за пълнота, увереност, за неподправена истина. Цялото пътуване на героя може да се оприличи на търсене на поетичния смисъл в живота, целта му е да си върне верния тон, който ще му позволи да съществува в разтърсения и обезверен свят. В момента, в който се качва на палубата, Силвестро излиза и от емоционалния си ступор, той изведнъж добива усещане за студ, за глад, усеща вкуса на хляба и на сиренето в устата си, напоени с аромата на родните планини, и в него отново се заражда нуждата от споделяне, желанието да влезе в контакт с останалите. Сякаш изпаднал в захлас, той изрича пред притихналите хора – дребни сицилианци, застанали с ръце в джобовете, с тъмни лица, с четиридневна брада, обикновени работници или сезонни берачи на портокали – „*Няма сирене като нашето!*“. Тази фраза увисва във въздуха. Той я повтаря, после потрета, но не получава никаква реакция. Чак след четвъртото произнасяне на тези думи един от мъжете го пита: „*Вие сицилианец ли сте?*“. Смутен от невъзможността да сподели своята радост, от липсата на емпатия, той отрича родствената си връзка с тях. Разговор не се получава, общуването е нарушено от невъзможността за отъждествяване с другия. След известно мълчание, докато наблюдава силуета на приближаващия се град, същият пътник ще се обърне към него с думите: „*Сицилианците никога не закусват. Да не би да сте американец?*“. И тогава Силвестро съзнателно ще излъже, че живее в Америка. Хората слизат в Месина, минава повече от час и ето че по някаква случайност на гарата те отново се озовават един до друг, за да продължат прекъснатия си разговор с репликата: „*В Америка всички ли закусват?*“, която тъй ярко описва вечния глад, съпътстващ битието на

сицилианеца. Неговата камениста земя не ражда хляб, а само смокини, маслини и портокали, по неговите вулканични планини не растат дървета нито за сянка, нито за огрев, а от недрата на Сицилия се копае единствено сяр – сякаш не Бог, а самият дявол е сътворил този беден пейзаж. Неслучайно една сицилианска поговорка гласи: *„Ако искаш да изпиташ мъките на Ада, прекарай зимата в Месина, а лятото в Палермо“* (Сицилиански поговорки 2011).

Пътуването на Силвестро трае три дни и три нощи, също като в приказките. Той се качва на следващия влак за Сиракуза и в него среща други сицилианци, като остава само слушател на техните изповеди. В коридора двама си разказват случки от работата. Оказва се, че са полицейски пристави в градове на континента, които коментират връзката между бедност и престъпност: *„Всеки умиращ от глад е опасен. Способен е на всичко. Да краде. Да вади нож... и да се занимава с политика...“*. Реакцията на седящите в купето е показателна за отношението към хората, служещи на властта – те затварят вратата с думите: *„Каква смрад!“*. Един от пътниците отбелязва: *„Ние сме тъжен народ (...), много тъжен. Давже мрачен... Всички винаги сме готови да видим лошото...“* (Виторини 1997: 151). След като пътниците от купето слизат на междинна гара, единият пристав сяда при Силвестро, дава му половината от сандвича си и му разказва за живота си в Болоня. Той няколко пъти с гордост подчертава: *„Жена ми е от Болоня и децата ми са болонци“*, с което се разграничава от сицилианския си произход.

Третият влак (също като третия помощник на приказния герой) криволичи из тесните планински проходи. Декември е и планината е покрита със сняг. Пътят на Силвестро свършва в родното село на майка му. В джоба си той стиска поздравителна картичка за именния ѝ ден (по католическия календар на 8 декември се чества празникът *Immacolata Concezione* – „Непорочно зачатие“), която ще занесе лично. Срещата в малката къща между майка и син, които не са се виждали 15 години, е доста сдържана на пръв поглед. Миризмата на пържена херинга и розмарин отключва поток от спомени в съзнанието на Силвестро и той сякаш попада в двойна реалност – едновременно е „тук и сега“ и в своето „щастливо детство“. Именно в този момент започва истинският „разговор в Сицилия“ – един дълъг диалог между майка и син, който ги връща в миналото, но и дава отговори на настоящето.

Храната в Сицилия е основно мерило за благополучие. Месото е било рядък дар на трапезата, хляб се е месел веднъж седмично, и то от ръж с примеси, а зимата – дори от млени рожкови, най-чести ястия са

били леща и фасул, подправени с типичните за италианската кухня сушени домати и чушки. Майката си спомня как заплатата на съпруга ѝ железничар е стигала само за първите 10 дни от месеца, а през останалото време е брала цикория и е събирала охлюви по поляните измисляйки начини за приготвянето им, докато Силвестро с тримата си братя е събирал скакалци.

Не можем да подминем и образа на мъжа, също предмет на разговор между двамата. Кончеционе си спомня своя баща – властен и физически силен господар на семейството, който с горда осанка е препускал на коня и винаги е побеждавал в годишните надбягвания, организирани в областта. Както гласи сицилианската поговорка, „Къща без мъж е дом без име“ (*Casa senza omi, casa senza nomu*). Кончеционе сравнява суровия, мускулест и несловоохотлив планинар със съпруга си, който играе в самодейния театър, обича да танцува и ухажва хубавите жени с поезия, но се тресе от ужас и безсилие, когато жена му ражда. Очевидно сравнението не е в полза на съпруга. Романтическият образ на един синеок Макбет, облечен в пурпурни дрехи, останал в детските спомени на Силвестро, бива свален от пиедестала на обожанието от здравомислието и практицизма на жената до него. Сицилианската жена е особена порода. Тя страда безмълвно, прави невъзможното, за да създаде уют и да крепи семейството в тежките битови условия, и в своята безрадостна съдба може да се уповава единствено на светиите. Но религиозността на острова също е подложена на скептицизъм. Показателни в това отношение са пословиците, които интерпретират темата как Господ се отнася несправедливо със сицилианците, например: *Lu Signuri duna viscotta a cù nun havi anghi* (Господ дава сладки на оня, дето няма зъби). А във философията на оцеляването се вписва не желанието за добра съдба, а за по-малко нещастия: *U megghiu beni è lu menu mali* (Най-голямото добро е най-малкото зло).

Трета глава е под знака на страданието. След обяда, наситен с вкусове и доста противоречиви спомени от детството, Кончеционе го кани да я придружи в нейната обиколка из селото – тя е влязла в ролята на медсестра и поставя инжекции на болните от туберкулоза и малария. Ето че съдбата предлага на Силвестро ново пътешествие. Тук в текста се среща откровена литературна реминисценция с „Божествена комедия“ на Данте. В настъпващия здрач двамата се спускат от високата част на селото към падината и това напомня слизането в отвъдното на Дантевия герой. Хората, които посещават, са като призраци и сенки в мрака. Те присъстват само като силуети и гласове.

Силвестро се чувства като попаднал „в четвърто измерение“ – толкова нереално му се струва това преживяване. Авторът прави едно отклонение, посветено на болния: *„Познавам онази дълбока мизерия в мизерията на болния човек, когато е на легло от двацет или дори трийсет дни и стои затворен между четири стени и вижда единствено постелята си, металните съдове и дървото на столовете, масата и скрина. За него няма друг свят, той може само да гледа тези мебели, но от тях не става нищо. Не можеш да си свариш супа от стола или от гардероба. От друга страна, гардеробът е толкова голям, че би стигнал за цял месец...“* (Виторини 1997: 246).

И тук Виторини провокира читателя, като задава чрез героя си въпроса: *„Не смяташ ли, че бедният сицилианец, който е прикован към леглото и страда, е по-човечен от останалите?“* Майката не дава интересни отговори, за нея светът има просто обяснение: *„Страда ли? Това е болест. Като му мине, всичко забравя. – А когато човек е гладен и страда? – Това е глад. Дай му да яде и ще му мине“* (Виторини 1997: 252). Тази тема за границите на човешкото ще намери своето продължение в романа „Хора и не“ (*Uomini e no*), излязъл 1945 г.

В един момент, пренаситен от толкова болка и мизерия, Силвестро спира по средата на пътя и отказва да влезе в следващата къща с майка си. Той поглежда към залязващото слънце, вижда полета на орела и се пита защо светът никога не остава такъв, какъвто е бил за седемгодишното дете, защо магията от приказките не е вечно жива у човека. И тогава пред него застава един млад точилар, носител на революционни идеи. Двамата разговарят първо за това, че хората вече не точат нито ножове, нито ножици (скритият смисъл е, че са се примирили със съдбата си), а после, усетили взаимна симпатия, споделят какво е за тях светът. Техният диалог представлява едно странно изброяване: *„Точиларят: – Светлина, сянка, студено, топло...*

*Аз: – Надежда, милосърдие...*

*Той: – Детство, младост, старост...*

*Аз: – Мъже, деца, жени...*

*Той: – Хубави жени, грозни жени, благодарим ти, Боже...*

*Аз: – Памет, фантазия.*

*– Как го казахте? – попита точиларят.*

*– А, нищо – отговорих. – Хляб и вино“* (Виторини 1997: 282).

Така пътешествието на Силвестро продължава в друга посока. Той се запознава с емблематични представители на различни слоеве на обществото. Цялата четвърта част на романа е изключително ори-

гинална. Тя е изградена в ключа на метафората и на нея е посветено цяло изследване на Еторе Каталано (Каталано 2007).

Точиларят води Силвестро в дома на чичо си, като го представя с думите: *„Той е приятел. Страда за оскърбения свят“*. Чичото носи библейското име Езекил. Този образ символизира старозаветното възприятие за света такъв, какъвто е. Той сам обяснява: *„Седя тук като отшелник и пиша историята на оскърбения свят. Страдам много, но продължавам да описвам всички унижения и всички оскърбени лица, които се смеят на получените унижения и чакат нови“* (Виторини 1997: 288).

Тримата, привлечени от червения шал, по традиция развяващ се пред дюкяна на търговеца на платове, тръгват натам. Търговецът носи името Порфирий – пурпурен, като кардиналското червено, той е символичен представител на католическата култура. Неговото решение на мировата неволя е „живата вода“. В образа му има откровена реминисценция с библейската история за праведния Ной, който е първият лозар и винар (Библия 1998: Битие 9:20). Той води групата в кръчмата на Коломбо, застъпник на фашисткия режим и също толкова безскрупулен. Всички се опитват да удавят мъката или заблудите си във виното, но Силвестро не може да пие. Той усеща в него не *„сок от лятото, съхранил живата сила на земята“*, а тъжен призрак, дошъл от дълбините на времето. Затова излиза от кръчмата и тръгва към къщата на майка си.

Пета глава е изградена на рефлексивен принцип – героят сезира в себе си, за да намери отговорите. В студената нощ, докато мисли за това, как човечеството винаги е търсело утеха във виното, Силвестро провежда въображаем разговор с един мъртъв войник, който се оказва неговия брат. Тук Виторини не остава безразличен към темата за войната. Той рисува фалшивия патос на героичните думи, с които правителството описва бойното поле, но всъщност зад тях стои само смъртта. Интелектуалецът Виторини често е критикувал фашисткото правителство за касапницата, в която народът на Италия бива жертван в името на грешни цели.

На сутринта, след тази трета нощ от пътуването, Силвестро преживява катарзис: той осъзнава, че е загубил детската чистота на възприятията си и живее със заблуди, с които ежедневно се примирява. Неговото завръщане по родните места може да се разглежда и като своеобразен бунт срещу установените порядки в лицемерното общество, омагьосано от клишета. В безсилието си героят започва да плаче. Той не крие сълзите, с които оплаква другото си аз – онзи седемгоди-



шен хлапак, който е смятал за огромна несправедливост някой да маме в игра на топчета и е изпитвал възторг от простите неща като полета на едно хвърчило. Кръгът се затваря, истинското пътуване свършва, когато Силвестро вижда майка си да мие краката на завърналия се и покаял се съпруг. Тя му е простила измяната, приела го е като блудния син.

Израснал в един архаичен селски свят, Виторини го познава твърде добре, за да се остави на носталгията. Според него писателят трябва да открива непознатото, да добавя нови щрихи към „човешкото“, които не са свързани нито с идеологии, нито с абстрактни понятия. Той е лишен от негативния опит на екзистенциализма, от разпадането на аза, белязало прозата на ХХ век. Виторини не е нито представител на веризма, нито неореалист. Както отбелязва Пампалони, *„в лоното на херметизма той намира своя романтичен извор, отчаян, но достатъчно жизнен“* (Пампалони 1950: 34). Неговият художествен принос е в сътворяването на оригинални метафори и в изискания подбор на думите, които стават много повече от знак и означаемо, те водят до съпреживяването. Истинският език според Виторини е неотделим от реалността, това не са застиналите думи в речника, а виталният език на народа. Ето какво споделя той чрез героя си в глава XXXI: *„Цяло щастие е да си чел като малък. А двойно по-голямо щастие е да си чел книги за стари времена и древни страни, за пътешествия, исторически книги, а също и приказките от „Хиляда и една нощ“. Човек си спомня онова, което е чел, сякаш самият той го е преживял по някакъв начин, и така всеки човек носи историята на човечеството и на света в себе си, като че тя е била неговото лично детство“* (Виторини 1997: 268).

Подобно е посланието и на третия роман, предмет на нашето изследване, „Книжарят от Селинунт“.

За разлика от Бранкати и Виторини, Роберто Векиони не е родом от Сицилия. Той повече е познат на съвременниците си като певец и композитор, отколкото като писател. През 2011 г. спечели голямата награда на фестивала „Сан Ремо“ с песента си *„Наричай ме още любов“*. Неговият роман „Книжарят от Селинунт“, издаден през 2004 г., е едно пътешествие в света на думите, заредени със специална мисия – да върнат уменията за общуване, загубено от хората.

Романът започва с литературна мистификация – писмо до автора от Николино, главния свидетел, герой и повествовател в текста, датирано от 15 юни 2003 г. без адрес и име на плика, предадено на ръка неизвестно от кого. Това писмо разказва за странната съдба, сполетя-

ла градчето Селинунт – жителите му са загубили способността да разпознават значенията на думите. Единственият, запазил дара на словото, е Николо. Той е напуснал този застигнат от проклятието град, за да осъществи единствената своя мечта – да се опита да прескочи пролива Месина с овчарски скок. За тази цел трябва да направи толкова дълъг прът, че като се отгласне от него, там, горе, времето да спре и той за миг от вечността да застане на върха на всички написани думи в проза и стихове. Той е посочил в писмото, че смята да осъществи намерението си точно на Рождество.

С тази метафора авторът сублимира идеята за раждането на звездата, която е ново начало, той ни припомня и самото Сътворение. В оригиналния си предговор Векиони размишлява върху силата и жизнеността на словото: *„Думите са съществени: ние с времето сме осквернили смисъла им и сме отнели силата им, бавно сме ги превърнали в нещо друго. Или по-скоро сме минали отвъд тях и ги наблюдаваме, те са застинали като ненужни звезди в небето. За какво са ни днес звезди, щом с едно щракване на лампата можем да видим предметите около нас.(...) Думите са ярки светлини, те са истини. Думата има семе, ражда се и се протяга към светлината, тя покълва, пуска стъбло и листа, цветовете ѝ се менят, тя се приспособява към времето, климата, променя се, за да оцелее...“* (Векиони 2004а: XI).

Фабулата на романа следва спомените на Николино, който при странни обстоятелства бива пленен завинаги от литературата. Действието се развива на сакрално за древните място, от което са останали само руини: *„...Често ходя до руините на древния град. Повечето пъти по моя си приумица, за да остана сам, да погледам, да си спомня или просто така, да поседя на спокойствие. Слизам надолу по брега, минавам покрай Селинус, стигам до моста, който свързва Акропола – високата част на града – със западната, която обичам повече и където навремето се е издигал олтарът с жертвеника на Деметра, онази, дето е окичена с ябълки. Като стигна морето, спирам, сядам, взирам се в безкрая. Нищо не помръдва нито там, нито тук, нито вътре в мен. И точно в тези моменти забелязвам, че нищо не живее така пълно, както спрялото време. Защото живота не го правят забързаните хора, нито падащите предмети, нито кълещите гласове – това са само неточни копия на живота. Животът е единен, неподвижен и открай време е равен на себе си; животът е нещо друго.*

*(...)Понякога се опитвам да си представя Памилос, основателя, който изскача от пяната на времето и казва: „Хайде, слизаме и про-*

дължаваме нататък...“ *И той изминава дълги километри пеша през една Сицилия, в която обикалят само диви кучета и котки, за да стигне до това място между двете реки, обрасло с див магданоз, и да го нарече „селинон“ – целунат от слънцето, както са ни казвали в училище. И тук започва да строи един град нашироко, като пространството, и го вдига нависоко, като времето, за да се пресече във всички възможни точки присъствието на божественото и да се имитира вечността. Работели без почивка и без умора, без да спират нито градежа, нито доставката на материали – всичко става толкова бавно, направо безнадеждно. Но Памилос се взирал напред, отвъд последния камък, към онова, което щял да стане един ден Селинунт не за него, не дори за неговите наследници, а за бъдещите поколения...“* (Векиони 2004а: 5 – 6).

Поривът на създателя, за съжаление, е останал скрит за далечните му наследници. Съгражданите на Николино всеки ден виждат останките от мечтата, но те дори не ги провокират да мечтаят.

Самият сюжет е следният: един ден в градчето пристига книжар, който не продава книгите от рафтовете, а иска да ги чете на глас на жителите. Така той съживява произведения на Сафо, Хораций, Данте, Шекспир, Леопарди, Толстой, Пруст, Борхес. Този странен непознат, дошъл неизвестно откъде, има отблъскващ вид и всички в селото го отбягват, дори магазинерите отказват да го обслужват. Единственото литературно четене, което успява да осъществи, е първата вечер пред неколцината любопитни, които обаче се разбягват, след като чуват превъплъщението му в различни роли, защото решават, че е луд. За съжаление той остава неразбран и единственият му слушател е 13-годишният Николино. Тук детето е действителен проводник на авторските идеи. Николино е чул какво говорят възрастните за стария човек и това още повече подклажда любопитството му. Той преборва страха си, всяка вечер се измъква тихо през прозореца на бащината къща и се крие зад струпаните книги в книжарницата, за да види поредното представление, предназначено единствено за него. Думите го омагьосват, не толкова драматичните персонажи, които биват озвучени от книжаря, колкото самите думи: те започват да добиват плът и тежест, сътворяват в душата на момчето една вълшебна планина, която той с все по-голяма жажда иска да катери, пред очите му се редуват картини на човешката участ, които той съпреживява.

Книжарят е като пророк, той знае какво ще се случи и една вечер, след като цитира финалните думи на Иван Илич „*Вместо смърт има светлина. (...) Смъртта вече не съществува*“ (Толстой, „Смъртта

на Иван Илич“), той изрича една фраза, предназначена за момчето, и така му дава знак, че през цялото време е знаел за неговото присъствие: *„Това беше последната вечер, Николино“*. И Николино интуитивно разбира, че е избран за пазител на думите, той се връща у дома и трескаво започва да пише цитати, които изникват в паметта му. Оказва се, че е запомнил всичко чуто, разбрал го е, дори казани на старогръцки и латински, думите са запечатани като живи образи – страдащи, питащи, ликуващи – в сърцето му.

Тази нощ е кулминация в съдбата и на града, и на момчето. Селинунт, разположен сред останките от древното величие и лазура на морето, затворен в безвремието на небето и ежедневната си дребнавост, е провокиран от магията на литературното слово, съхранила облика на вечните човешки стойности. Но тук предразсъдъците са по-силни от разума и когато изчезва едно малко момиченце, всички обвиняват странния пришълец, приписват му магьоснически сили и подпалват книжарницата. Това своеобразно аутодафе е убийство не само на живота, съдържащ се в думите, но и на другия възможен свят, то е един вид унищожаване на родовата памет. Както се пее в едноименната песен: *„Много от хората не се променят и никога не ще се променят, всички говорят, но не казват думи, техните предмети не се превръщат в думи...“* (Векиони 2004б).

Огънят е пречистваща сила, той дава тласък на драматичното действие и го превръща във вълшебна приказка. На другия ден думите добиват плът, те стават птици – книгите възкръсват като феникса от пламъците и политат над града. Един вълшебен свирач (като в приказката на Братя Грим *„Свирачът от Хамелин“*) повежда тези книги птици след себе си, те падат в морето и биват погълнати от него. А хората откриват, че са забравили значенията на думите, не ги разпознават. Всичко е изпразнено от смисъл, лишено от емоции, безжизнено като черупка от мида. Николино единствен помни и чувства думите, пази това безценно съкровище, поверено му от книжаря. Той с часове говори на любимата си Петуния и се надява един ден хората да си спомнят, за да се върнат към извора на живота.

И топосът, и логосът на градчето са вписани в рамките на едно застинало време, в омагьосано царство, в което всякаш се повтаря и не е имало нито минало, нито настояще, времето се е фокусирало в една точка – на мъчителното очакване нещо да се случи. В този приказан контекст атмосферата е нагнетена от отчайващото усещане, че „чудо“ не може да има, че никой принц няма да стъпи в тази безрадостна земя, за да отключи с целувката си потока на времето, да върне

вярата в думите, които да станат „ПЛЪТ“ и „ДУХ“, за да могат градът и животът в него да бъдат сътворени отново.

Авторът ни показва колко ценни са думите и техните послания, колко важно е общуването и осъзнаването на факта, че светът без книги е оголен, скучен, мъртъв. Човекът е единственото живо същество, способно да предава своя културен опит и да пази паметта за миналото благодарение на езика.

В романа си Векиони е постигнал изключително добър баланс между символичното и прозаичното тяло на текста, както и сложен синтез между историческото и литературното начало, вплетени в него. Само на 80 страници той е успял да разкаже историята на един древен град, една лична съдба и една приказка, но и да припомни такива образци от литературната класика като „Едип цар“ на Софокъл, „Ромео и Жулиета“ на Шекспир, „Престъпление и наказание“ на Достоевски, „Пияният кораб“ на Рембо, „Стиховете на Алваро де Кампос“ на Фернандо Песоа.

Ще се опитаме накратко да обобщим наблюденията си. В посочените романи образът на Сицилия е създаден пълно и картинно, достатъчно реалистично, но едновременно с това е обвеян от романтизъм.

Романът на Бранкати спазва класическите норми на жанра, той е обемен, обстоятелствен, сюжетът лесно се възприема от читателя. В него са представени типичните за сицилианското общество нрави, порядки, морални устои и предразсъдъци, характеризиращи периода между двете световни войни.

Виторини е създал роман пътешествие, представено под формата на срещи и разговори, но не в ключа на типичните диалогични романи на Хемингуей. Това е своеобразен спор със света и с човека. Образът на Сицилия е предаден като спомени от детството, преплетени с моментните преживявания на разказвача. Авторът е създал образи типажки, обобщаващи различните прослойки на сицилианското общество.

На този фон можем да твърдим, че Векиони ни е представил един роман провокация. Както той самият отбелязва: *„Аз съм като хвърляч на ножове. Ножовете са мислите, нашият начин да ги изразим. Големи хвърлячи на ножове са били Рафаело, Айнщайн. Има и такива като мен, имитатори. Правя най-доброто, на което съм способен, опитвам се да развълнувам другите и понякога успявам да докосна звезда“* (Капасо 2011).

Таим нескромната надежда, че с това представяне на трите непрежеждани на български език романа и ние сме успели да ви провокираме и развълнуваме.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аморозо 1978:** Amoroso, G. *Vitaliano Brancati*. Firenze: La nuova Italia, 1978.
- Библия 1998:** Библия. София: Св. Синод на БПЦ, 1998.
- Бранкати 1988:** Brancati, V. *Don Giovanni in Sicilia*. Milano: V ed. „Tascabili Bompiani“, 1988.
- Векиони 2004а:** Vecchioni, R. *Il libraio di Selinunte*. Torino: Einaudi, 2004.
- Векиони 2004б:** Vecchioni, R. *Il libraio di Selinunte*. <[http://www.angolotesti.it/R/testi\\_canzoni\\_roberto\\_vecchioni\\_1792/testo\\_canzone\\_il\\_libraio\\_di\\_selinunte\\_61492.html](http://www.angolotesti.it/R/testi_canzoni_roberto_vecchioni_1792/testo_canzone_il_libraio_di_selinunte_61492.html)>.
- Витторини 1997:** Vittorini, E. *Conversazione in Sicilia*. Rizzoli, 1997.
- Дзарконе 1991:** Zarcone, S. *La carne e la noia: la narrativa di Vitaliano Brancati*. Palermo: Novecento, 1991.
- Капасо 2011:** Capasso, E. A. *Roberto Vecchioni. Miti e parole di un lanciatore di coltelli*. 8 ottobre 2011. <<http://www.vecchioni.org/press-area/e-uscito-il-libro-roberto-vecchioni-miti-e-parole-di-un-lanciatore-di-coltelli-di-ernesto-capasso-arcana/>>.
- Каталано 2007:** Catalano, E. *La metafora e l'iperbole. Studi su Vittorini*. Progreedit, 2007.
- Пампалони 1950:** Pampaloni, G. I nomi e le lagrime di Elio Vittorini. // „Ponte“, №12, 1950.
- Паникали 1982:** Panicali, A. *Il romanzo del lavoro. Saggio su Elio Vittorini*. Lecce: Milella, 1982.
- Сицилиански поговорки 2011:** Proverbi siciliani. 23 октомври 2011. <<http://www.grifasi-sicilia.com/proverbi.htm>>.
- Ферони 1991:** Ferroni, G. *Vitaliano Brancati: vita e figura intellettuale*. Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Vol IV. Milano: Einaudi, 1991.
- Фронтини 2011:** Francesco Paolo Frontini. 23 октомври 2011. <[http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Paolo\\_Frontini](http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Paolo_Frontini)>.

***ПРЕВОДНИ ПРОЕКЦИИ  
НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА***







## БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ГЪРЦИЯ – ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ГРАНИЦИ ИЛИ РАЗРУШАВАНЕ НА СТЕРЕОТИПИ

*Христина Марку*  
*Democritus University of Thrace*

## BULGARIAN LITERATURE IN GREECE – OVERCOMING BOUNDARIES OR DEMOLISHING STEREOTYPES

*Christina Markou*  
*Democritus University of Thrace*

The present paper attempts to shed light on the translation reception of Bulgarian literature in Greece since the beginning of twentieth century till now. The factors that predetermined and governed this reception were connected to the characteristics of the receiving Greek culture, to the political, ideological and culture tendencies. The Bulgarian literature was introduced in Greece at the beginning of 20-th century – the translation reception was not a one-dimensional matter. Distinct periods and tendencies could be discerned in the translation reception process. The past of translation reception of Bulgarian literature was fortunately substituted by a decent, active present, that can only give hope for a brilliant future.

**Key words:** Bulgarian literature, Translation reception, Representative authors and literary works, Greek-Bulgarian translation dialogue

През последните десетилетия българската литература достойно се бори за престижно място сред преводната чужда литература в Гърция. С горчивина трябва да признаем, че досега не се е нареждала сред най-добре посрещаните европейски литератури. Въпреки че ХХ-и век наложи преводната литература като основна форма на межкултурното общуване, осезаемо е неравновесието, несъответствието, несъразмерността в литературния обмен между двете страни. Този факт се отдава на различни причини: обикновено се тълкува с историко-политическия контекст, но и с исторически обусловените предубеждения от страна на читателската публика. В предговора към една от първите библиографии на балканските литератури гръцкият изсле-

довател К. Мицакис<sup>1</sup> признава, че за разлика от литературите, творени на големите европейски езици, за духовния живот на съседните балкански народи в Гърция почти нищо не се знае. Авторът вижда обяснението на този факт в съществуващия „океан от недоразумения, неверие, враждебност, чиито корени са далеч в историческото минало“ (Илиева-Нихорити 2009: 35). Приемът на една литература в другоезична среда зависи от политически, идеологически и икономически фактори, от преобладаващите културни тенденции, от литературната традиция и общия културен контекст във всеки един период от време, от духовните нагласи на реципиентите, от доминиращите в приемащата културата манталитет и темперамент. Българската литература като продукт на един малък европейски народ е обременена със спецификата и белезите на съответната народопсихология. Обвинявана е в интравертност, подлагана е на критика заради специфична и затворена тематика и тясна прагматична проблематика.

В тази статия си поставям за цел да очертая „преводната“ съдба на българската литература в Гърция, да проследя зараждането и установяването на един сравнително стабилен и постоянен интерес. Това не е изследване с амбиция за пълнота и изчерпателност<sup>2</sup>. Освен това българското присъствие сред преводната чужда литература в Гърция през последното десетилетие не е било разглеждано: а тъкмо след 2000 г. обменът става по-интензивен, зачестяват преводи и издания както в двата големи културни центъра Атина и Солун, така и в периферията. Интерес към българската литература проявяват и все повече регионални литературни издания, които често разчитат на свои „местни“ преводачи (този факт в никакъв случай не е в ущърб на качеството на преводаческия продукт): такъв е изключителният Христос Хартомацидис, живеещ в северногръцкия град Комотини, един от най-добрите в момента преводачи на българска поезия и проза<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> К. Мицакис е университетски преподавател, дългогодишен директор на ИМХА (Фондация за изследвания на Балканския полуостров). На него принадлежи една от първите библиографски справки „Литературни произведения от балканските страни в гръцки превод. Първи опис“ (Μητσάκης Κ. 1979. Λογοτεχνικά έργα από τις βαλκανικές χώρες σε ελληνική μετάφραση. Μια πρώτη καταγραφή. Αθήνα, Ελληνική παιδεία). (За повече информация вж. Илиева-Нихорити 2009: 34 – 35. )

<sup>2</sup> Подобни изследвания, хронологично фокусирани в определени периоди, са предприемани. Измежду вече съществуващите трябва да отбележим най-скорошното, това на Мариана Илиева-Нихорити „Българо-гръцки литературни взаимоотношения след Втората световна война до 2000 г.“.

<sup>3</sup> Христос Хартомацидис е автор на няколко книги, издадени в Гърция. Романовият му дебют е написаният на български език „Китарист в таверна“, получил

Идеята е в рамките на една статия да представя присъствието на българската литература в Гърция, без да се впускам в добросъвестно изреждане на автори и заглавия, да проследя в уедрен план, в панорамен вид „картата“ на българското преводно литературно присъствие в съседната балканска страна, да набележа основните събития и линии, тенденции, настроения и предразположения. Поради своя характер това изследване е повече описателно, но въпреки това е възможно да се очертаят тенденции и да се отграничат периоди в преводната рецепция на българската литература в Гърция. Ще се опитам да очертая кривата на преводаческия, но и на читателския интерес: кои автори се превеждат, кои са критериите и факторите при избора на творби и творци, към коя читателска публика се адресират, какво е качеството на преводите? Издирването на автори и заглавия, оказало се непредвидено трудно и сложно, неизбежно ще бъде и отчасти непълно. Присъствието на българската литература в Гърция през XX век (с изключение вероятно на последното десетилетие) няма характер на нормален и непрекъснат процес, не заема особено значимо място в издателското пространство на Гърция. Няма редовни появи на представителни образци, преводни творби се публикуват в ограничен тираж, адресират се към твърде тесен кръг читатели, обикновено с лява идеологическа ориентация, качеството на преводите в някои случаи е просто приемливо.

Началото на общуването с преводни творби на българската литература през XX век се поставя през 1930 г. със сборника „Български разкази и новели“ на престижното гръцко издателство „Елефтерудакис“. Първо запознанство, но едновременно и опит за системно представяне на най-съвременните за времето български разказвачи. Преводът и предговорът са на Димитрис Вогазлис. Изборът на писателите и текстовете демонстрира добра информираност за литературния процес в България – сборникът включва творби на неслучайни автори с несъмнена литературна стойност: Иван Вазов, Алеко Константинов, Михалаки Георгиев, Моско Москов, Петко Тодоров, Никола Данчев, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Александър Божинов, Ради Радев.

Следват спорадични преводи и появи на преводни творби. Интересът към литературните постижения на българите е случаен, под-

---

през 1990 г. наградата на изд. „Христо Г. Данов“ и Пловдивската община. Романът е издаден едва през 2007 г. (Христос Хартомацидис. Китарист в таверна. София: Балкани, 2007).

държан от хора, свързани с България по някаква лична линия, какъвто е случаят с Клеон Парасхос<sup>4</sup>.

През 1935 г. в Атина се намира като студент по византология младият Стефан Гечев. Забележително като факт е, че на една личност може да се дължат литературните отношения между двете страни в продължение на десетилетия, на почти целия XX век. Както признава самият Ст. Гечев в книгата си „Моите гръцки приятели“, в Атина има щастието да се запознае с Клеон Парасхос, заедно с когото превеждат и публикуват през 1938 г. в престижното столично литературно списание „Неа естиа“ стихове на Атанас Далчев и Елисавета Багряна (работи с подстрочници, които прави Ст. Гечев). В едно свое интервю Ст. Гечев със задоволство заявява, че българската поезия не би могла да има по-добър преводен дебют, осъществен от един от корифейните критици и преводачи на Гърция по онова време, отпечатани в най-доброто литературно списание.

От близкото приятелство на Ст. Гечев с друг гръцки поет – Арис Диктеос – ще се роди първата „Антология на българската поезия“, издадена през 1971 г. Стефан Гечев не е само съставител и преводач на прекрасната двутомна „Антология на съвременната гръцка поезия“, той е вдъхновител на гръцко-българския поетичен диалог през почти целия XX век. В „Антологията“ на Арис Диктеос са представени 56 български поети (от Константин Преславски до Михаил Берберов). А. Диктеос „гради модел на българската поезия, модел, който създава при непосредствените си контакти с нея, при посредничеството и сътрудничеството на такъв ерудиран творец, преводач и познавач на двете култури – Стефан Гечев“ (Илиева-Нихорити 2009: 213).

Ако се опитаме да определим основните оси, поддържащи гръцко-българските литературни контакти, на първо място трябва да отбележим кръга на Стефан Гечев. Втората линия е представена от ляво настроената гръцка интелигенция и естественото любопитство, което проявява към литературата на социалистическа България. Това са единични прояви в периодични издания за литература и изкуство, ориентирани към конкретни и ограничени читателски кръгове. По данни от Ев. Пападопулу през периода 1945 – 1964 г. в съседна Гърция почти не се появява преводно произведение на българската литература, с изключение на „Сура Бир“ на Антон Страшимиров (цит. по Илиева-Нихорити 2009: 38). Единствената наша допълнителна „на-

---

<sup>4</sup> Клеон Парасхос е известен литературен критик, преводач и поет-символист, подобно на Костас Варналис е роден в Бургас, а детските му години преминават във Варна.

ходка“ от тези години е разказът на Й. Йовков „По жицата“ (заглавието е преведено като „Бялата лястовица“) в превод на Янис Рицос (1957), печатана в „Епитеориси Технис“ (форум на лявата интелигенция от 1954 до 1967 г.).

Трябва да минат десетилетия, преди да види бял свят на гръцки език поредната творба на българската литература. В публикуваната през 1979 г. библиография на проф. Кариофилис Мицакис „Литературни произведения от балканските страни в новогръцки превод. Първи опис“ са регистрирани дотогава 43 превода от български език. Българската литература е най-силно застъпена в сравнение с останалите балкански литератури – представена е в списания, в отделни сборници и в антологии, добре диференцирани са отделните поколения творци. Авторът отчита влиянието на неблагоприятните политическите условия за недостатъчното присъствие на българската литература в Гърция (Илиева-Нихорити 2009: 35). След херметичната затвореност и мълчанието в периода на „студената война“, през 70-те години започва съответно „затопляне“ и задвижване на процеса на литературното взаимопознаване. Появяват се антологии, печатат се отделни преводи в периодични литературни издания. Политиката на „отваряне“, провеждана от гръцките правителства след периода на диктатурата (1967 – 1974) паралелно с усилията от българска страна за подобряване на отношенията с Гърция водят до редица междудържавни споразумения. Един от резултатите е активизирането на преводаческата и издателската дейност през това десетилетие. Що се отнася до серията от преводи на български произведения през тези години, може да се забележи следното явление: творбите и авторите са „предписани“ от българска страна, не е трудно в избора на превежданиите книги да познаем логиката на тогавашната културна политика на България и желанието да покаже, да „изнесе“ най-доброто и най-представителното от българската литература. Не може да става дума за издателски интереси, не може да се говори за читателско и търговско търсене: българската страна поема риска на предлагането и на подбора на автори и произведения. Същите автори и заглавия биват „изнасяни“ за превод в този период и на други езици (Галвес 2001).

Оставайки верни на хронологическата последователност, от тази серия трябва да изключим няколко издания, които, както изглежда, са плод на лични инициативи, подхранвани от „местни“ литературни интереси. Това са „Български разкази“ (подбор, превод и предговор от Янис Бенеку, 1964 г.), „Антология на българската поезия“, съставена от Арис Диктеос, която излиза от издателство „Додони“ през 1971 г., „Антология на балканския разказ“, том I, „Български разказ“, в превод

на Петрос Пентеликос (издателство „Мними“, Атина 1974) и „Съвременна българска литература“ (1976), сборник под редакцията на Костас Валетас, който е автор и на много от преводите.

Годините 1977-а и 1978-а са белязани от голямото „навлизане“ на българската литература в Гърция. Превежда се „Под игото“ и се издава в Солун от издателство „Посейдон“. През 1977 г. излизат „Новели и разкази“ на Елин Пелин („Земя“, „Гераците“, „Спасова могила“, „Задушница“, „Андрешко“) отново от издателство „Посейдон“. Заслугата на това издателство за разпространението на българската литература е отбелязана в изследването на М. Илиева-Нихорити (2009: 35).

От класиците на ХХ век Павел Вежинов е представен в Гърция с романа си „Звездите над нас“ в поредицата „Библиотека Българска литература № 3“. След едно десетилетие, през 1989 г., ще привлече отново преводаческия интерес още един роман на П. Вежинов: „Нощем с белите коне“. Отново през 1977 г. същото издателство вече е предложило на читателската публика от серията повести на Андрей Гуляшки „Случаят в Момчилово“, „Библиотека Българска литература № 4“. (Андрей Гуляшки не е можело да отсъства от предлаганата листа с произведения на съвременната българска литература, като се има предвид, че неговият герой Авакум Захов е изключително популярен например в тогавашния социалистически свят.)

Емилиян Станев, превеждан на повече от 20 езика, е представен в Гърция с „Три новели“, отново в поредицата „Библиотека Българска литература № 5“ през 1978. Емилиян Станев е предложен на гръцката читателска публика и с романите си „Антихрист“ (1985) и „Легенда за Сибин, преславския княз“ (1978). От творчеството на Генчо Стоев на гръцки език излиза през 1977 „Цената на златото“ (Библиотека Българска литература № 7). През 1978 година в Атина от издателство „Vulgarian books“ излизат в превод на гръцки език и „Диви разкази“ на Н. Хайтов под редакцията на Никос Хаджигеоргиу. През 1977 г. са издадени и разказите на Георги Величков: „Прости чудеса: разкази“ в превод на Томас Сербинис, от издателство „Одисей“. За да се рамкира и в теоретичен план присъствието на българската литература, в превод на Костас Сиаперас през 1977 г. бива публикувана „История на българската литература“ на Пантелей Зарев, отново от издателство „Додони“. Характерна особеност за този период е представянето на българската литература преди всичко в антологии или в издателски поредици.

Естествено е да се запитаме за рецепцията и функциите на преводната българска литература упражнява ли някакво влияние и върху кои кръгове? Много от заглавията са издавани в ограничен тираж, твърде често вече са труднодостъпни. Би било пресилено да се каже, че някое от тези заглавия е станало бестселър или поне е привлякло масово интереса на читателите, упражнило е някакво въздействие върху литературните среди и процеси в съседната страна. Много от преводите на български творби излизат като неугледни евтини издания, какъвто е случаят с „Диви разкази“ на Хайтов, публикувани от издателство „Vulgarian books“, с неотбелязана година на излизането си (за тази практика вж. повече у Илиева-Нихорити 2009: 45). От тази обща съдба вероятно трябва да се изключи романът „Тютюн“ на Димитър Димов, дебютирал на гръцки през 1976 г. и издаван общо пет пъти до 1985 г.

Що се отнася до равнището на преводите, не липсват текстове, които биха могли да се окачествят единствено като добросъвестни, за съжаление не повече. Някои от преводачите живеят извън Гърция, бидейки и географски, и хронологично откъснати от преводаческите норми и конвенции, от валидните по това време изисквания към превода, не познават преводаческата и литературната действителност в Гърция, нито читателската публика с нейните вкусове и предпочитания. Същото се отнася и за езика. Трябва да признаем, макар и с огорчение, че тези преводни книги не се превръщат в „събитие за езика – цел“ (Леондари 2001: 116).

Следващото десетилетие (1980 – 1990) донася нови повечи, които сериозно раздвижват преводаческия и издателския интерес към българската литература. Списъкът на преведените български автори се попълва от нови имена: Кирил Топалов с романите „Бъди благословена“ и „Не се сърди, човече“, Димитър Димов с „Тютюн“ (Атина: Синхрони епохи, 1981), „Нощем с белите коне“ на П. Вежинов (в превод на Мария Хаджияни, Атина, издателство „Синхрони епохи“, 1989). Интересно е изданието на поемата „Септември“ на Гео Милев в превод на Милко Цонев и Ели Пеониду, с илюстрации на Янис Рицос, отново от издателство „Синхрони епохи“, през 1981 г.

През 1988 г. се появява вторият библиографски опис на преводна българска литература: „Гръцките преводи на творби на българската художествена проза след Втората световна война“. Евантия Пападопулу, автор на изследването, подобно на К. Мицакис, започва със същото горчиво признание: би трябвало да се очаква броят и обемът на преводната българска белетристика да е значителен, тъй като става дума за литературното творчество на една съседна страна, която при почти

еднакви социални и икономически условия и в миналото, и в продължение на векове има сходна историческа съдба с Гърция и с останалите балкански страни. Действителността обаче е различна“ (Пападопулу 1988: 325 – 341, цитирана по Илиева-Нихорити 2009: 37).

От 1990 г. нататък би могла да се види една по-различна логика на подбор и представяне на превежданите автори и произведения. Едва сега започват да се разчупват стереотипите и представите на гръцкия читател за литературата на северната съседка. Не без значение за този процес на преодоляване на предразсъдъци са романите на Вера Мутафчиева: „Аз, Ана Комнина“, „Алкивиад Велики“, „Случаят Джем“, публикувани от издателска къща „Ливанис“ през 1996, 1997 и 1999 г. И трите романа са в превод на Панос Статоянис. Заглавията улесняват приема на романите от страна на гръцкоговорещата публика: гръцкият читател бива въвеждан постепенно в една чужда литература чрез теми и личности от собствената му история, оставено му е време, за да се приспособи към „мултикултурността“, към възприемането на различното, на „недомашното“ като теми и проблематика. Следва романът на Антон Дончев „Странният рицар на свещената книга“, появил се през 1999 г. от издателство „Кедрос“. Антон Дончев е превеждан и преди това на гръцки език: през 1985 г. е издадено „Време разделно“ под заглавието „Манол и неговите стотина братя“. През 1999 г. отново благодарение на издателска къща „Кедрос“ вижда бял свят „Акустичното гърне“ на Йордан Радичков в превод на Панос Статоянис. Прави впечатление промяната в начина на представяне на творбите от българската литература: зачестяват самостоятелните издания за сметка на антологичните. Качеството на преводите, осъществени от професионални преводачи, какъвто е Панос Статоянис, се поддържа на стабилно високо равнище. Продължава преводното си присъствие в гръцкото литературно пространство Кирил Топалов с две нови книги: „Не се сърди, човече“ в превод на Елени Фенгудаки, от издателство „Ливанис“ през 1995 г., през 1999 г. същата издателска къща публикува романа „Нерви“, появил се на гръцки език под заглавието „Един живот без тебе“.

Представата на гръцкия читател за българската литература продължава да се формира – през последните години бе издадена цяла поредица от произведения на български автори, сред които прави впечатление предпочитанието към по-обемните прозаични жанрове. Въпреки че дебютът на българската литература в Гърция се осъществява



от разказа и нейното присъствие се поддържа основно от разказа, напоследък българската проза се представя преди всичко от романа<sup>5</sup>.

Първият роман от трилогията на Севда Севан за съдбата на арменските бежанци „Родосто, Родосто“ излиза в превод на гръцки език от Панос Статоянис през 2004 г., от издателство „Кедрос“. През 2005 г. издателство „Кедрос“ издава забележителния роман на Димитър Кирков за балканската идентичност, един от най-добрите образци на съвременната българска романистика, преведен от Панос Статоянис, „Балкански грешник“. Следващата, 2006 г., идва с нов български роман: „Дунав мост“ на Георги Мишев, в превод отново на Панос Статоянис, от издателска къща „Кедрос“. След две години вижда бял свят следващият голям съвременен български роман: „Плячка“ на Георги Гроздев. Преводът е на Христос Хартомацидис, издаден е през 2008 г. от издателство „Мандрагорас“.

Макар и с малко на брой заглавия, литературата за деца също има своето присъствие: Лиана Даскалова с „Приказка за загубеното време и други истории“, в превод на Йоргос Циокос, издадена от издателство „Синхрони епохи“ през 1987 г., Детелин Вълков с детските повести „Момо“ (Момо, момчето което живееше на покрива на един небостъргач), в превод на Панос Статоянис, издадени от издателство „Кедрос“ през 2004.

Въпреки доминацията на прозата, и то на романия жанр, поезията никога не губи мястото си сред особените преводачески предпочитания. В антологията на Костас Валетас от 1976 г. „Съвременна българска литература“ фигурират шестнадесет български поети: Христо Ботев, Елисавета Багряна, Дора Габе, Ат. Далчев, Мл. Исаев, Ал. Геров, Дим. Методиев, Г. Джагаров, Павел Матев, Вл. Голев, Слав Хр. Караславов, Л. Левчев, Ив. Давидков, П. Караангов, А. Германов, Б. Божилов.

Второто значимо антологично представяне на българската поезия е „Нова антология на световната поезия“, съставена от Рита Буми-Папа и Никос Папас, в която са включени двадесет и двама български поети (Илиева-Нихорити 2009: 76 – 82). В самостоятелни издания са представяни поезията на Димитър Методиев, на Дора Габе в превод

<sup>5</sup> Интерес представлява и фактът, че на гръцки език са преведени „Житие и страдания грешнаго Софрония“ с предисловие на известния славист Емилиос Тахиаос (Солун, University Studio Press, 2002) и Паисиевата „История славянобългарска“ в превод на Ваица Мойсиду, издадена също в Солун от издателство „Аделфи Кириакиди“, 2003. Тези преводи и издания, както е естествено, обслужват академични нужди.

на Янис Рицос през 1977 г. от издателство „Кедрос“, на Павел Матев през 1978 г., на Георги Джагаров – 1979 г., на Владимир Башев с „Тревожни антени“ през 1986 г. от издателство „Ирини“. Изключителен е приносът на Рита Буми-Папа и Никос Папас, едновременно преводачи и съставители, представили на гръцки Багряна, Вапцаров, Г. Джагаров, П. Матев, Л. Левчев, Д. Методиев<sup>6</sup>.

След 2000 г. представянето на българската поезия продължава с още по-интензивни темпове. Появява се двуезичното издание на стихосбирка на Кристин Димитрова в превод на Панос Статоянис, издание на Международния център на писателите и преводачите в Родос. В превод на Здравка Михайлова излиза също през 2000 г. изданието „Петима български поети“. Отново в превод на Здравка Михайлова се появяват и „Стихотворения“ на Кирил Кадийски от издателство „Парусия-Армос“ през 2002 г. Издателство „Мандрагорас“ издава стихосбирка на Любомир Левчев в превод на Христос Хартомацидис през 2004 г. Представена е Яна Букова със стихосбирката си „Минималната градина“, издадена през 2006 г. от издателство „Икарос“, в превод на Димитрис Аллос. Произведения на отделни съвременни български поети се печатат в регионални литературни издания (Борис Христов, Христо Фотев, Блага Димитрова).

Едно от последните литературни събития с изключително значение, родено като идея в Гърция, но осъществено паралелно в седем балкански страни, е Антологията на балканската поезия „Хемус“, издадена на гръцки език през 2006 г. Българското издание на антологията излиза през 2007 г. Преводите на избраните поетически произведения от български език са дело на Панос Статоянис и Димитрис Аллос. През 2008 г. издателство „Харамата“ в Патра публикува стихове на Петя Дубарова под заглавие: „Петя Дубарова. Текстове на едно момиче“ в превод на Мая Граховска.

Редки са случаите, когато съществуват няколко превода на едно и също произведение. Повече от един превод обичайно се наблюдава при произведения, поместени в хронологично отдалечени антологични издания, в които подборът на произведенията съвпада, но преводите принадлежат на различни преводачи (вж. Илиева-Нихорити 2009: 183 – 188).

Съвременните преводи на българска литература на гръцки език се осъществяват директно от български език. Преводите чрез трети език посредник се практикува обикновено в по-ранните антологични издания

---

<sup>6</sup> Подробно за българската поезия в Гърция от Втората световна война до 2000 г. вж. Илиева-Нихорити 2009.

(вж. Пападопулу 1988: 379 – 380, Илиева-Нихорити 2009: 185 – 187). Преводачите от български език и днес продължават да се броят на пръсти, упорито отдадени на една непонятна за повечето любов. Доскоро на тях бе гледано като на „нелегални имигранти“ – така журналистката Олга Села окачествява преводачите на балкански литератури в Гърция в една своя статия в ежедневника „Катимерини“<sup>7</sup>. Някои от най-често повтарящите се имена на преводачи от български език, на които българската литература дължи сегашното си присъствие в Гърция, са тези на Панос Статоянис, Димитрис Аллос, Христос Хартомацидис.

През последните години миналото бледо присъствие на българската литература в Гърция, изглежда, се отдръпва пред едно достойно и по-активно настояще. В едно интервю композиторият Юри Ступел, който години наред вече живее и твори в Гърция, дава израз на своето удовлетворение: „Намерих ключа към гърците!“<sup>8</sup>. Бихме искали да вярваме, че българската литература също е спечелила трайно място в предпочитанията на читателската аудитория в съседната балканска страна.

## ЛИТЕРАТУРА

**Басат 2003:** Басат Е. Незавършени разговори със Стефан Гечев (Срещи с един български сюрреалист). // *Метафизика и култура. Погледи към света на Стефан Гечев*. 143 – 174. <<http://www.stefangechev.com/Deeodem/Sbornik-conf-2001/Interview-%20Emil%20Basat.htm>>.

**Галвес 2001:** Francisco J. Juez Gálvez. *Българската литература в испански превод (XX век)*. Доклад на международна научна среща – Съвет за чуждестранна българистика, БАН. <<http://www.slovo.bg/bg2001/dokladi/galves.htm>>.

**Гечев 1999:** Гечев С. *Моите гръцки приятели. Спомени за Гърция и за моите гръцки приятели. 1936 – 1942*. кн. 3. София: Епсилон, 1999.

**Илиева-Нихорити 2009:** Илиева-Нихорити М. *Българо-гръцки литературни взаимоотношения след Втората световна война до 2000 г.* София: Изд. център „Боян Пенев“, 2009.

<sup>7</sup> „Λαθρομετανάστες“ μεταφραστής, *Καθημερινή*, Σάββατο 24 Ιανουαρίου 2009.

<sup>8</sup> Юри Ступел: Намерих ключа към гърците. Интервю на Галина Рулева. // В-к Новинар, 18.12.2004. <[http://novinar.bg/news/iuri-stupel-namerih-kliucha-kamgartcite\\_MTQ4MjsyOA==.html](http://novinar.bg/news/iuri-stupel-namerih-kliucha-kamgartcite_MTQ4MjsyOA==.html)>

- Леондари 2001:** Λεοντάρη Μ. Η αναμετάφραση ως χώρος της μετάφρασης. // *Περί μεταφράσεως σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα: Κατάρτι, σ. 115 – 122.
- Παπαδοπούλυ 1988:** Παπαδοπούλου Ε. Ελληνικές μεταφράσεις έργων Βουλγαρικής πεζογραφίας μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Αθήνα: Ίδρυμα Νεοελληνικών σπουδών.
- Села 2009:** Σελλά Ο. „Λαθρομετανάστες“ μεταφραστές. // *Καθημερινή*, Σάββατο, 24. 01. 2009.
- Хемус 2006:** *Αίμος. Ανθολογία βαλκανικής ποίησης*. 2006. Αθήνα: Οι Φίλοι του περιοδικού „ΑΝΤΙ“.
- Хемус 2007:** *Хемус. Антология на балканската поезия*. Ατiна: Приятели на списание „Анти“, 2007.

**ПРИНОСЪТ НА СПИСАНИЕ „БЪЛГАРСКА СБИРКА“  
(1894 – 1915) ЗА РЕЦЕПЦИЯТА  
НА СРЪБСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ**

*Дарина Дончева*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

**THE CONTRIBUTIVE ROLE OF THE BULGARSKA SBIRKA  
MAGAZINE (1894 – 1915) IN THE RECEPTION OF SERBIAN  
LITERATURE IN BULGARIA**

*Darina Doncheva*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

This paper examines the representation of Serbian literature and culture within „Bulgarska sbirka“ magazine. It sreads over texts different in genre and contents, ranging from notes about events and descriptive articles to literary works, creating the foundation of the translation reception of Serbian literature in Bulgaria on the edge between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

**Key words:** Balgarska sbirka magazine, Serbian literature, literary reception, interliterary communication

Като резултат от въздействието на комплекс от фактори една от централните идеи в българския културен живот през 90-те години на XIX век и първото десетилетие на XX век става идеята за южнославянско сближение. Неославизмът намира поддръжници сред представителите особено на културния елит на южнославянските народи, но е подкрепян и от други обществени кръгове.

Един от убедителните знаци за постижения по пътя на сближението между южнославянските народи са съвместните творчески изяви, които се провеждат между 1904 и 1910 г. През 1904 г. е организирана първата южнославянска изложба в Белград, две години по-късно се организира такава манифестация в София, следват и други съвместни изяви като срещите на южнославянските книжовници и публицисти, основава се Съюзът на южнославянските художници „Лада“,

Съюзът на южнославянските книжовници и публицисти и т. н. Чрез идеята за южнославянска взаимност, която отговаря на умонастроенията на българските, сръбските, хърватските и словенските интелектуалци в началото на ХХ век, изразена в срещи и общи творчески изяви, се внушава увереността, че са направени първите стъпки по пътя на бъдещото сближение. От българска страна основен организатор на всички манифестации и участия е Славянското благотворително дружество и преди всичко неговият председател Стефан Бобчев. Именно издаваното от него списание „Българска сбирка“<sup>1</sup> се превръща в застъпник на идеите за славянско и южнославянско сближение.

Списанието излиза от 1894 до 1915 г. Още в първите години на излизането си обаче то се превръща в едно от авторитетните периодични издания с многобройна читателска публика. Водещо място в публикациите на художествена литература, както и в информативните материали, помествани в различните рубрики, имат славянските теми и автори. „С популяризирането на славянските литератури и техните най-изтъкнати представители в България Ст. С. Бобчев изпълнява на практика своята програма за взаимно опознаване на славянските народи, за интензивно сътрудничество между тях на литературното и културното поле“ (Димова 1999: 101).

В издателските цели и постижения на списанието на сръбската литература и култура е отредено значително място. От всички южнославянски литератури сръбската е най-широко застъпена – както по броя на произведенията, така и с представянето на творчески личности. Този интензитет в литературния обмен (сръбската периодика от този период също представя значителен брой български автори) се дължи също и на навлизането в нов етап на сръбско-българското литературно общуване, при който преводът става основна форма за неговото осъществяване, преводната рецепция е съпроводена и с интензивна критическа рецепция на системните явления в чуждата литература, а двете национални култури придобиват ново самосъзнание и самочувствие на равноправни сред модерните европейски литератури. През първата годишнина на списанието в превод на български биват отпечатани творби от В. Илич („Звездица“, I, 2 и „Райски цветя“, I, 12), от Дж. Якшич („Захар где...“, I, 2; „Пътят до Горняка“, „Нощ на Горняка“, I, 5), Л. Ненадович („Писма от Германия“, I, 11). Писмата на Ненадович излизат общо в три продължения (I, 11; II, 3 – 4). Преводач на всички творби е Димитър К. Попов.

---

<sup>1</sup> По-нататък в текста БС.

От год. III до год. VI БС не отпечатва творби от сръбски писатели. Независимо от това сръбската тема присъства във всички информационни рубрики, посветени на обществени, политически, издателски и научни проблеми. Слабата застъпеност на образци от сръбската литература през периода 1896 – 1899 г. е щедро допълнена с най-разнообразна информация за живота в съседната държава – предимно за политическия, но и за културния. Не остават незабелязани важни събития не само за сръбската история и култура, но и за южното славянство въобще.

През 1899 г. в рубриката за преводна литература („Из сръбската литература“, VI, 3) се появява откъс от „Тасин дневник“ в превод на В. Стойков<sup>2</sup>. Възобновяването на публикациите от сръбската литература се извършва с един от парадоксите в иначе последователно провежданата политика на БС „да даде отбрано четмо по книжнината“ (I, 3). От позициите на завоювания си авторитет списанието препоръчва на българския читател да се запознае с биографичните бележки за „първия сръбски учен полицаи“ Таса Миленкович и да прочете откъси от неговия дневник. Препоръката е внушена и от твърдението, че творчеството на Миленкович е познато и приемано от читателската публика както в родината му, така и в много други страни. Откъси от произведения на Миленкович се печатат в БС и по-късно. Сумарно погледнато, от всички съвременни сръбски автори редакцията на БС посвещава най-голям брой страници на него.

Проблемът за подбора на творби от сръбската литература в БС по принцип е разрешен в полза на онези произведения, които днес се оценяват като класически за сръбската литература. С други думи, в своя литературен контекст те още навремето функционират като представители както за националната литературна традиция, така и за периода от последното десетилетие на XIX век и първото десетилетие на XX век. Случаят с представянето на Таса Миленкович на българския читател е по-скоро изключение от правилото и най-вероятно е допълнение с привкус на политическа интрига към интересите на Бобчев.

В двойната книжка № 13 – 14 за 1899 г. са публикувани и три стихотворения от Йован Йованович Змай („Напътствие“, „Звезда“, „Зимен ден“) в превод на Пенчо Славейков. Две години по-късно, в г. VIII, № 5 БС публикува откъси от поезия в проза „Покойната майка природа“ – „Пророчество из Прозаида“ на Змайован, в превод на Б.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Псевдоним на С. Бобчев.

<sup>3</sup> Възможно е преводачът да е С. Бобчев. С псевдонима Б. той се е подписвал през 70-те години на XIX в.

Неравностойността между първото и второто представяне на творби от Змай е очевидна. В първия случай става дума за прецизен подбор от неговата лирика и за един чудесен поетичен превод, който не е изгубил въздействието си и днес. „Покойната майка природа“ трудно се идентифицира и трудно се възприема и заедно с погрешно изписаното име на автора, недопустимо в представянето пред чуждия читател, си остава един факт, затворен завинаги в броя от 1901 г.

Годините 1904-та – 1910-а бележат възходяща линия в развитието на сръбско-българското културно и икономическо сближаване, съпроводена с издателския ентузиазъм на редакцията на БС. Израз на този ентузиазъм са представяните образци от съвременната сръбска литература, които се появяват все по-често на страниците на списанието. В г. XI, № 9 бива публикуван разказът „Помен“ от С. Матавул в превод на Ст. Кутинчев. През следващата година (г. XII, № 1) е поместен разказът „Камбаната“ на Матавул, в г. XII, № 6 е отпечатан разказът „Синове“, „превод от оригинала“ на Сп. Г. Последната публикация е придружена с очерк за сръбския писател, подписан с инициалите С.С.Б.<sup>4</sup>, в който се подчертава, че преведеният писател заема „едно от най-предните места в сръбската литература“. Заедно с това авторът на бележката посочва и приноса на БС в рецепцията на С. Матавул в България. Подобни бележки съпътстват в повечето случаи представянето на новите имена на страниците на списанието. Те нямат характера на анализ на творчеството им и обикновено очертават позицията, която има авторът в рамките на своята литература. По начина, по който се коментират представяните автори от съвременната сръбска литература, може да се предположи, че става дума за начало на рецепцията на съответния автор в българска среда. Това предположение се допълва и от изричното подчертаване на приноса на БС (в случая с В. Илич и С. Матавул). Колкото до Матавул, и неговото запознанство с българските читатели не минава без парадокси. В публикациите на „Помен“ (г. XI, № 4) и „Камбаната“ (г. XII, № 1) неговото име е погрешно изписано като Мутувуль и Мутавуль в съответния брой на списанието, докато в годишното съдържание името на автора е записано правилно. В публикацията на „Синове“ грешка вече не е допусната, както и в по-нататъшните споменавания на този писател, а те са сравнително чести. Последната публикувана творба от С. Матавул е „Последно наздраве“ (XII, 9) в превод на А. Бонкин.

---

<sup>4</sup> С. Бобчев.



БС говори за Матавул не само като за известен писател, но и като за един от организаторите на литературния живот в Сърбия. В XIII, 9 по повод на смъртта на С. Сремац редакцията публикува негов некролог и сравнително обширна рецензия на статия за него от Сима Матавул, излязла в Летопис Мятице сриске, № 6 от 1906 г. Трагикомична грешка съпровожда и раздялата на сръбския писател с читателите на БС. В начина, по който се споменава за неговата кончина, редакцията допуска недоглеждане. „Цял Белград се струпа да съпроводи останките на милия писател“ – се казва в кн. 3 от 1908 г. Списанието помещава некролога на Матавул заедно с некролога на С. Чех и озаглавява материала „Двама бележити славянски покойници“. Приятелското и почтително отношение на редакцията към писателя е подчертано и от поместеното след некролога негово завещание, издаващо изключителната му скромност. И докато всичко това стои в рубриката „В славянските земи“, двадесетина страници след нея е поместено съобщение за годишното събрание на Дружеството на сръбските писатели, на което Матавул е бил избран за председател на Управителния съвет. Пословичният стремеж на С. Бобчев да обхване всичко, да съобщи и информира, както и да прокоментира и най-малките подробности, тук отново довежда до грешка.

През споменатия период на активизация в рецепцията на сръбската литература в БС се отпечатват и творби от С. Сремац („Джокица“, XIV, 1, преводач Н. Стоилов; „Лош поданик“, XIV, 4), Р. Доманович („Божи сълзи“, XIII, 2, прев. Л. Бобевски), М. Ускокович („Ер pleinair“, „На първия етаж“, „Зимна елегия“, XIII, 3, прев. Л. Бобевски; „Развалина“, XIII, 4, прев. Л. Бобевски), П. Кочич („Първа среща с Янко“, XIII, 7, прев. Д. Т. Мишайков), Й. Дучич („Стихотворения в проза“, XIV, 8, в прев. Н. Стоилов; Иван Дучич – „Стихотворения в проза“, XVII, 4, прев. Т.), С. Чорович („С баба“, XVI, 1, прев. Вл. К. Б.); М. Дж. Миличевич („Смъртта на Ивана Джака“, XVII, 1). До Първата световна война биват отпечатани още няколко „Стихотворения в проза“ от Й. Дучич (XVIII, 4, в превод на А. Т.), разказът „Първа тъга“ от Светолик Ранкович (погрешно наречен Светозар; в XVIII, 6, прев. на Г. и К.). Последното публикувано произведение от сръбската литература в БС е „На кладенеца“ от Л. Лазаревич (XVIII, 8, в превод на Ст. Н. Коледаров).

Общото впечатление от така очертаното присъствие на творби на сръбската литература е за разнообразие и актуалност. И наистина редакцията неведнъж подчертава, че се интересува от новите и представителни имена на сръбската литература, както и от нейните утвър-

дени автори. По особено интересен начин се кръстосват тези две насоки в публикацията на разказа „Първа среща с Янко“ от П. Кочич (XIII, 7). Тук под линия редакцията отбелязва, че списание „Босанска вила“ е посветило двойната си книжка № 11 – 12 от юни 1906 г. на годишнината от смъртта на „знаменития сръбски белетрист Янко Веселинович“. Измежду всички публикувани произведения в юбилейния брой редакторите се спират на споменатия разказ от „младия сръбски многообещаващ разказвач Петар Кочич“, като по този начин запознават читателите си с двама сръбски писатели. За съжаление, творби от Веселинович БС не отпечатва. Р. Доманович, макар и да не е представен с особено характерен текст, е наречен „млад и даровит сръбски сатирик“ (XII, 2). В повечето случаи оценките са давани от преводача или от редактор и съдържат разбираемо послание – препоръка към българския читател да запомни този автор. В този смисъл преводната рецепция на сръбската литература в БС се извършва с различна интензивност, но по принцип в тази насока се работи методично и системно. Особено през периода 1904 – 1910 г. се постигат много резултати по това последователно и програмно направление в работата на редакцията.

Допълнителни щрихи към картината на сръбската литература, очертана в списанието доста пълно и въздействащо, се дават в други рубрики и раздели под формата на информации за събития и личности в нея. В тези бележки преводната и критическата рецепция се допълват взаимно. В тях се срещат и квалификации, съдържащи елементи на критика, докосване до същностните качества в творчеството на даден писател. Авторите на тези бележки (много често подписани само с инициали, анонимни или пък ползващи псевдоними) в повечето случаи показват добра литературна подготовка и художествен вкус при оценяване на творбите, а нерядко споделят чисто естетическото си преживяване от контакта с чуждите автори. В прегледа на периодичния печат например неизвестен автор аотира статията на Й. Скерлич за В. Илич, отпечатана в „Српски књижевни гласник“ (XIX, 10), и допълнително характеризира В. Илич като „поет с чудна версификация и вълшебна грация на стиха“ (XIV, 10). В некролога по повод на смъртта на М. Глишич писателят е наречен „любимец на сръбския народ, известен под името Чика Милован“ (XV, 2).

Анализът на преводите от сръбски език, отпечатани на страниците на БС, би бил интересен предмет на специално изследване. Дори и без да се вниква във всеки детайл от тяхното езиково изграждане, някои изводи се налагат веднага. Макар и много често преводачите да

се подписват с псевдоними, съкратени имена или инициали, видимо е, че около редакцията на „Българска сбирка“ е имало значителен брой сътрудници, които са работели като посредници (преводачи, рецензенти и др.) между българската и сръбската литература. Преводачите постигат неравностойни резултати – различен е почеркът им, различен е талантът и предпочитанията им към определен автор, а със сигурност са се различавали и в познаването на изходния език. През 90-те години литературното общуване между българската и сръбската литература все по-уверено се извършва по нов начин – чрез художествения превод. БС е между първите издания у нас, които разглеждат въпросите на художествения превод като важен проблем при между-литературната комуникация.

В едно свое изследване Н. Ангелова установява, че редакцията на БС е полагала много усилия за издигането на високо професионално ниво както на художествения превод, така и на превода на научни, публицистични и други текстове: „...повдигат се и въпросите за избора на превежданите произведения, за професионализма на преводачите и остро се критикува занаятчийският подход към преводаческия труд“ (Ангелова 1996: 459). Авторката изследва преди всичко преводите от руски език, като се спира и на няколко по-големи статии в списанието, посветени на превода. Принципно нейните заключения могат да се отнесат и към преводите от сръбски като съвременен славянски език. Като много добри постижения тук могат да се посочат направените преводи от Д. К. Попов на стихове от В. Илич и Д. Якшич, на пътеписите на Л. Ненадович, както и преводите на Пенчо Славейков на стихове от Змай. Постиженията в превода от сръбската литература обаче със сигурност не бележат единствено и категорично положителна тенденция по отношение на качеството. За недостатъчна критичност по този въпрос свидетелства и втората публикация на творба от Змай. След изявите на Д. К. Попов и Славейков като преводачи на поезия списанието не публикува нито едно стихотворение от сръбски автор. Й. Дучич например е представен три пъти на българските читатели, но само с поезия в проза и с нито една стихотворна творба. Втория път, когато БС решава да публикува творба от Змай, също се спира на проза. Литературните предпочитания на Ст. Бобчев и изобщо на редакцията на БС са към реализма и това ясно личи в подбора както на български, така и на чуждестранни автори. Превесът на прозата в творчеството на писателите реалисти обаче едва ли е достатъчно основание да се затваря пътят за преводната поезия. В случая става дума най-вече сръбската поезия, тъй като стихотворни

творби – главно от руската литература, списанието публикува редовно. В целия комплекс от фактори, които влияят върху този дисбаланс между сръбската преводна поезия и проза, вероятно трябва да се види отхвърленото, но недостатъчно преодоляно наследство от времето на превода адаптация, както и работата на преводачи, които не са притежавали необходимата поетична дарба и езикови познания.

Последната творба от сръбската литература, която БС отпечатва – „На кладенеца“ от Л. Лазаревич, във всички случаи поне като избор е достойна за финален акорд. При това се отпечатва целият текст на този сравнително обемен разказ, за разлика от всички предишни случаи, когато се предпочитат по-кратки текстове или откъси. В този превод обаче се наблюдават особености (напр. имената на някои от героите не са предадени в тяхното изворно произношение – Аночка, Денадич), които внушават съмнението, че е направен през руски език. Погрешна транскрипция, неправилно прочетени имена, падежни конструкции, нехарактерни за българския език, синтактични и граматически особености на сръбския език в българския превод, несъобразяване с езиковата асиметрия срещаме и на други места – в бележки, информации и рецензии. Близостта между българския и сръбския език впрочем не е заблуждала само тогавашните преводачи, тя създава измамно самочувствие и днес. Така или иначе грешките и пропуските при рецепцията на сръбската литература и култура на страниците на БС не могат да омаловажат резултатите и значението на многопосочните и дългогодишни усилия на С. Бобчев и неговото списание да допринесат за сближаването между двата съседни народа и техните култури.

Рецепцията на сръбската литература не се ограничава само с художествения превод. На два пъти БС публикува годишни прегледи на литературната продукция в Сърбия – „Сръбската литература през 1904 г.“ от Й. Скерлич (XII, 9), препечатан от чешкото списание „Slovanský přehled“, и „Сръбската книжнина през 1907 г.“ от Т. Г. И. (съкратен вариант на обзорната статия, отпечатана във вестник „Одјек“). Този тип критическа рецепция на чуждите литератури не е характерна за списанието (освен двата споменати, е отпечатан само още един годишен преглед на руската литература). За литературния живот в славянските страни БС информира, и то много подробно, но в друг стил – не оценъчен, а новинарски, информативен, което е и обяснимо предвид интересите и личността на редактора С. Бобчев. Той отпечатва както по-обширни статии и анализи, така и множество по-малки текстове – по този начин мозаечно натрупва многобройни сегменти, които накрая се спояват в една обща картина в съзнанието

на читателя. Статията на Скерлич е отпечатана поради авторитета му и уважението лично към него и е особено важна за българските читатели, тъй като ги информира не само за събитията от последната изминала година, но и разглежда последните сто години от развитието на сръбската литература, отбелязвайки както кръглата годишнина на нейното развитие в свободни условия, така и основните ѝ развойни насоки през този период.

На сръбския културен живот са специално посветени още две големи обзорни статии. В БС г. XII, № 5 в рубриката „Из славянските земи“ е отпечатано „Писмо от Белград“ от А. Бонкин, в което авторът подробно разказва за историята, устройството, материалната база и личния състав на Белградския университет, както и за Народната библиотека, която се помещава в едно здание с него. Впечатления за работата на библиотеката споделя и Б. Дякович около една година по-късно (XII, 4) в статията си „Белградската народна библиотека и законът за нейната уредба“. Много детайлно и с погледа на истински специалист в музейното и библиотечното дело авторът описва всички страни от работата на библиотеката, усилената събирателска работа и резултатите от няколко десетилетия натрупване на библиотечни фондове.

Без да е посветен специално на сръбската култура, един пространен пътепис на С. Бобчев има за цел да представи целокупна Сърбия на българския читател още в ранните годишнини на списанието. Озаглавен е „Пътьом из сръбските земи“ и е разделен на две части: „Умаджарските сърби – Нови Сад и Карловци“ и „В Белград“, публикувани в БС в няколко продължения през 1896 (№ 8 – 10) и 1898 г. (№ 1, 3, 4). Макар и да е заявявал по различни поводи интереса си към художествените постижения в славянския свят, Бобчев се стреми основно да анализира общественото и държавното устройство, икономическото предприемачество, партийния живот. Маршрутът му из сръбските земи е очертан от интересите му именно в тази сфера. Проявите на културата за него са един от компонентите на добре устроената държава, красиво и одухотворено обкръжение, основен белег на славянска идентичност. До края на издаването на БС публикуваните материали подчертано се придържат към добрия и толерантен тон, отхвърлят проявите на национализъм и шовинизъм и не престават да търсят пътя на споразумението между разумните и свободомислещи хора от двете страни.

Като едно от водещите периодични издания в България на границата на XIX и XX в. „Българска сбирка“ дава неocenim принос към развитието на сръбско-българските литературни и културни взаимо-

отношения. Публикациите в списанието, свързани със сръбската литература, стоят в началото на модерното общуване между двете литератури, бележат първите крачки към комплексното запознаване на българския читател с постиженията на сръбската литература и поставят началото на рецепцията на видни сръбски автори в българска среда. Въпреки колебанията и несигурността се правят стъпки към усъвършенстването на преводаческото посредничество между двете съседни литератури. По правило за печат в БС се подбират онези представителни за сръбската литература автори и творби, които днес възприемаме като класически. Рецепцията на сръбската литература на страниците на списанието се осъществява на фона на богата информация за културния и обществен живот в Сърбия.

## ЛИТЕРАТУРА

- Ангелова 1996:** Ангелова, Н. Ролята на сп. „Българска сбирка“ за теорията, практиката и историята на превода у нас. // *Научни трудове на ВБОУ „В. Левски“*, кн. 46. Филологии, ч. I.
- Бобчев 1903:** Бобчев, С. *Юбилеен спомен за десетгодишнината на „Българска сбирка“*. София, 1903.
- Димова 1999:** Димова, В. Славянската тема в научното, литературното и публицистичното наследство на С. С. Бобчев. // *Стефан Савов Бобчев (1853 – 1940). Живот и дейност*. Юбилеен сборник с доклади от конференция, организирана от НБ „Св. св. Кирил и Методий“, посветена на 140-годишнината от рождението му, 4.XI.1993. София, 1999.
- Иванова-Нинова, Узунова 1993:** Иванова-Нинова, В., Р. Узунова. „Българска сбирка“. // *Периодика и литература*, Т. 2. София, с. 116 – 163.

**АНТОН МИТОВ: ПИОНЕР БОЛГАРСКОГО  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СТРАНИЦАХ  
ТУРЕЦКОГО ЖУРНАЛА „ШЕХБАЛЬ“**

*Недрет Яшар*  
*Стамбульский Кемербургазский университет*

**ANTON MITOV: A PIONEER OF THE BULGARIAN PAINTING  
ART ON THE PAGES OF THE TURKISH MAGAZINE SHEHBAL**

*Nedret Yashar*  
*Istanbul Kemerburgaz University*

In this paper, the essay by Hüseyin Arif about Anton Mitov published in the „Shehbal“ (Şehbal) magazine in 1914 is considered. The life of Anton Mitov, the pioneer of Bulgarian painting art, and the reception of his activities in Turkey, are examined. In addition to this, the article tries to reveal how the magazine attempted to affect the changing process experienced in our country through Bulgarian fine arts.

**Key words:** magazine „Shehbal“, Bulgarian painting art, Anton Mitov, Turkey

Младотурецкая революция 1908 г. в Османской империи положила конец безграничному правлению султана Абдульхамида II-го и водворенной им жесткой цензуре. Начавшийся после революции Второй Конституционный период привел к бурному расцвету печати. Центр издательских домов „Баб-и Али“ переживал свои самые активные и продуктивные годы. Появилось невиданное до этого времени количество и разнообразие изданий. Только „в мае 1909 года вышло 730 газет, из которых 377 – в Стамбуле“ (Кологлу, год не ука.: 90). Увеличились также их тиражи, изменился и расширился круг читателей.

В этот же период один за другим выходят научные, научно-популярные, философские, академические, профессиональные, культурные, военные и юмористические издания, а также журналы для женщин и детей. Среди них важное место занимает актуальный иллюстрированный журнал „Шехбаль“ (Şehbal). Своим богатым содер-

жанием, разнообразием разделов, сильным авторским составом и высококачественными фотографиями „Шехбаль“ пользовался весьма широкой популярностью у читателей. Он сравнивался с такими лучшими иностранными изданиями, как французские „Иллюстрацион“ (L'Illustration) и „Фигаро-Салон“ (Le Figaro-Salon), английский „График“ (The Graphic). В 1911 г. на Международной промышленной ярмарке, организованной в Турине в связи с 50-летием Итальянского королевства, журналу „Шехбаль“ была присвоена золотая медаль<sup>1</sup>.

Выходивший каждые 15 дней журнал „Шехбаль“ осуществил в общей сложности 100 выпусков. Первый из них вышел 14 марта 1909 г. (1 марта 1325 хиджры), а последний 24 июля 1914 г. (10 июля 1330 хиджры). Владелец журнала Хюсеин Садеттин Арель (1880 – 1955) являлся известным музыковедом, адвокатом, активным общественным деятелем и издателем. В „Программе“, опубликованной в первом номере за подписью самого Ареля, разъяснялись причины и цели издания журнала, и особо подчеркивалось, что при посредничестве репортеров из всех уголков страны и зарубежья читателям будут предоставляться самые свежие новости, иллюстрированные фотографиями лучших фотографов империи. Кроме того сообщалось, что будут публиковаться материалы по разным отраслям науки и культуры, чем предполагалось разнообразить содержание издания. С гордостью объявлялось, что с целью высокого качества титульные страницы главных разделов, как и фотографии будут изготавливаться в Европе<sup>2</sup>.

С первого дня своего выхода „Шехбаль“ предлагал читательской публике весьма обширный диапазон тем: от музыки, поэзии, философии и научно-технических инноваций до спортивных новостей, моды, общественных и культурных тем. На его страницах широко обсуждались вопросы европеизации страны, как и меры, предпринимающиеся с этой целью правительством и интеллигенцией.

Главной целью журнала являлась повышение культурного уровня широких читательских масс и содействие модернизации страны. Вот почему особое внимание и место уделялось изобразительному искусству и литературе.

Изобразительному искусству были отведены центральные страницы журнала. На них читатели знакомились с наиболее значительными и тщательно отобранными произведениями известных мастеров, а также с критическими материалами о живописи, скульптуре и других видах изобразительного искусства. Вместе с широко и давно утвердившимися именами, внесшими крупный вклад в мировое ис-

---

<sup>1</sup> См. об этом: В. Атаман, Пекман 2008: 127 – 128.

<sup>2</sup> См. „Muhterem Kâri'lere: Program“ *Şehbâl*, № 1, 1 Mart 1325, с. 20.



кусство, читателям представлялось творчество современных художников, содействующих своим творчеством развитию национального искусства и пробуждению самосознания нации.

В настоящей статье предпринимается попытка выявления образа одного из первых болгарских светских художников Антона Митова глазами турков на основе анализа материалов о болгарском изобразительном искусстве, опубликованных в 1914 г. в 88, 90, 93 и 94 номерах журнала „Шехбаль“.

Автором материалов является Хусейн Ариф. К сожалению, нам не удалось найти какую-либо информацию о нем самом, но судя по высказываемым им взглядам, можно предположить, что по своим идейным убеждениям он принадлежал к младотуркам. Так он убежден, что социальный прогресс невозможно достичь без развития и внедрения литературы и искусства в широкие массы, а в качестве примера приводит современную ему Болгарию. Ариф восхищается достигнутыми этой страной результатами развития социально-политических и этнокультурных процессов, радуется о том, чтобы подобное развитие осуществилось и в Турции.

Основным стержнем всех статей Арифа является роль искусства в духовном возрождении нации и модернизации



*A. Mitov. Новое и старые здания Рисовальной школы (Ариф 1914в: 412)*

независимой Болгарии. Почти в каждой из них делается акцент на том значении, которое придается в Болгарии искусству – а конкретнее изобразительному, в популяризацию которого вносят вклад арт-беседы и выставки Митова и Мырквишки, способствующие развитию его эстетических чувств и повышению культурного уровня населения, и как следствие этого содействие прогрессу нации и страны в целом. В статьях подчеркивается также большое значение введения рисования в школьную программу и учреждение Государственной рисовальной школы.

Первая статья от 28 января 1914 г., изданная в 88 номере „Шехбаль“ прямо так и называется: „О степени воздействия изобразительного искусства на пробуждение в Болгарии“<sup>3</sup>. Автор восторгается де-

<sup>3</sup> Перевод с турецкого здесь и далее наш. – Н. Я.

тельностью болгарских художников, неустанно работающих на благо прогресса своей страны, на основе этого создает своеобразное воззвание к осуществлению обобщенных политических и культурных идеалов революции 1908 года в Турции. Автор подчеркивает тот факт, что развитие нации является комплексным процессом, в котором должны взаимодействовать все сферы общественной жизни – индустрия, наука, литература, изобразительное искусство и т.п. „Прогресс предполагает тесное сотрудничество между ними. Каждая из них необходима...“ (Ариф 1914а: 306) – пишет он.

В следующей статье, имеющей почти то же название, как и первая – „О степени воздействия искусства на национальное пробуждение в Болгарии“, читатели знакомятся с деятельностью Антона Митова<sup>4</sup> – одного из первых болгарских светских художников и учредителей Школы рисования.



*„Старозагорская шашлычная“.  
Из творчества болгарского художника  
Митова (Ариф 1914б: 352)*

Статья начинается с определения места Митова в национальном изобразительном искусстве Болгарии как „важнейшего болгарского художника равного по интеллекту, таланту и творчеству знаменитому Мырквичке, прославившемуся революционной направленностью своих полотен и вкладом в художественное отображение истории Болгарии“ (Ариф 1914: 352). Автор считает, что

с художественной точки зрения творчество обоих художников равнозначно, но деликатно намекает о бытующем мнении, по которому палитра Митова считается богаче – „Митов – талантливый художник, глубоко вникший в мельчайшие тонкости изящного искусства и способствовавший его популяризации в стране“ (Там же).

Далее приводится биография Митова, шаг за шагом прослеживается путь его становления как мастера кисти. Известно, что будущий художник родился в 1862 г. в городе Эски Заара (Стара-Загора). «Судя по тому, что Болгария в то время находилась в пределах Ос-

<sup>4</sup> На протяжении статьи Х. Арифа называется лишь фамилия болгарского художника.

манской империи, Митов немного владел турецким языком, но впоследствии его забыл. И все же он гордился чтением в детстве образцов турецкой классики – эпического сказа „Гюлистан“ и сказок Ходжи Насреддина в подлиннике» (Там же). Из текста узнаем, что у Митова не было возможности получить хорошее образование, а также то, что 18-летним юношей он записался добровольцем, и участвовал в Русско-турецкой войне в качестве связиста. Вероятно по этой причине после войны он был назначен директором почтовой станции в городе Хасково. „Еще в первом месяце назначения воспользовался случаем выучить французский язык у приехавшего из Одрина служащего. В течение года он упорно занимался французским языком, открывшим ему новые горизонты. Французский стал для него не только иностранным языком, средством общения, но и путем к искусству. Чтение книг по искусству все больше и больше завораживало его и разжигало в душе желание полностью посвятить себя ему“ (Там же). Вот почему Митов подает в отставку и уезжает во Флоренцию с целью учебы в Художественной академии, где он учился у профессора Джузеппе Чарамфи. „Не пройдет много времени, и талант 20-летнего студента будет замечен во Флорентийской академии и поощрен четырьмя медалями“ (Там же).

В течение пяти лет пребывания Митова за границей в независимой Болгарии произошли коренные перемены, открывшие благоприятные перспективы для развития изящных искусств. Возвратившись в 1885 году на родину, Митов был назначен гимназическим учителем рисования в Стара-Загоре. Спустя несколько лет он переезжает в Пловдив, где и знакомится с Иваном Мырквичкой. „С этого момента“, – пишет Ариф, – „всё, что делалось во имя искусства, было воплощением невероятных усилий этих двух художников. Можно ска-



*„Источник теплой воды в Плевне“.  
Из творчества болгарского художника  
Митова (Ариф 1914б: 353)*

зать, что болгарское изобразительное искусство является результатом их упорного труда“ (Ариф 1914б: 353).

Говоря о трехлетней совместной работе Митова и Мырквички, направленной на развитие интереса населения к изобразительному искусству, Ариф сообщает, что она привлекла внимание самого царя Фердинанда I-го,

по личному приглашению которого художники переехали в 1894 г. в Софию, где продолжили свою преподавательскую и просветительскую деятельность. В 1896 г. художники основали Государственную школу рисования. Первым директором школы был назначен Мырквичка, а с 1908 г. этот пост займет Митов. „Естественно Митов не может сразу добиться известности в стране, где изящные искусства были еще в своем зародыше. Он, как и Мырквичка, вместо того, чтобы проводить больше времени в своем ателье за написанием полотен, любым доступным образом – либо кистью, либо ручкой, либо беседами – ратует за популяризацию искусства в стране. И все же это никак не воспрепятствовало созданию им множества замечательных работ“ (Там же).

Митов характеризуется Арифом как „художник простых людей. В его работах находит отражение преимущественно быт болгарского народа в его обыденном состоянии и непринужденной атмосфере“ (Там же).

Митова с правом называют художником пробуждающейся жизни в молодой Болгарии. Его живопись ориентирована на реалистическую передачу натуры. Он – один из первых мастеров реалистического бытового жанра и пейзажа в болгарской живописи 19-го века. В своих лучших произведениях Митов обращается к народной жизни и природе родной страны, выразительно передавая ее красочное богатство и ярко обрисовывая народные типы. Подлинный, глубокий интерес к духовной жизни болгарского крестьянина, моменты социальной критики мы видим в лучших произведениях художника. Картины Митова выражают воодушевление от пестрых оживленных базаров, яркой национальной одежды. Это многофигурные композиции, в которых народная жизнь течет спокойно, едва ли не счастливо. Антон Митов почти с одинаковым интересом рисует и крестьян и те товары, которые они продают на базаре: керамические сосуды, птицу, живность, овощи.



„Базар в Софии“. Из творчества болгарского художника Митова (Ариф 1914б: 352)

Статья иллюстрирована пятью известными работами художника: „У источника“, „Турки из Варны“, „Источник теплой воды в Плевне“, „Базар в Софии“, и „Старозагорская шашлычная“.

Знакомя читателей с названными картинами, Ариф дает либо сведения о нарисованных объектах и

местах, где они располагаются, либо делится мыслями и впечатлениями, порожденными изображениями. Так, например, при описании картины „Базар в Софии“, представленной как одна из известнейших работ художника, Ариф обращает внимание на изображенную на заднем плане мечеть и высказывает сожаление о том, „что это единственно сохранившаяся из 14 мечетей в Софии“, а „все остальные либо полностью разрушены, либо переделаны под склады или музеи“ (Там же). „Напротив мечети имеется весьма большой и хороший оптовый склад. Между ним и мечетью по вторникам открывается базар. Крестьяне близлежащих деревень предлагают любезному вниманию столичных жителей продукты своего недельного труда. Изображенные на переднем плане еврейский торговец яйцами, и возвышающаяся на заднем плане как статуя над всеми фигура полицейского, весьма многозначительны и подсказывают многое о происходящем в Болгарии“ (Там же).



*„Турки из Варны“. Из творчества болгарского художника Митова (Ариф 1914б: 353)*

Остановившись на второй картине – „Турки из Варны“, где изображена сидящая у моря группа турецких мужчин, автор восторгается „мастерством Митова в применении художественных приемов изображения безнадежного положения, живущих в то время в Болгарии турок“ (Там же).

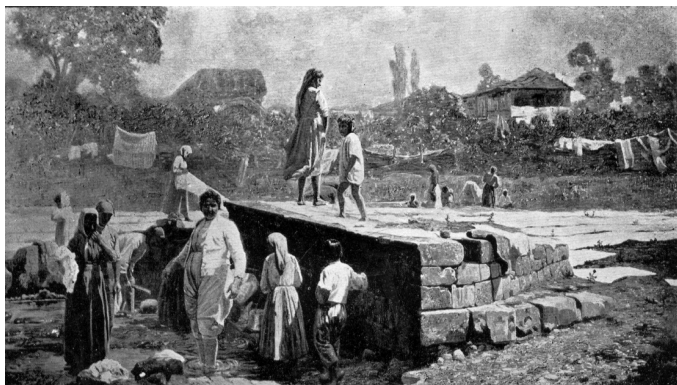
В продолжение статьи делается еще раз акцент на том, что Митов – художник болгарского быта и приводятся в пример его „Старозагорская шашлычная“ и „Источник теплой воды в Плевне“.

Митов представлен Арифом преимущественно как пейзажист и портретист. Вместе с тем подчеркивается, что на склоне лет художник обращается к историческому жанру. В последний период своего творчества Митов создает серию исторических полотен. В первой из них художник отразил последствия оккупации Одринской болгарской армией.

Митов представлен и как мастер произведений, отражающих религиозную жизнь в светском стиле – «Особенно впечатляют его работы в софийском соборе „Св. Александра Невского“» (Там же).

По словам Арифа, работы Митова были по достоинству оценены не только в Болгарии, но и за ее пределами. Художник удостоен

медалями и отличительными знаками на международных ярмарках и выставках в Пловдиве, Париже, Риме, Флоренции, Венеции, как и правительственными наградами России, Сербии и Америки. Вместе с тем за военную доблесть и отвагу во время сербско-болгарской войны Митов был удостоен медалью. Из-за возраста он не мог участвовать в Балканской и Междусоюзнической войнах, однако отправил туда своих сыновей, которые учились в то время в Париже изобразительному искусству и инженерии (См.: Ариф 1914б: 354).



*„У источника“. Из творчества болгарского художника Митова (Ариф 1914б: 353)*

Полотна Митова продаются как в Болгарии, так и за границей. „Несколько его работ куплены миллионером из Чикаго и австрийским консулом. Царь Фердинанд и правительство содействуют их продаже заграничным высокопоставленным лицам, а также лично покупают его полотна“ (Там же).

Статья кончается пожеланием в адрес турецких художников: „Надеемся, что жизнь этого известного художника из молодой Болгарии станет хорошим примером молодым, но уже уставшим турецким художникам“ (Там же).

Спустя полтора месяца после публикации статьи в 93 номере журнала от 28 марта 1914 г. появляется статья Арифа „Болгарская школа изобразительного искусства“, иллюстрированная 13 фотографиями (Ариф 1914в).

Сначала Ариф останавливается на открытии школы в 1896 году и её первом директоре – Мырквичке. Цель школы – подготовка художников и учителей рисования.

Далее подробно описывается финансирование школы – устройство арт-бесед и других мероприятий, все средства от которых поступают в специальный фонд учрежденного с этой целью Содружества художников. „В результате такой общественной и финансовой поддержки было подготовлено достаточное количество преподавателей для всех болгарских школ, что зримо содействовало расцвету искусства в Болгарии“ (Ариф 1914в: 413).

Ариф информирует читателей о числе женщин в школе. Обращается внимание на совместное обучение – на всех специальностях, за исключением кружева и вязания, мужчины и женщины обучаются

вместе. Турецкий автор делится своими впечатлениями от взаимоотношений между ними, а также от высокой старательности и успеваемости женщин.

Не забывает автор и о программе обучения.

Подчеркивается патриотичный характер школы – „на всех отделениях используются болгарские мотивы и цвета“, – „стремление студентов применить в работах национальный элемент“ (Ариф 1914в: 414).

Особое внимание уделяет Ариф описанию роли школы в обществе: популяризация значения и функции искусства, подготовка специалистов – отсюда „возможно не выходят лучшие произведения мирового искусства, однако преподавание искусства является частью развития молодого государства. Нет больше пренебрежения к художникам и их творчеству. Все чаще поступают просьбы о росписывании церквей и зданий, доходы от чего поступают школе...“ (Ариф 1914в: 415).

Не забывает он сообщить и о наградах школы от участия в международных выставках.

В конце статьи автор обращается к своим соотечественникам со словами: „Мы тоже имеем подобное училище и художников. У них своя история и их достижения не меньше их болгарских коллег. Однако турецкие художники не участвуют в международных выставках и не представляют его иностранной публике. Они не представляют свои произведения даже своему собственному народу“ (Ариф 1914в: 416).

Подытоживая анализ статей, предполагаем, что статьи написаны после пребывания Арифа в Болгарии и вполне вероятно личного знакомства с Митовым. Однако можно утверждать, что их опубликованию способствовали не только доброжелательность, положительный образ Митова и национальный характер болгарского изобразительного искусства, приводимый в пример Арифом, но и потепление климата между Турцией и Болгарией в период 1912 – 1913 гг., отмеченный нестабильностью на Балканах.

Дело в том, что к этому времени под эгидой России на Балканах возник новый политический союз, в который входили Сербия, Греция и Румыния. Этот союз был направлен против Болгарии и Османской империи. С другой стороны, Австрия пыталась учредить союз, направленный против Сербии и России. Во время переговоров летом 1913 г. болгарская делегация предлагала создание болгаро-турецкого союза, с помощью которого Болгария надеялась вернуть часть территории в Македонии, потерянную во время Междусоюзнической войны, в результате которой Македония была разделена между Сербией и Грецией. Турция со своей стороны рассчитывала вернуть

себе некоторые острова, которыми Греция завладела во время Балканских войн. Представители Османской империи и Болгарии начали переговоры и даже подготовили черновик договора. И хотя договор не был подписан, Турция и Болгария приняли решение действовать совместно против „общих врагов“.

В любом случае, важно отметить, что все статьи написаны в атмосфере уважения и добронамеренности, доносящей до турецкой читающей публики положительный образ Болгарии. Образ, который может служить одним из примеров путей практического осуществления целей по возрождению национального самосознания, просвещения и модернизации страны, поставленных перед собой Младотурецкой революцией 1908 г.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Атаман, Пекман 2008:** Ataman, B., C. Pekman. II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı-Türk Basınında Bir Baskı Güzelliği Şampiyonu: Şehbal Dergisi. // *Müteferrika* Güz 2008/2, № 34, с. 119 – 132.
- Ариф 1914а:** Arif, H. Muhasebe- i İçtimaiyye. Bulgaristan'da Sanayi-i Nefise'nin İntibaha Dereceğ-i Hizmeti. // *Şehbâl*, № 88, с. 306 – 307.
- Ариф 1914б:** Arif, H. Muhasebe- i İçtimaiyye. Bulgaristan'da Sanayi-i Nefisenin İntibah-ı Milliyeye Dereceğ-i Tesiri. // *Şehbâl*, № 90, с. 352 – 353.
- Ариф 1914в:** Arif, H. Muhasebe- i İçtimaiyye. Bulgar Sanayi-i Nefise Mektebi. // *Şehbâl*, № 93, с. 412 – 416.
- Ариф 1914г:** Arif, H. Muhasebe- i İçtimaiyye. Bulgar Sanayi-i Nefise Mektebi: Nakış ve Çinicilik Kısmı. // *Şehbâl*, № 94, с. 430 – 431.
- Ахметоглу 2010:** Ahmetoğlu, S. *İttihatçı Aktüaliteden Kitlesel Popülariteye: Şehbal Mecmuası (1909 – 1914)*. Libra Yayınları, İst., 2010.
- Дагделен 2006:** Dağdelen, İ. *Fotoğraflarla Şeh'bâl Dergisi; Katalog ve Dizinler*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, 2006.
- Кологлу год не ук.:** Orhan Koloğlu. Osmanlı Basını, İçeriği ve Rejimi. // *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*. Т. 1, 90.



**БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДИ НА СТАРОГРЪЦКИ АВТОРИ  
В ХРИСТОМАТИИТЕ ПО ЛИТЕРАТУРА  
ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО 1944 ГОДИНА**

*Славка Михайлова*  
*Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“*

**BULGARIAN TRANSLATIONS OF OLD GREEK AUTHORS IN  
LITERARY SCHOOL MISCELLANIES FROM THE REVIVAL  
PERIOD UNTIL 1944**

*Slavka Mihaylova*  
*Paisii Hilendarski University of Plovdiv*

Tutorial literature started developing during the Revival, as well as after the Liberation, which is of great significance for building a uniform educational system. A total of 182 issues of chrestomathies and readers are published in the period 1878 – 1944. The first translations of parts of works of Hellenic literature were published in four chrestomathies from the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The compilers of these school miscellanies show creativity by including texts by Homer, Sophocles, Aeschylus, Euripides and Aristophanes.

***Key words:*** classical literature

Учебникарската книжнина е силно застъпена както през Възраждането, така и след Освобождението, което е от голямо значение за изграждане на единна образователна система, за просвещаване на българите, „за всички възрасти и звания“ (Вазов, Величков 1884: 4). „В българския културен живот христоматията през Възраждането, а и дълъг период след него, е от изданията, които възпитават в полезен дух както в класната стая, така и извън нея“ (Странджева 2010: 33).

Този просветителски идеал на нашите книжовници продължава и в следосвобожденската епоха да се разгръща и приобщава към цивилизационния модел на европейската традиция. Контактването на ранната ни възрожденска култура с античната се засилва и обогатява. Появя-

ват се откъслеци от старогръцката литература на нашите преводачи, пръснати в периодиката, а също и в различни сборници. Част от тях са включени и в христоматиите по литература, обект на настоящото изследване. За периода след Освобождението до 1944 г. са издадени общо 182 броя христоматии и читанки. Информацията е взета от изданието на Софийската национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ „Каталог български книги 1878 – 1944 г.“, събрано в 6 тома.

В своята предистория българската детска литература води началото си от училището и книжнината, предназначена да обслужва неговите цели. Запознаването на децата със старогръцката митология в годините след Освобождението се осъществява чрез различни книжки, с малко илюстрации, които са преводни (обикновено от френски, английски, немски и руски език) и представят „Олимпийските игри“, „Подвизите на Херкулеса“, „Градината на Хесперидите“, „История на Златното руно“, „Страшният Минотавър“, „Съкровището на краля Мидаса“, „Боговете на Древна Гърция“ и т.н. Те са част от европейския просветителски проект за запознаване на децата със старогръцките легенди чрез приказния наратив, водещ своето начало от XVIII век, а у нас – от 80-те години на XIX век.

Първите преводи на части от произведенията на старогръцката литература намират отражение и в четири христоматии, отпечатани в края на XIX и началото на XX век. В днешното българско училище учениците в 9. клас изучават творчеството на Омир, Есхил, Софокъл, Еврипид, което насочи изследването към тези автори. Независимо от далечното им създаване и отпечатване четирите христоматии се доближават по съдържанието си на старогръцка литература до съвременната христоматия.

Новаторското решение да бъдат запознати учащите се с текстове от старогръцката литература принадлежи на Иван Вазов и Константин Величков. През 1884 г. излиза тяхната „Българска христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения“, отпечатана в Пловдив в 2 тома. Според устното признание на Вазов пред проф. Иван Шишманов идеята е на Величков: „...у Величкова възникна идеята да съставим една христоматия за по-горните класове на гимназията. Тая идея бе възприета и от издателя Манчева. Като другар в своята работа Величков покани мене, и аз охотно приех. За образец ни послужи Галаховата христоматия. Освен от Галахова ползувахме се и от френски учебници, и от сборниците на Гербеля, и от други някои руски издания. Френските късове превеждах направо от оригинала, немските и английските – от руски“ (Шишманов 1930: 66 – 67). В

том II, дял „Епическа поезия“, в подразделението „Поема“, книжовниците са събрали четири песни от Омировата „Илиада“ от различни преводачи: Начало от II песен, прев. Г. Пърличев (Вазов, Величков 1884: 54 – 58); Прощаване на Хектора с Андромаха, прев. Ф. Велев (Вазов, Величков 1884: 58 – 62); Разпра между Агамемнона и Ахилеса, прев. П. Р. Славейков (Вазов, Величков 1884: 62 – 64); Хектор и Андромаха, прев. Ив. Вазов (Вазов, Величков 1884: 64 – 66). Към текстовете под линия има подробни бележки за автора, за цялостния текст, за историческите събития, описани в творбата.

В дяла „Драматическа поезия“ е представена част от трагедията „Едип цар“ на Софокъл, в превод на Константин Величков (Вазов, Величков 1884: 314 – 328). Започва от Действие II, явление II, III, IV, V, отново с подробни бележки. Текстът не е публикуван сред преводите на Величков в съвременните издания на автора.

В дял „Комедии“ на христоматията е включен и превод на част от „Облаците“ от Аристофан, но не е посочен преводач (Вазов, Величков 1884: 433 – 439). Във всеки раздел присъстват и други произведения от български и чужди автори, с което съставителите са се опитали да представят „избрани образци по всички родове съчинения“. Учебникът на двамата писатели запознава българската читателска аудитория с европейските литературни образци.

През 1888 – 1889 г. е отпечатана „Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища“. Нейни съставители са Димитър Мишев и Стефан Костов, първият – учител в Пловдивската държавна мъжка гимназия „Александър I“. Първоначално излиза в два тома, а от 1892 г. до 1900 г. е отпечатана за втори път, като е разширена в три тома. Преиздавана е три пъти. Според годишниците на гимназията от 1892 до 1914 г. в програмата за горните класове (т.е. V, VI, VII) се работи с тази христоматия, която по обем и съдържание надхвърля христоматиите от целия разглеждан период, защото още в заглавието е подсказано, че тя ще послужи за подготовка на учители и духовници. Амбицията на съставителите да обхванат видовете словесност превръща труда им в енциклопедия от множество фрагменти из произведенията на европейските автори и несъмнено оказва голямо въздействие върху българската читателска публика. „И днес можем да се удивляваме на издадената в два тома „Христоматия по изучаване на словесността“ (1888 – 1889 г.), съставена от Стефан Костов и Димитър Мишев. Във време, когато учениците в гимназиите са изучавали някои предмети по руски учебници или по записки, правени от техните учи-

тели, тези христоматии стават основно средство за училищно образование по литература. С образци от народното творчество, от наши писатели и от представители на чужди literatury из световната класика (в превод, с биографични данни за автори), особено във втория том, са застъпени всички литературни родове и видове. Наистина едно забележително по обем и съдържание издание“ (Ванов б. д.: 116).

Към всеки том Мишев и Костов изготвят „Ръководство по словесността“ (с упражнения към текста). Примерите, които ще представя, са от второто издание на христоматията, тъй като то е значително по-разширено (Костов, Мишев 1888).

В т. I – „Проза“, е преведен текст от „Илиада“ на Омир „Щитът на Ахилеса“, в превод на Ф. Велев, с илюстрация, която е единствената в цялата христоматия (Костов, Мишев 1892: 75 – 78).

В т. II – „Епическа поезия“, в дял „Гръцки народен епос“, са поместени от Омир „Илиада“: Песен I, прев. Н. Бончев (Костов, Мишев 1898: 1 – 12); Из Песен VI, прев. Ив. Вазов (Костов, Мишев 1898: 12 – 14); Из Песен XVII, прев. Ф. Велев (Костов, Мишев 1898: 14 – 19). От „Одисея“: Из песен I, прев. М. и след нея преразказ на следващите песни (Костов, Мишев 1898: 19 – 25); Из песен IV, прев. Д. Т. Душанов (Костов, Мишев 1898: 25 – 28). Според „Речника на българските псевдоними“ на Иван Богданов (Богданов 1989: 381) двайсет души са публикували текстове със съкращението М., като сред тях е и Димитър Мишев, който е съставител на учебника.

В т. III – „Драматическа и лирическа поезия“, са представени четири текста. Два от тях са „Прикований Прометей“ от Есхил (Костов, Мишев 1900: 98 – 103) и „Ифигения в Авлида“ от Еврипид (Костов, Мишев 1900: 140 – 161), които са подписани с астронима – \*, с който са публикували двама писатели и преводачи – Иван Вазов и Райко Жинзифов, според цитирания по-горе речник (Богданов 1989: 432). В „Христоматия по изучаване на словесността“ Иван Вазов участва с друг текст – откъс от трагедията на Софокъл „Едип цар“ (Костов, Мишев 1900: 125 – 140). При сравнението на превода с публикувания в „Българска христоматия“ се оказва, че те напълно съвпадат, но тук произведението започва от своето начало, т. е. прибавени са Действие I, явление I и II, и към Действие II – явление I. Предвид „Българска христоматия“ и нейните съставители, единият от които е извършил първия превод на „Едип цар“, е вероятно преводът да бъде поделен между Вазов и Величков. С пълното съзнание, че представянето на текста не е само негово дело, в съдържанието Вазов след заглавието „Едип цар“ не е посочил името на Софокъл, а е записал кратко „от ис-

тия“. Думата идва от руски език „истый“ и означава „истински“, а „истия“ е с окончание за ж. р., защото е съгласувано с трагедия (Горбачевич, Балахонова, Кругликова, Соловьев, Фелицина 2007: 479) (Георгиев, Заимов, Илчев и др. 1979: 90). Предполага се, че посочването „от истинската“ (трагедия – бел. моя) от преводача ние можем да изтълкуваме „към преведената досега“, защото времето, което изследваме, в христоматията на Мишев и Костов представя за втори път текста, известен от „Българска христоматия“. Авторите на учебника са включили и откъс от „Антигона“ от Софокъл в превод на П. П. Славейков (Костов, Мишев 1900: 103 – 125).

Често съставителите са отбелязвали в съдържанието „от истия, прев. истия“. Сравнението на двутомната с тритомната христоматия показва промяна в текстовете или допълването им. Например в първото издание „Прикованият Прометей“ е в превод на Д. Т. Душанов, а в следващия преводачът е (\*), но в текстовете има много различия – вторият откъс е представен по-близо до прозата, в него изобилстват разговорни думи, вероятно за да бъде по-разбираем за учениците. Същият е и примерът с текста от „Антигона“, пак в превод на Д. Т. Душанов, който в преиздадения през 1900 г. том III е заменен с превод на П. П. Славейков. Авторите на учебника са се опитвали да разширяват, а също и да подобряват христоматията, след като са откривали „затрудненията“ на децата при изучаването на произведенията.

В том III – „Класическа литература“, от поредицата „Преводна рецепция на европейските литератури в България“ (Николова 2002: 32 – 35), не са посочени някои частични преводи, които са включени в „Българска христоматия“ и „Христоматия по изучаване на словесността“. За „Едип цар“ е посочено, че не съществува частичен превод, а цялостен, направен през 1911 г. от Ал. Балабанов. В сборника „Съдбата на Едип – българските маршрути“ проф. Протохристова представя превода на Величков (Протохристова 2011: 10). За текстовете на „Ифигения в Таврида“ и „Прикованият Прометей“ в енциклопедията за преводна рецепция е отбелязано, че са отпечатани в книги през 1902 г., като за първия не е посочен автор, а за втория – Л. Попов (Николова 2002: 33 – 34).

Последното сравнение на текстове между христоматиите на Вазов и Величков и на Мишев и Костов ще направим с откъс от „Облаците“ на Аристофан (Костов, Мишев 1900: 266 – 283), който в „Българска христоматия“ е публикуван без преводач, а в следващата е дело на Д. Т. Душанов, и ще отбележим, че двата текста не съвпадат. За първи път превод на „Облаците“ в енциклопедията за преводна рецепция е указан

през 1914 г. с преводач Н. Соколов (Г. Бакалов) (Николова 2002: 33). Съставителката се базира на самостоятелни издания и на откъси, публикувани в периодични издания, което обяснява отсъствието им в енциклопедията, макар да е цитиран превод на Константин Величков на Теокрит от „Българска христоматия“ (Николова 2002: 34).

„Христоматия по изучаване на словесността“ е от четивата, които популяризират едновременно родна, класическа и просвещенска европейска литература. Антологичната рецепция на класиката в нея присъства в много и различни сборници за теория и история на литературата, но там рядко са включвани откъси от произведенията. Усетът, проявен от двамата учители, и усилията, с които са разширили своя учебник, подсказват желанието им подрастващите да достигнат европейско ниво на знанията си, а не само „информативно“ да четат за класическата литература от други книги.

През 1890 г. Константин Величков издава в Солун „Христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения за горните класове на градските училища и гимназии“, отпечатана в Солун. В един том авторът е представил литературни текстове от поезия и проза. В дял „Епическа поезия“ е включен Омир с „Илиада“: Песен I, прев. Н. Бончев (Величков 1890: 173 – 179); начало от Песен II, прев. Г. Пърличев (Величков 1890: 179 – 182); Песен VI, прев. Ив. Вазов (Величков 1890: 182 – 185); Песен XVIII, прев. Ф. Велев (Величков 1890: 185 – 191) и „Одисея“: Из Песен IX – преводач не е посочен (Величков 1890: 191 – 192). В дял „Трагедия“ е включен текстът на „Едип цар“ (Величков 1890: 351 – 369) от „Българска христоматия“. В дял „Комедия“ отново присъства откъсът от „Облаци“ на Аристофан (Величков 1890: 385 – 395), който е публикуван без преводач както тук, така и в „Българска христоматия“. Голям брой от откъсите са превод на Вазов и Величков. Христоматията е компактна, но съставителят ѝ е представил всички видове словесност и по качества тя не отстъпва на предходните учебници.

През 1891 г. Константин Величков издава „Всеобща история на литературата“. Книгата е съставена от три дяла – източни литератури, гръцка и римска литература. Описани са характерните им особености, известни автори с най-значимите им произведения. Цитирани са и малки части от творбите, което прави книгата на Величков по-различна от останалите, написани в тази област. Идеята на съставителя е „за учащата се младеж да има една книга, назначена да представи колко-годе пълна картина за развитието на по-великите литератури“ (Величков 1891: 3). В изданието на автора е включен превод на част от произ-

ведение, което присъства в христоматията, представена в настоящото изследване. Текстът провокира с неизвестността си досега.

През 1901 г. в Пловдив учителят Серафим Барутчийски, известен преподавател по български език и литература в Пловдивската държавна мъжка гимназия „Александър I“, издава „Христоматия за IV клас с речниче с малко познатите думи в четивата“. Това е най-скромното по обем издание от анализираниите. В дял IV, озаглавен „Драматическа поезия“, Барутчийски е включил част от трагедията на Еврипид „Медея“ – „Вълненията на Медея“. – Из Еврипидовата трагедия „Медея“, прев. К. Величков (Барутчийски 1901: 201 – 202). Преди текста накратко са описани взаимоотношенията на Язон и Медея, а за преведения монолог е отбелязано, че „ще остане един бисер в драматическата литература“ (Барутчийски 1901: 201). Според енциклопедията за преводна рецепция на класическата литература, която вече цитирахме, в сп. „Младежка мисъл“ едва през 1907 г. е отпечатано I действие (Николова 2002: 34) и не е посочен автор. Първото представяне на трагедията „Медея“ от български актьори се осъществява през 1899 г., но то е по Ернест Легуве, а не по Еврипид. Текстът на Легуве е преведен от Х. Т. Басан и П. Хр. Генков в Плевен през 1889 г., а през 1891 г. Константин Величков превежда част от текста на Еврипид. Интересът му към театъра е всеизвестен факт, който подтиква писателя да представи старогръцката драма и известните нейни автори с части от текстовете. Откъсът „Вълненията на Медея“ е включен и в „История на литературата“, част I – „Древни литератури“, издадена през 1905 г. в Пловдив от Климент Карагюлев, Йордан Иванов и Серафим Барутчийски. Под текстовете и в съдържанието не са посочени преводачите.

В христоматията на Барутчийски в дяла „Епическа и лирическа поезия“ е включен и преводът на Иван Вазов от „Илиада“ – „Ектор се прощава в Андромаха“ (Барутчийски 1901: 141). Много полезно е малкото „речниче“ в помощ на учениците, в което авторът е включил остарелите думи, понятията, имената с кратка информация към всяко от тях. Подобна методология при съставяне на учебници са използвали и други автори през периода, но съдържанието на този речник се различава с литературната компетентност на автора.

През 1906 г. христоматията на Серафим Барутчийски е преиздадена, но към заглавието е добавен и V клас. Дялът „Драматическа поезия“ е допълнен с откъс от трагедията „Антигона“ в превод на П. П. Славейков (Барутчийски 1906: 168). В своите 215 страници авторът е поместил повече български текстове, отколкото преводни.

На заглавната страница е отбелязано, че учебникът е утвърден от Министерството на просвещението. Ако проследим законодателството в периода на откритите текстове, ще отбележим, че едва през 1892 г., когато е издаден първият „Закон за народно просвещение“, след Съединението на България, при министър Георги Живков, е посочено в гимназията да се изучава старогръцка литература. В програмата към закона литература се учи в горния курс, в V клас на средните училища, а антична литература – в отдел „Класически“ (другият е „Реален“), тъй като там се запознават учениците с история на литературата, и са включени авторите Омир, Софокъл и Аристофан („Програма за петокласните училища“, София, 1897 г., с. 22). Това е и последният клас според закона. От представените помагала само той е отпечатан с щемпела на Министерството на просвещението.

Отличителна черта на издадените през периода христоматии е заглавието да подсказва целта на изданието и предназначението му, което обяснява и различията в съдържанието им. На корицата на „Българска христоматия“ е добавено „или сборник от избрани образци по всички родове съчинения“. Съставителите Вазов и Величков със заглавието на двутомния си труд не посочват да е предназначен само за ученици. Христоматията им е за всички българи, които искат да опознаят образците от световната литература.

Димитър Мишев и Стефан Костов в подзаглавието си отбелязват, че христоматията им е за „горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища“, което обяснява обема на изданието и целта, за която е предназначено.

Константин-Величковото заглавие е: „Христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения за горните класове на градските училища и гимназии“. След „или“ авторът е посочил ясно и точно, че е за учениците от горните класове и гимназиите в града. Т. е. трябва специална подготовка за изучаване на класическа литература.

Серафим Барутчийски е записал кратко „Христоматия за IV клас“ и това обяснява скромния обем на класическа литература сред изобилието на български текстове в изданието.

Цитирането на закона пояснява и потвърждава просвещенската креативност на авторите и на четирите христоматии още преди узаконяването и включването в обучението на учениците от гимназията в V клас да се изучава антична литература.

Връзката между авторите на учебниците и театъра също влияе за появата на текстовете от старогръцката литература именно в разгледаните христоматии. Вазов и Величков участват дейно за създаване



и развитие на българския театър, а Серафим Барутчийски е ръководител на кръжока по „Драматическо изкуство“ в училището, в което работи (Янев 2008: 99). В освободена и съединена България в публичното пространство театралната култура заема важно място за изграждане на нова модерна европейска държава.

До 1944 г. в отпечатаните христоматии по литература не присъстват текстове на старогръцката литература с изключение на Песен VI от „Илиада“ – „Хектор се прощава в Андромаха“. През 1911 г. Иван Пеев включва в своята христоматия за II гимназиален клас превода на песента, направен от Иван Вазов (Пеев 1911: 215). Елин Пелин, Ран Босилек и Христо Хаджиев представят същия откъс от „Илиада“, но в проза (Елин Пелин, Ран Босилек, Хаджиев 1921: 33). Техният учебник е издаден през 1921 г., а откъсите, които са включени в него са издадени през 1911 г. от Ран Босилек, който превежда в проза „Илиада“ за юноши. Елисавета Багряна и Калина Малина също издават христоматия през 1932 г. и поместват превода на Вазов в учебника си (Елисавета Багряна, Калина Малина 1932: 29).

Наблюденията върху включените в разглежданите христоматии преводи показват, че значителна част от българските варианти на творбите през следосвобожденския период, а конкретно тук – на откъсите, представляват някаква форма на „превод информация“ според разграничението на Боян Ничев (Ничев 1986: 96). В съвременната христоматия по литература за 9. клас съставителите са доразвили „информацията“ до по-комплексното изучаване на старогръцката литература със старогръцка митология. Има промяна при избора на произведения (например не се изучава Аристофан), но други са същите, което представя общата им структура и идея – да се запознаят учащите се с различните видове словесност. Макар първите текстове от античната литература да не са преведени от оригиналите, за разлика от днешните откъси в христоматиите, те носят следите от големия талант на своите автори и техния просвещенски идеал за приобщаване на българската публика към богатото духовно наследство на античната литература, за уникалното и универсално нейно присъствие в европейската културна традиция.

## ЛИТЕРАТУРА

- Барутчийски 1901:** Барутчийски, С. *Христоматия за IV клас с речниче с малко познатите думи в четивата*. Пловдив, 1901, с. 141, с. 201 – 202.
- Барутчийски 1906:** Барутчийски, С. *Христоматия за IV и V клас с речниче с малко познатите думи в четивата*. Пловдив, 1906, с. 99, с. 168, с. 186 – 187.
- Богданов 1989:** Богданов, Ив. *Речник на българските псевдоними*. София, 1989.
- Вазов, Величков 1884:** Вазов, Ив., К. Величков. *Българска христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения с приложение на кратки жизнеописания на най-знаменитите писатели*. Т. II. Пловдив, 1884, 54 – 58, 58 – 62, 62 – 64, 64 – 66, 314 – 328, 433 – 439.
- Ванов н. д.:** Ванов, Ив. *Монографичен труд за живота и делото на Хр. Г. Данов*. Пловдив, няма дата, фонд 1600, оп. 1, а. е. 41. XXIII Разрастване на книгоиздателска дейност, с. 116.
- Величков 1890:** Величков, К. *Христоматия или сборник от избрани образци по всички родове съчинения за горните класове на градските училища и гимназии*. Солун, 1890, 173 – 179, 179 – 182, 182 – 185, 185 – 191, 191 – 192, 351 – 369, 385 – 395.
- Величков 1891:** Величков, К. *Всеобща история на литературата*. Татар Пазарджик, 1891.
- Георгиев, Заимов, Илчев и др. 1979:** Георгиев, Вл., Й. Заимов, Ст. Илчев и др. *Български етимологичен речник*. София, 1979.
- Горбачевич, Балахонова, Кругликова, Соловьев, Фелицина 2007:** Горбачевич, К., Л. Балахонова, Л. Кругликова, Н. Соловьев, В. Фелицына. *Большой академический словарь русского языка*. Москва, 2007.
- Елин Пелин, Ран Босилек, Хаджиев 1921:** Елин Пелин, Ран Босилек, Х. Хаджиев. *Христоматия за първи прогимназиален клас*. София, 1921, 33.
- Елисавета Багряна, Калина Малина 1932:** Елисавета Багряна, Калина Малина. *Христоматия за първи клас на прогимназиите*. София, 1932.
- Карагюлев, Иванов, Барутчийски 1905:** Карагюлев, Кл., Йор. Иванов, С. Барутчийски. *История на литературата*. Част I. Пловдив, 1905, 86 – 87.
- Костов, Мишев 1888:** Костов, Ст., Д. Мишев. *Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища*. Т. I. Пловдив, 1888.
- Костов, Мишев 1889:** Костов, Ст., Д. Мишев. *Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища*. Т. II. Пловдив, 1889.
- Костов, Мишев 1892:** Костов, Ст., Д. Мишев. *Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища*. 2-ро издание. Т. I. Пловдив, 1892, 75 – 78.

- Костов, Мишев 1898:** Костов, Ст., Д. Мишев. *Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища*. 2-ро издание. Т. II. Пловдив, 1898, 1 – 12, 12 – 14, 14 – 19, 19 – 25, 25 – 28.
- Костов, Мишев 1900:** Костов, Ст., Д. Мишев. *Христоматия по изучаване на словесността, отредена за горните класове на гимназиите, петокласните, педагогическите и духовните училища*. 2-ро издание. Т. III. Пловдив, 1900, 98 – 103, 103 – 125, 125 – 140, 140 – 161, 266 – 283.
- Легуве 1889:** Легуве, Ер. *Медея*. Плевен, 1889.
- Негенцов 1911:** Негенцов, Г. *Троянската война*. София, 1911.
- Николова 2002:** Николова, Ан. *Преводна рецепция на европейските лите- ратури в България*. Т. III Класическа литература. София, 2002, 32 – 35.
- Ничев 1986:** Ничев, Б. *Основи на сравнителното литературознание*. Со- фия, 1986.
- Пеев 1911:** Пеев, Ив. *Христоматия за II гимназиален клас в два дяла: про- за и поезия*. Пловдив, 1911, 215.
- Протохристова 2011:** Протохристова, К. *Съдбата на Едип – българските маршрути. // Съдбата на Едип – българските маршрути*. Пловдив, 2011.
- Странджева 2010:** Странджева, Ад. *Времерпространствени представи от възрожденската христоматийно-дидактична книжнина*. Пловдив, 2010.
- Шишманов 1930:** Шишманов, Ив. *Иван Вазов. Спомени и документи*. Со- фия, 1930.
- Янев 2008:** Янев, В. *Литературният Пловдив от XIX век до наши дни*. Пловдив, 2008.

## ПРАГМАТИЧНО-СЕМАНТИЧНА ИДЕНТИФИКАЦИЯ НА ОНИМИЧНИТЕ КОМПОНЕНТИ ВЪВ ФРАЗЕОЛОГИЯТА

*Мария Добрикова*  
*Университет „Ян Амос Коменски“, Братислава*

## PRAGMATIC-SEMANTIC IDENTIFICATION OF ONYMIC COMPONENTS IN PHRASEOLOGY

*Maria Dobrikova*  
*Jan Amos Komensky University in Bratislava*

Proper names, as components of phraseological units, manage to impart to the social discourse a specific sign statute. This paper is devoted to the pragmatic and semantic aspects and some models of the occurrence of phraseological units with anthroponymic, toponymic, hydronymic and ethnonymic components particularly in Bulgarian and Slovak languages, for example *Dunaj prešiel a v Dunajci sa utopil*, *Власите се давят на края на Дунава*, *bohatý ako Rotschild*, *живея като царче Симеонче*, but also in other Slavic languages.

**Key words:** proper name, Bulgarian language, Slovak language, Phraseology, phraseological unit, onymic object, onymic component

Собственото име по принцип се приема за езиков знак *sui generis*. Въпреки че до днес теорията на ономастиката не е постигнала единно становище по въпроса за съдържателната, респ. семантичната страна на собствените имена, е ясно, че отделни оними с встъпването си в обществения дискурс си спечелват статуса на специфичен (онимичен) знак. В комуникативната практика, т.е. в обществената комуникация, познаването на онимичния обект има двуизмерен характер. Ако приемем дискурсивната дейност не само като езиково явление, но и като познавателна дейност, можем да констатираме, че собствените имена като компоненти на фразеологичните единици още при първия акт на назоваване отразяват мотивационния стимул на името. Второто измерение в познанието на онимичния обект се основава на реализацията на референциалното отношение към конкретния, вече

познат обект. Така във фразеологичния контекст още повече, отколкото в онимичния, се усеща необходимостта от присъствие и на двете споменати измерения в познанието на онимичния обект, след като собственото име (като специален знак) в повечето случаи е носител на енциклопедична информация за дадения обект. Следователно още при самото възникване на фразеологичните единици с онимичен компонент е прагматично релевантно именно осъзнаването на общите или дистинктивните знакове на отделните антропоними, топоними, хидроними, етноними и т. н., респ. първичното познаване на по-широкия контекст на тяхното съществуване и функциониране в обществената комуникация.

По отношение на функцията и позицията на отделните типове онимични компоненти в словашката и българската фразеология може да се констатира присъствието на предметно значение на собственото име при повечето единици, чийто структурен елемент са хидронимични, етнонимични и оронимични компоненти. Ако тези онимични компоненти като константни конструктивни елементи на даден фразеологичен контекст представляват реално съществуващи названия на обекти (имена на градове, реки, морета, върхове, планини, представители на народи и народности и т.н.), става възможна не само тяхната пространствена, но и прагматично-семантичната им идентификация. Например топонимичните компоненти *Viedeň* и *Цариград* в паремно-логичните единици *Aj vo Viedni ľudia biedni* и *В Цариград не държат хляба да се обаятва* изпълняват функцията на компаративен елемент, израз на авторефлексия и опозиция по оста *ние (наше) : те (чуждо)* и във фразеологията изразяват традиционната колективна представа за особеното положение на Виена и Цариград в рамките на словашкия и българския културно-обществен контекст.

От друга страна, хидронимичният компонент *Dunaj*, който е част от словашките и българските географски реалии, и в двата езика всъщност изразява идентично прагматично-асоциативно отношение, но различни, предимно негативни конотации. В единиците *liat' vodu do Dunaja*, *Nenos vodu do Dunaja* и *Z jamy do Dunaja vodu nosiš* той участва в семантиката 'извършвам излишна, безсмислена дейност'. В пословицата *Dunaj prešiel a v Dunajci sa utopil* и в нейния български еквивалент *Власите се давят на края на Дунава* символизира голяма водна площ, тоест потенциална опасност, за което свидетелства например тъждественият конструктивно-семантичен модел на руския ѝ фразеологичен еквивалент *Переплыл море, а в луже утонул*. В българските фразеологични морфологични вариации *Не ще да го опере*

ни Дунав и *Не може ме опра ни Дунав* изразява семантиката 'намирам се в безнадеждна/безизходна ситуация'. Имплицитен израз на потенциална опасност е също словашката старинна единица с хидронимичен компонент *Váh – vrah*, но в пословицата *Kto nemá starosti, nech si kúpi na Váhu mlyn* хидронимът *Váh* вече символизира тежък, изнурителен труд, за което свидетелства и появата на друга единица с различен лексикален вариант и сходна семантика *Kto nemá starosti, nech si kúpi vinohrad*, чийто близък български еквивалент е фразеологизмът *садя (купувам, копая) на баур лозе*.

За разлика от предходната група съществуват фразеологични единици, в които познатите топоними не губят характера си на прагматично релевантен конструктивен компонент, а само заемат позицията на алюзивни елементи, при което при реализацията на цялостния образ (преносното значение) те представляват особен тип изразено експресивен фразеологичен контраст, например словашкото *vidieť jej až do Viedne* ('виждат ѝ се интимните места'), българското *софийски братовчед (братовчедка)*, тоест 'любовник (любовница)', чешкото *jít na Prahu III*, тоест (отивам) в Мала Страна ('отивам по малка нужда'), или пък старинното словенска *iti v Rim* и словашкото *dostať sa do Ríma* с идентично значение 'раждам'.

Топонимът Рим е също компонент и на словашката фразеологична единица *ísť do Ríma*, появяваща се предимно в императивната форма *Chod' (chod'te) do Ríma*, също както чешкият ѝ вариант *jít do Prčic : Jdi (jděte) do Prčic*, чийто хърватски еквивалент гласи *otići u Tunguziju*. Подобен модел на възникване на топонимичния компонент има българската единица *Ще те пратя на Бойчиновци и ще ми неш край Плачковци* (предупреждение за бой), руската *поехать (съездитъ) в Ругу* и полският фразеологизъм *jechać do Rugi* със значение 'повръщам', както и българските регионални фразеологизми *ще вървя на Спънците* ('спи ми се') и *пошел съм на Спанчевци* ('спи ми се; легнал съм да спя'). Това са топоними, респ. квазитопоними, които са станали фразеологични компоненти въз основа на звуковата аналогия на реално съществуващо име с вулгарен апелатив (*Rím, Riga, Prčice, Tunguzija*) или са възникнали от други части на речта (Бойчиновци, Плачковци, Спънците, Спанчевци). Тези единици се основават на дадения начин на фразеологизация, защото техните онимични компоненти трябва да се смятат за семантично доминантни компоненти на фразеологизмите.

Въпреки че някои лингвистични школи и ономастични теории не приемат имената на представителите на народи и народности за

собствени имена, ние разбираме етнонимите не само като елементи на онимичната система, но и като неотделима част от славянския фразеологичен фонд. Като фразеологични компоненти те изразяват експлицитна информация за отделните междуетнически отношения, с което допълват представата за езиковия образ на света на определена общност. Мотивацията при техния избор не е случайна. Тя е обусловена от историческия опит на даден народ с други народи или етнически групи. Изборът на етнонимичните компоненти бива повлиян от различни асоциативни представи с изразената тенденция да оценяваш положително самия себе си. Такъв дихотомен етнически концепт в концентриран вид съдържа например словашката единица *Kde Slovenka, tam spev; kde Maďarka, tam hnev; kde Nemkyňa, tam faleš; kde Cigánka, tam krádež*. Надделяват негативните оценки, но ако все пак негативната конотация на етническият стереотип се е сменяла, фразеологичните единици незабавно са отразявали подобрието на междуличностните и междусъседските отношения – *Uhor (Maďar) brat, Nemec švagor, Cigán kmotor, Žid sused*.

Негативните стереотипи, които конотират някои етнонимични прагмеми (*Cigán, Turek, Žid*), остават в словашката фразеология в продължение на поколения. Изолирано се срещат единици, които изразяват обективната реалност, например словашката *Žid Žida zastane*, чешката *drží k ní jako Žid k své víře* ('много я обича'), евентуално определена степен на авторефлексия, сравни словашкото *Poturčenec horší <od> Turka* и българското *Пази се от стар турчин и от млад българин*. В славянската фразеология съществуват случаи, когато тъждественият етнически стереотип се персонифицира чрез различен етноним, например българското *правя се на американец*, хърватското *praviti se Englez* и полското *udawać Greka* изразяват едно и също значение 'преструвам се на глупав, наивен; правя се, че не разбирам'.

Интересен случай при създаване на етнически концепти представляват и възможностите, когато фразеологията на един език изразява позиция на (привидно) безразличие към съседния етнос или преднамерено игнорира позитивни характерни черти, респ. способности на представителите на определен народ. Ще посочим следния пример. Първия исторически контакт на славяните с германските племена изразяват алетнонимите *Nemec, Nemci*. Постепенно се добавя новият негативен исторически опит, който се проектира в недоброжелателната оценка спрямо немския народ, например чешкото *dělat si Němce z někoĥo* със семантика 'превърщам някого в неприятел', българското *изпаднал германец* ('дрипльо'), хърватското *kao Švabo tra-la-la*

(*govoriti* и др.), т.е. 'неприятно, непрестанно (говоря и др.)', словашкото *Nemca neprepriješ, ženi neoklameš*. Общеизвестната немска (само)дисциплина, отговорност или точност остават в славянската фразеология сякаш незабелязани. Точният и отговорен човек например в словашки, хърватски, македонски, словенски и полски език се сравнява с швейцарски часовник, в българския език тези положителни качества изразяват компаративните фразеологизми *точен като <швейцарски> часовник, вървя (работя) като <швейцарски> часовник*, но и *точен като англичанин*.

При антропонимичните компоненти запазването на предметното значение на собственото име се осъществява благодарение на неговата пряка връзка с конкретния исторически (*Potemkinove dediny, bohatý ako Rotschild, mat' <tak> tvoje <vaše и др.> starosti a Rockefellerove peníaze; потемкинско село, водим се като Хинко и Дольо, живеея като царче Симеонче*), митологичен (*Dávid a Goliáš, Achillova päta, <vojst'> ako fúria; Давид и Голиат, ахилесова пета, <влизам> като фурия*), библейски или религиозен контекст (*od Adama, čakať ako Mesiáša niekoho, byť na Abrahámovej lúke; от Адама, очаквам като Месия някого, пращам при свети Петър някого*) и др. Идентификацията на личното име в цитираните примери изхожда от познаването на външните или вътрешните дистинктивни знаци (особености) на даден обект още преди процеса на фразеологизация. Връзката между антропонима и дадения контекст (в някои случаи и с помощта на константно присъстващ атрибут) е фиксирана до такава степен, че въз основа на различните социолингвистични и психолингвистични импулси в рамките на дадена общност винаги се свързва с представата за названия обект, т.е. за реално съществуваща съвременна или историческа личност, фигура от библейската история, митологията и т.н.

Докато обаче фразеологичните единици с митологични антропонимични компоненти изразяват винаги само едно обстоятелство, някои библейски собствени имена имат по-разностранно приложение, след като с тяхно посредничество може да се изрази повече от едно значение, което се свързва с дадената библейска фигура. Например собственото име *Adam* (Адам) се свързва с библейския сюжет за сътворението на първия човек. В словашката и българската фразеология съществуват единиците *nahý (holý) ako Adam, byť ako Adam, byť v Adamovom rúchu; гол като Адам, в адамово одяние (облекло), в адамов костюм* със значение 'гол съм'; името *Adam* в единиците *od Adama, začať od Adama <a Evy>; от Адама, от <дядо> Адам <и Ева>, от <дядово> Адамово време* символизира начало, в контекста на експресивните единици с



ироничен нюанс *Adamovo rebro*, на български *Адамово ребро* се отнася до представителка на женски пол и др.

Присъствието на библейско, респ. на сходно собствено (предимно лично) име не гарантира автоматично смисловата близост на фразеологизмите, чийто компонент се явява. Като пример може да се посочат фразеологични единици с компонент *Michal* (*Михал*) в словашки и български език. Докато словашкото устойчиво словосъчетание *svätit' Michala* снизходително, евфемистично изразява положителното отношение към консуматора на алкохолни напитки, сякаш толерирайки неговото предразположение към алкохолизъм, словашки преводен еквивалент на българската единица *дължа на Михаля* <дъски за пари> с варианти *стяга ме Михаля*, *длъжен съм на Михаля* и *другар съм с Михалко* е фразеологичната единица *netat' vsetkych doma* (*rohromade, pokope*). Най-близки еквиваленти на фразеологизма *гоня Михаля* с тъждествен антропонимичен компонент, който в български има няколко значения, са глаголните фраземи 1) *liať vodu do Dunaja* (*mora*), *naháňat' vietor v poli*, *hl'adať včerajší deň* или 2) *vyjst' naprázdno, odíst' s dlhým* (*ovisnutým*) *nosom*. Друг специфичен пример в българската фразеология е компонентът Гана – *мазна Гана* ('фалшив, неискрен човек'), *мека Гана* ('мек, отстъпчив човек'), *мъжка Гана* ('мъжкарана'). Именно в този тип единици, чийто постоянен конструктивен елемент е националната форма на личните имена в основна или хипокористична форма, може експлицитно да се говори за асемантичност на онимичния компонент. В двата сравнявани езика става дума за лични имена с висока фреквентност на употреба, в словашки *Jano* (*Janko*), *Ďuro*, *Kubo*, *Vinco*, *Dora*, *Mara*, в български *Иван* (*Иванчо*), *Кольо*, *Петко*, *Мара*, *Гана*, *Рада*. В единиците, чийто компонент се явяват, те всъщност допринасят за по-силната интензификация на устойчивото синтагматично съчетание или изреченска структура, но носители на фразеологичното значение и стиловата маркираност (експресивност) са техните съпровождащи компоненти.

Като особени номинативни единици собствените имена стават обект на изследване на много научни дисциплини, чиито представители въз основа на различни методологически подходи са достигнали до много, нерядко различни характеристики за отношението им към езика и обществото въобще. Тази констатация се отнася не само за обществените науки (философия, социология, логика), които посвещават единствено периферно внимание на категорията *nomen proprium*, но и за ономастиката, специалната наука за собствените имена. Всъщност става дума за различни модификации на тезите дали

собствените имена, назовавайки понятието, дават и информация за него, или само идентифицират онимичния обект, без да го характеризират смислово. В търсенето на мярката между форма, съдържание и значение на конкретните множества и типове собствени имена се подчертава тяхната дистинктивна способност по отношение на езиковата система, в която те запазват характера си на специфични езикови знакове, докато прагматичният аспект във функционирането на знаковата форма от този тип в отделните комуникативни сфери предполага определена степен на познаване на дадения онимичен обект.

Целта на нашата работа не е детайлният анализ на целия спектър от фразеологични единици с онимичен компонент в словашкия и българския фразеологичен фонд. Много въпроси за функцията и позициите на собствените имена в двата сравнявани езика само споменаваме. Може обаче да се констатира, че появата на конкретни собствени имена във фразеологията се осъществява единствено чрез колективната компетентност на носителите на езика. Поради тази причина техният избор съдържа важни културно-идиоматични информации за характера на езиковия образ на света в дадена общност.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бланар 1996:** Blanár, V. *Teória vlastného mena (Status, organizácia a fungovanie v spoločenskej komunikácii)*. Bratislava: Veda, 1996.
- Добрикова 2007:** Dobriková, M. Voda – prameň života alebo Hydronymum ako komponent frazém. // *Frazeologické štúdie V. Princípy lingvistickej analýzy vo frazeológii*. Venované prof. PhDr. Jozefovi Mlackovi, CSc., predsedovi Slovenskej frazeologickej komisie pri Slovenskom komitáte slavistov. Ed. D. Baláková – P. Ďurčo. Ružomberok: Filozofická fakulta KU v Ružomberku, 2007, 227 – 238.
- Добрикова 2008:** Dobriková, M. *Vlastné meno ako komponent slovenských a bulharských frazém (na pozadí asymetrie frazeologických koncepcií)*. Bratislava: Astor Slovakia, 2008.
- Долник 1998:** Dolník, J. K pragmatike vlastných mien. // *13. slovenská onomastická konferencia*. Red. M. Majtán – P. Žigo. Bratislava: Esprima, 1998, 21 – 25.
- Гловня 2002:** Glovňa, J. Kvázipropriá v slovenských parémiách. // *Vlastné meno v komunikácii. 15. slovenská onomastická konferencia*. Bratislava 6. – 7. septembra 2002. Ed. P. Žigo – M. Majtán. Bratislava: Veda, 2002, 245 – 250.
- Караангова 1982:** Караангова, М. Фразеологизми със собствени имена в българския и белоруския език. // *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски“*. Езикознание, 1982, год. 76, № 1, 96 – 102.

- Кнапова 1992:** Knappová, M. K funkčnímu pojetí systému vlastních jmen. // *Slovo a slovesnost*, 1992, 211 – 214.
- Кошкова 2006:** Košková, M. Etnické koncepty v jazyku (na bulharskom a slovenskom materiáli). // *Slavica Slovaca*, roč. 41, 2006, № 1, 17 – 31.
- Леонидова 1982:** Леонидова, М. Пословици и поговорки с ономастичен компонент (в руския, българския и немския език). // *Съпоставително езикознание*, София, 1982, год. 7, № 4, 13 – 19.
- Матешич 1993:** Matešić, J. Frazemi s komponentom vlastitog imena u hrvatskom jeziku. // *Filologija*, 1992/1993, god. 20. – 21., 293 – 297.
- Мокиенко 1980:** Мокиенко, В. М. О собственном имени в составе фразеологии. // *Перспективы развития славянской ономастики*. Ред. А. В. Суперанская – Н. В. Подольская. Москва: Наука, 1980, 62 – 65.
- Суперанска 1973:** Суперанская, А. В. *Общая теория имени собственного*. Москва: Наука, 1973.
- Шрадек 2002:** Šrádek, R. Znovu o komunikační funkci vlastních jmen. // *Vlastné meno v komunikácii. 15. slovenská onomastická konferencia*. Bratislava 6. – 7. septembra 2002. Ed. P. Žigo – M. Majtán. Bratislava: Veda, 2002, 19 – 25.

Всички статии, включени в поредицата Научни трудове на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ – Филология, са рецензирани.

All contributions to the Paisii Hilendarski University of Plovdiv Bulgaria Research Papers in Philology have been peer-reviewed.

**Пловдивски университет  
„Паисий Хилендарски“**

**НАУЧНИ ТРУДОВЕ  
том 49, кн. 1, сб. В, 2011**

***Филология***

*Предпечатна подготовка: Гергана Георгиева  
Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“*

Пловдив, 2012  
ISSN 0861-0029